

BÉLA BARTÓK
COMPLETE STRING QUARTETS

THE HEATH QUARTET

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

COMPLETE STRING QUARTETS

String Quartet no.1 op.7 Sz.40, BB 52

1	I. Lento	9'06
2	II. Allegretto. Introduzione	10'07
3	III. Allegro vivace	10'20

String Quartet no.3 Sz.85, BB 93

4	I. Prima parte: Moderato	4'45
5	II. Seconda parte: Allegro	5'34
6	III. Recapitulazione della prima parte: Moderato	2'55
7	IV. Coda: Allegro molto	2'20

String Quartet no.5 Sz.102, BB 110

8	I. Allegro	7'58
9	II. Adagio molto	5'52
10	III. Scherzo: Alla bulgarese	5'29
11	IV. Andante	4'44
12	V. Finale: Allegro vivace	7'33

String Quartet no.2 op.17 Sz.67, BB 75

1	I. Moderato	9'51
2	II. Allegro molto capriccioso	8'03
3	III. Lento	9'08

String Quartet no.4 Sz.91, BB 95

4	I. Allegro	6'15
5	II. Prestissimo, con sordino	3'12
6	III. Non troppo lento	5'53
7	IV. Allegretto pizzicato	3'01
8	V. Allegro molto	5'51

String Quartet no.6 Sz.114, BB 119

9	I. Mesto. Più mosso, pesante: Vivace	7'40
10	II. Mesto. Marcia	7'40
11	III. Mesto. Burletta: Moderato	7'16
12	IV. Mesto	6'48

Universal Edition

The Heath Quartet

Oliver Heath, *violin*

Cerys Jones, *violin*

Gary Pomeroy, *viola*

Christopher Murray, *cello*

The string quartet was of central importance to Bartók throughout his career. Two of his earliest student compositions, written at the age of fifteen, were quartets. Neither has survived, but two years later, in 1898, he completed a quartet in F major which has come down to us. It shows the influence of Beethoven, Schumann and Brahms, and was written at a time when Bartók had yet to find his own distinctive voice. Not until nearly a decade later did he produce the first work in the accepted canon of six string quartets that forms one of the pinnacles of twentieth-century chamber music. The remaining works in the series followed at widely spaced intervals over the next thirty years – all of them at crucial turning points in Bartók's creative development. And right at the end of his life, when he was already terminally ill with leukaemia, the composer's final sketches were for a projected seventh quartet.

Bartók's First Quartet was written in the aftermath of an unhappy love affair with a young violinist named Stefi Geyer, and the piece may be heard as his means of overcoming a personal crisis. The contrapuntal writing of the opening bars (Bartók referred to their theme as his 'funeral dirge'), with their free canon for the violins answered by the two lower instruments, eventually gives way to a more impassioned middle section before calm is restored, and the initial canon returns in a higher register, as though to offer a transfigured version of the work's beginning. The open-ended final bars form a gradual acceleration towards the main tempo of the second movement, which follows without a pause.

The shape of the 'winding' ostinato motif with which the first violin accompanies the second movement's main theme reappears in a transformed version as the opening subject of the finale, following an introduction in the style of a dramatic recitative. The finale's driving main theme eventually gives way to a more lyrical second idea in characteristic 'short-long' Hungarian rhythm, before the music rises to a climax, and, to wonderful effect, a soaring new theme emerges. It is one that Bartók found on the first of his folk-song collecting expeditions to Transylvania, in July 1907, and the manner in which he presents it here, passionately scored for the two violins in octaves, above a forceful viola tremolo, seems to reflect the original song's words: 'The peacock flies'.

Bartók worked on his Quartet no.2 simultaneously with the first of his two ballet scores, *The Wooden Prince*; and the second ballet, *The Miraculous Mandarin*, followed shortly afterwards. The quartet is a work that glances both backwards, to the elegiac tone of the First Quartet; and forwards, to the radical harmonic experiments Bartók carried out in *The Miraculous Mandarin* and in his chamber works of the 1920s.

A striking, and characteristic, feature of Bartók's Second Quartet is the impression it imparts of continual development and growth. The opening movement's recapitulation departs radically from the pattern of its exposition, with the original melodic material thoroughly transformed in both character and shape. More fundamental is the transformation carried out in the second movement – a scherzo whose drum-like ostinato rhythms and oscillating melody reflect the fruits of Bartók's researches into Arab folk music. The two-to-the bar material of the opening section returns towards the close of the piece in triple metre, and the rhythmic change is effected by way of a metrical 'dissolve'. Bartók exploited a similar transformation of material from duple to triple time in his Violin Concerto of 1937-38.

The finale presents half-remembered fragments from the opening movement, played in slow motion, and absorbed into a fabric of haunting desolation. The piece is punctuated by a slow-moving series of chords played by the viola and cello, and the same chord-sequence hangs over the work's final moments.

The Quartet no.3, of 1927, is the most condensed of the six, and the only one to unfold continuously from start to finish. Its opening section, or *Prima parte*, is largely built out of a rising and falling three-note motif which follows on from a more introspective, chromatic idea played by the first violin. Not until the closing bars of this section does Bartók allow a broader theme to be heard, scoring it for the second violin and viola in octaves, and lending it the aura of a folk melody through a drone sustained by the two remaining players.

The *Seconda parte* is based on two related folk-like ideas, the first of them given out by the pizzicato cello, and the second, featuring constant changes of metre, by the violin. Behind the section lies the notion of a series of variations culminating in a fugue, with the fugue subject itself derived from the ascending and descending scale patterns of the initial theme. The recapitulation of the first part offers a fresh perspective on the material of the quartet's opening section, now heard as though in slow motion. The coda transforms the theme of the *Seconda parte* into a scampering *moto perpetuo*.

The Fourth Quartet, composed just a year later, is designed in a symmetrical arch-like form in which the first and last movements are related to each other, as are the second and fourth, leaving the central slow movement to function as the work's kernel. Bartók invoked a similar structure in his Quartet no.5, this time with a scherzo framed by two slow movements, rather than the reverse scheme found in no.4. Of crucial importance in the Fourth Quartet's opening movement is a five-note chromatic motif first played *fortissimo* by the cello. The motif recurs not only as a form of punctuation mark throughout the first movement, but also in the middle section of the finale, as well as in the work's closing bars. The second subject, with its interpolated scales in contrary motion, culminates in a broader whole-tone idea given out by the first violin – the seed of much of the material found in the finale.

The secret whisperings of the Prestissimo second movement, played entirely with mutes, may well have been suggested by the Allegro misterioso movement from Berg's *Lyric Suite*, which Bartók had heard in the year before he began work on his quartet. The middle section introduces a tiny chromatic idea alternating between the two violins, while the viola and cello provide an ostinato background. This idea, in a transmuted form, is to occupy a similar position in the fourth movement, at the point where the characteristic Bartók 'snap' pizzicato is first heard.

The slow central movement features a rhapsodic cello theme, in *parlando rubato* folk style. The melody is introduced and punctuated by expressionless non-vibrato chords from the remaining players, but those same sustained chords assume a warmer hue as a background to the cello's theme – indeed, the contrast between 'cold' vibrato-less playing and the glow of vibrato is one of the defining characteristics of the piece. In the middle section a window is thrown open onto the world of Bartók's 'night music', and, in a passage of spellbinding originality, we seem to hear the chirping of birds, the whirring of insects' wings and the croaking of frogs. As befits the mirror-like construction of the work as a whole, the final part of the movement recapitulates the material of the opening in inversion.

Just as the second movement is played entirely with mutes, so the fourth movement is performed pizzicato throughout. And in much the same way that this pizzicato movement provides a more 'open' answer to the second movement's breathless chromaticism, so the finale transforms the anxiety of the work's opening movement into a dance-like apotheosis. At the end, the finale works its way round to an actual reprise of the first movement's closing bars, bringing this magisterial work full circle.

The Fifth Quartet was composed in a concentrated burst of inspiration in the summer of 1934. Its mirror-like form is discernible not only in its overall design, but also within its individual movements. Thus, the opening Allegro's recapitulation recalls the material of its first stage both in reverse order and in inversion. The very last phrase of the piece is an assertive version of the lyrical third subject played simultaneously in its original form and in inversion, with the two strands converging onto the movement's pivotal note of B flat. That relaxed third subject affords a strong contrast to the rhythmically incisive main subject, with its spasmodically repeated notes, and to the forceful 'leaping' second idea. The first of the two slow movements begins with rustling trills and incoherent melodic fragments, before a slow chorale-like idea appears. Its middle section again features Bartók's mysterious 'night music', with fragmentary scales and twanging pizzicatos heard against the background of a sustained tremolo on the second violin's open G string. Once this has run its course, the two components of the movement's opening section return in reverse order.

The companion slow movement, following the central Scherzo, substitutes pizzicato figures for the trills of its predecessor; and in place of the static chords of the chorale-like idea, it has chords played in a rapid tremolo-like staccato, with the bow bouncing on the string. The tremolo chords return in a more dramatic form in the long central section, as the music rises towards its expansive climax.

The central Scherzo is one of the earliest of Bartók's pieces in Bulgarian rhythm, dividing the bar into an irregular, but recurring, pattern of internal beats. In the opening section each bar is made up of 4+2+3 quavers, giving the music an irrepressible lilt. This changes in the quicker trio section to 3+2+2+3, with the scurrying melodic lines accompanied by static harmonies, as though in imitation of bagpipe drones. As always with Bartók, the *da capo* is substantially recomposed, with much of the earlier material reappearing in inversion, before an agitated coda, fusing the chromatic phrases of the trio section with the more 'open' material of the Scherzo itself, brings the piece to a close.

The finale is a helter-skelter rondo based on driving repeated-note rhythms, and themes evolved from ascending and descending scale patterns. At its centre stands a scurrying fugato based on the opening movement's main theme, and accompanied by the tapping of bows held upside down. Following this, the hectic tempo suddenly slows to a whimsical Allegretto – a harbinger, as it turns out, of a curious episode that occurs towards the end of the movement, where the rondo's theme is transformed into a deliberately banal tune, played *con indifferenza*, and harmonised in hurdy-gurdy style. As this surreal passage is still continuing, the first violin enters in the 'wrong' key. The wry parody is of a kind Bartók was to evoke again in the Burletta of his Sixth Quartet.

In the aftermath of the *Anschluss*, in March 1938, and faced with the prospect of Hungary's capitulation to fascism, Bartók began to think of leaving his homeland for good. In the summer of the following year the Swiss patron Paul Sacher, who had earlier commissioned Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, placed his chalet in Saanen at his disposal. There he composed his *Divertimento* and began sketching out ideas for his Sixth Quartet, destined to be the last work he composed before leaving Europe.

It was only while he was already working on its second movement that Bartók hit on the idea of providing each of the first three movements of his new quartet with a thematically interrelated slow introduction, and of casting the entire finale as a slow movement. At the outset, the slow material, marked *mesto* (sad), is given to the solo viola. In the introduction to the march-like second movement, the same theme is played by the cello, to a muted single-line accompaniment in octaves from the remaining instruments; while the Burletta third movement is prefaced by a version of the *mesto* theme in a three-part texture. Finally, in the last movement, the *mesto* material furnishes the substance of the entire piece.

Following the Marcia second movement, with its crisply dotted rhythms, the Burletta has the sound of mocking laughter built into it, complete with the use of quarter-tones, to create an out-of-tune effect. The middle section is a gentle Andantino whose smoothly flowing lines recall the opening movement's second subject.

The finale derives its entire fabric out of the slow introduction prefacing the first three movements, and it looks back to the earlier portion of the work in other ways, too – and in particular to the first movement, both of whose subjects are recalled in slow motion in a calm episode roughly halfway through the piece. At the end, the pizzicato cello plays a sonorously harmonised version of the *mesto* theme's initial phrase, leaving the music hanging in mid-air as it fades away . . .

MISHA DONAT

Le genre du quatuor à cordes occupe très tôt une place fondamentale dans l'œuvre de Bartók. Deux de ses premières compositions, écrites à l'âge de 15 ans et aujourd'hui perdues, étaient des quatuors. Deux ans plus tard (1898), le jeune musicien encore à la recherche de son style écrit un nouveau quatuor, en Fa majeur, qui témoigne de l'influence de Beethoven, Schumann et Brahms. Une dizaine d'années passeront avant qu'il ne produise le premier des six quatuors qui constituent un des sommets de la musique de chambre du ^{xx}e siècle. Il composa les cinq autres au fil des trente années suivantes, à intervalles irréguliers mais toujours à des tournants majeurs de son évolution créative. À la fin de sa vie, déjà très affaibli par la leucémie qui allait l'emporter, Bartók mit ses dernières forces dans l'esquisse de ce qui devait être un septième quatuor à cordes.

Composé après sa rupture avec la jeune violoniste Stefi Geyer, le Premier Quatuor peut s'entendre comme un exutoire à cette profonde crise personnelle. L'écriture contrapuntique des premières mesures expose un canon libre énoncé aux violons (Bartók appelait ce thème son "chant funèbre"), auquel répondent les deux autres instruments. Suit un passage plus passionné avec un retour au calme et la réapparition du canon initial dans un registre plus aigu, comme transfiguré. Dans les dernières mesures, le tempo accélère jusqu'au tempo principal du deuxième mouvement, lequel enchaîne sans interruption.

Les courbes d'un motif ostinato confié au premier violon dessinent l'accompagnement du thème principal de ce mouvement. Transformé, il refait surface au début du finale, après une introduction dans le style d'un récit dramatique. L'énergique thème principal du finale cède ensuite la place à un thème secondaire plus lyrique, au rythme hongrois caractéristique "bref-long". À l'apogée de son développement, un nouveau thème, inspiré d'une mélodie recueillie lors de la première expédition de recherches ethnomusicologiques du compositeur en Transylvanie (juillet 1907), émerge avec beaucoup d'effet. L'arrangement de Bartók pour deux violons à l'octave, sur un tremolo insistant de l'alto, semble faire écho au texte de la chanson originelle : "Le paon prend son envol."

Contemporain du *Prince de bois*, son premier ballet, le Deuxième Quatuor de Bartók se tourne autant vers le passé et le ton élégiaque du premier quatuor que vers l'avenir et la richesse des expérimentations harmoniques du *Mandarin merveilleux* (son second ballet, composé peu après le premier) et des œuvres de musique de chambre des années 1920.

Ce quatuor se distingue par une impression de développement et de croissance perpétuels. Dans le premier mouvement, la réexposition diffère radicalement de l'exposition car le caractère et la forme du matériau mélodique originel se trouvent totalement transformés. La métamorphose est encore plus marquée dans le *Scherzo* du deuxième mouvement dont l'ostinato rythmique percussif et les méandres mélodiques font écho aux recherches de Bartók dans le domaine de la musique populaire arabe. Le matériau binaire de l'ouverture revient vers la fin de la pièce mais en ternaire, le changement de rythme provenant d'une sorte de "dissolution" métrique. Un processus similaire opère le passage du deux au trois temps dans le concerto pour violon (1937-38).

Le finale comporte des réminiscences du premier mouvement, mais comme "au ralenti" et intégrées dans une texture d'une tristesse obsédante. Des séries d'accords lentement énoncés par l'alto et le violoncelle ponctuent la pièce et planent sur les dernières mesures.

Le Troisième Quatuor (1927) est le plus condensé des six et le seul à présenter un déroulement continu. L'ouverture, ou *Prima parte*, s'appuie majoritairement sur un motif ascendant et descendant de trois notes, issu d'un geste chromatique plus réservé du premier violon. Il faut attendre les dernières mesures de cette partie pour que Bartók laisse entendre un thème plus ample au second violon et à l'alto en octave, auquel le bourdon continu confié aux deux autres instruments donne un air de mélodie populaire.

La *Seconda parte* relie deux motifs de style populaire, le premier exprimé en pizzicato au violoncelle et le second, caractérisé par de perpétuels changements de métrique, au violon. En filigrane court l'idée d'une série de variations culminant dans une fugue dont le sujet provient des motifs ascendants et descendants du premier thème. La réexposition de la première partie offre une nouvelle perspective sur le matériau musical initial du quatuor, entendu à présent "au ralenti". La coda transforme le thème de la *Seconda parte* en un gambadant *moto perpetuo*.

Le Quatrième Quatuor, composé l'année suivante, est conçu de manière symétrique autour de l'axe central du mouvement lent : le premier mouvement répond au dernier et le deuxième au quatrième. Bartók reprend cette idée dans le Cinquième Quatuor mais en inverse le schéma et structure l'œuvre autour d'un *Scherzo*, flanqué de part et d'autre de mouvements lents.

L'élément fondamental du premier mouvement du Quatrième Quatuor est un motif chromatique de cinq notes énoncé une première fois *fortissimo* au violoncelle. Ce motif revient non seulement en ponctuation à travers tout le mouvement, mais aussi dans le passage central du finale et dans les dernières mesures de l'œuvre. Le deuxième motif, avec ses gammes interpolées en mouvement contraire, se développe pour s'épanouir dans un propos plus ample par tons entiers, au premier violon. De cette idée découlera une grande partie du matériau musical du finale.

Les murmures secrets du deuxième mouvement (*Prestissimo*), joué entièrement avec sourdines, sont peut-être inspirés de l'*Allegro misterioso* de la *Suite Lyrique* de Berg, que Bartók avait entendue l'année précédente. Le passage central introduit un petit motif chromatique repris en alternance par les violons sur un ostinato de l'alto et du violoncelle. Transmué, ce motif occupe une position similaire dans le quatrième mouvement où s'entendent pour la première fois les fameux pizzicati à la Bartók.

Le lent mouvement central s'articule autour d'un thème rhapsodique confié au violoncelle, dans un style populaire *parlando rubato*. Les autres instruments ponctuent la mélodie de manière neutre par des accords sans vibrato qui prendront toutefois une teinte plus chaude en arrière-plan soutenu du thème du violoncelle. De fait, le contraste entre la "froideur" du jeu sans vibrato et la chaleur du vibrato est une caractéristique de la pièce. Le passage central ouvre une perspective sur le monde de la "musique de nuit" de Bartók. Dans un passage d'une originalité envoûtante, l'auditeur a l'impression d'entendre le gazouillement des oiseaux, le bruissement des ailes d'insectes et le coassement des grenouilles. Comme il sied à la structure générale en miroir, la dernière partie du mouvement réexpose le matériau de l'ouverture, mais en inversion.

Le quatrième mouvement, pizzicato de bout en bout, est une réponse "ouverte" au chromatisme effréné du deuxième mouvement, joué entièrement avec sourdines. Dans le même esprit, le finale transforme l'anxiété du premier mouvement en une sorte d'apothéose gracieuse comme une danse. Le retour à une reprise des dernières mesures du premier mouvement boucle la boucle de cette œuvre magistrale.

Le Cinquième Quatuor est le fruit d'une période d'intense créativité, à l'été 1934. La structure en miroir définit non seulement la conception générale de l'œuvre mais aussi de chaque mouvement. Ainsi, la réexposition de l'*Allegro* d'ouverture rappelle-t-elle l'exposition, mais inversée et renversée de surcroît. La dernière phrase de la pièce est une affirmation pleine d'assurance du troisième sujet lyrique, joué simultanément dans sa forme originale et en inversion, les deux éléments convergeant sur la note clé de tout le mouvement : si bémol. Ce paisible motif contraste fortement avec l'extrême précision rythmique des notes répétées du trépidant sujet principal et avec l'énergique et bondissant thème secondaire.

Le premier des deux mouvements lents s'ouvre sur un bruissement de trilles et des fragments mélodiques épars, suivis d'un lent motif aux allures de choral. Là aussi, le passage médian fait appel à la mystérieuse "musique de nuit" de Bartók, avec des gammes incomplètes et des pizzicati caractéristiques sur fond de trémolo soutenu au second violon, sur la corde de *sol* à vide. L'idée suit son cours puis les deux éléments initiaux reviennent en ordre inverse.

Après le *scherzo* central, le second mouvement lent se caractérise par des motifs en pizzicati. Les accords statiques du motif de style choral font place à des accords en staccato rapide presque trémolo, l'archet rebondissant sur la corde. Ces accords en trémolo réapparaissent de manière plus spectaculaire dans le long passage central, au fur et à mesure de l'ample progression de la musique.

Le *scherzo* central est un des premiers exemples d'utilisation de rythmes bulgares chez Bartók. Un schéma irrégulier mais récurrent scande la mesure. Au début, le motif de 4+2+3 croches donne à la musique un balancement irrésistible. Dans le passage en trio, plus rapide, la scansion se transforme en 3+2+2+3. Les lignes mélodiques assez enlevées sont accompagnées par des harmonies statiques, comme pour imiter les bourdons des cornemuses traditionnelles. Comme toujours chez Bartók, le *da capo* est considérablement modifié. Une grande partie du matériau précédent reparait en inversion avant qu'une coda agitée ne fusionne les phrases chromatiques du trio avec le matériau plus "ouvert" du *scherzo* et n'apporte une conclusion au mouvement.

Le rondo final est un pêle-mêle de rythmes énergiques en notes répétées et de thèmes issus de motifs de gammes ascendantes et descendantes. Le bondissant fugato central, basé sur le thème principal du premier mouvement, est accompagné *col legno* (le bois de l'archet frappant les cordes). Le tempo frénétique s'apaise soudainement pour devenir un *Allegretto* plein de fantaisie. Il préfigure un curieux épisode situé vers la fin du mouvement, où le thème du rondo se transforme en un air délibérément banal, annoté *con indifferenza* et harmonisé dans le style d'une musique de vieille à roue. Alors que se déroule ce passage presque surréaliste, le premier violon intervient dans la "mauvaise" tonalité. Bartók reprendra ce procédé parodique et ironique dans la *Burletta* du Sixième Quatuor.

Suite à l'*Anschluss* de mars 1938, et devant la perspective d'une capitulation de la Hongrie devant le fascisme, Bartók envisagea de s'expatrier. L'été suivant, le grand mécène suisse Paul Sacher (commanditaire de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*) mit son chalet de Saanen à la disposition du musicien. C'est là qu'il composa le *Divertimento* et ébaucha le Sixième Quatuor qui devait être sa dernière œuvre écrite en Europe.

Bartók était déjà engagé dans la composition du deuxième mouvement quand il eut l'idée d'attribuer aux trois premiers mouvements de ce quatuor une introduction lente et thématiquement interdépendante, et de faire du finale un mouvement lent. La première occurrence du motif *Mesto* ("triste") est un solo confié à l'alto. Dans l'introduction du deuxième mouvement (*Marcia*), il est exprimé au violoncelle, accompagné d'une seule ligne mélodique jouée en octaves par les autres instruments avec sourdine. Le troisième mouvement (*Burletta*) est introduit par le fameux thème, énoncé dans une texture à trois voix. Enfin, le dernier mouvement tire toute sa substance musicale du *Mesto*.

Après la vivacité des rythmes pointés de la *Marcia*, la *Burletta* a un petit côté goguenard et l'usage de quarts de tons crée un effet "détonnant". La souplesse des lignes mélodiques de l'*Andantino* central rappelle le second motif du premier mouvement.

La lente mélodie de l'introduction envahit tout le finale (*Mesto*) mais le mouvement fait également référence à d'autres sections de l'œuvre, en particulier au premier mouvement dont les deux thèmes sont évoqués "au ralenti" dans un épisode central assez tranquille. À la fin, le violoncelle pizzicato présente une version harmonisée de la première phrase du motif *mesto* puis s'évanouit, laissant la musique comme en suspens.

MISHAT DONAT

Traduction : Geneviève Bégou

Das Streichquartett war für Béla Bartók zeitlebens von zentraler Bedeutung. Zwei seiner frühesten Kompositionen, die er als fünfzehnjähriger Schüler schrieb, waren Quartette. Leider hat keines der beiden überlebt, aber zwei Jahre später, 1898, beendete Bartók ein Quartett in F-Dur, das uns erhalten ist. In ihm zeigt sich der Einfluss von Beethoven, Schumann und Brahms; es wurde zu einer Zeit geschrieben, als Bartók noch auf der Suche nach einer eigenen Stimme war. Erst fast ein Jahrzehnt später schuf er das erste Werk einer Reihe von sechs Streichquartetten, die zu den weltweit anerkannten Höhepunkten der Kammermusik im 20. Jahrhundert gehören. Die restlichen Werke der Reihe folgten in weiten Abständen während der folgenden dreißig Jahre. Jedes einzelne markiert einen entscheidenden Wendepunkt in Bartóks künstlerischer Entwicklung. Und am Ende seines Lebens, als er bereits unheilbar an Leukämie erkrankt war, galten die letzten Skizzen des Komponisten einem Plan für ein siebtes Quartett.

Bartóks Erstes Quartett entstand in der Zeit, als er unter den Folgen einer unglücklichen Liebesaffäre mit der jungen Geigerin Stefi Geyer litt. Das Stück könnte als sein Mittel zur Überwindung einer persönlichen Krise empfunden werden. Die kontrapunktische Schreibweise der ersten Takte (Bartók bezeichnete das Thema als seine „Totenklage“) mit ihrem freien Kanon für die Violinen, denen die beiden tieferen Instrumente antworten, geht allmählich in einen leidenschaftlicheren Mittelteil über, bevor wieder Ruhe einkehrt und der anfängliche Kanon in einer höheren Lage zurückkommt, als ob Bartók damit eine verklarte Version des Anfangs anbietet. Die offen endenden Schlusstakte werden allmählich beschleunigt, bis sie das Tempo des zweiten Satzes, der sich ohne Pause anschließt, erreicht haben. Die Form des „sich windenden“ Ostinato-Motivs, mit dem die erste Violine das Hauptthema des zweiten Satzes begleitet, kehrt – nach einer Introduction im Stil eines dramatischen Rezitativs – in einer veränderten Fassung als Einleitungsthema des Schlusssatzes zurück. Das temperamentvolle Thema des Finales weicht letztendlich einem eher schwärmerischen zweiten Gedanken im typisch ungarischen „kurz-lang“-Rhythmus, bevor die Musik sich dem Höhepunkt nähert und – als wunderbarer Effekt – ein neues, luftiges Thema auftaucht. Bartók fand es im Juli 1907 auf seiner ersten Expedition nach Transsylvanien, wo er Volkslieder sammelte. Die Art, wie er es hier präsentiert – von den beiden Violinen im Oktavabstand leidenschaftlich über einem kraftvollen Tremolo der Bratsche gespielt – scheint es den ursprünglichen Text des zugrunde liegenden Liedes „Der Pfau fliegt“ widerzuspiegeln.

Als Bartók sein Zweites Quartett komponierte, arbeitete er gleichzeitig an „Der hölzerne Prinz“, der ersten seiner beiden Ballettpartituren. Kurze Zeit später folgte „Der wunderbare Mandarin“. Das Quartett ist ein Werk, in dem Bartók sowohl zurückschaut auf die elegische Stimmung des Ersten Quartetts, als auch nach vorn in die radikalen harmonischen Experimente, die er in „Der wunderbare Mandarin“ und seiner Kammermusik der 1920er Jahre verwendete.

Ein hervorstechendes, charakteristisches Merkmal des Zweiten Quartetts ist das Gefühl von Wachstum und kontinuierlicher Entwicklung, das dieses Werk vermittelt. Die Reprise im Einleitungssatz unterscheidet sich von der Vorlage der Exposition radikal dadurch, dass das ursprüngliche melodische Material in Charakter und Form gründlich verändert wird. Noch fundamentaler wird die Verwandlung im zweiten Satz durchgeführt, in einem Scherzo, dessen trommelartige ostinate Rhythmen und schillernde Melodik an Bartóks Ergebnisse seiner Erforschung arabischer Volksmusik erinnern. Das Zweiertakt-Material der Einleitung kehrt gegen Ende des Stückes im Dreiertakt zurück, wobei der Rhythmuswechsel durch eine metrische „Überblendung“ erreicht wird. In seinem 1937/38 entstandenen [zweiten] Violinkonzert nutzt Bartók ein ähnliches Verfahren, um einen Zweier- in einen Dreiertakt zu verwandeln.

Das Finale enthält bloss erinnerte Fragmente des ersten Satzes, die in Zeitlupe gespielt und von einem Gewebe qualvoller Trostlosigkeit aufgesogen werden. Bratsche und Violoncello prägen dieses Stück mit ihren in Zeitlupe gespielten Akkordreihen, und die gleiche Akkordfolge bestimmt auch die letzten Momente des Werks.

Das 1927 komponierte Dritte Quartett ist das komprimierteste der sechs Quartette Bartóks und das einzige, das sich kontinuierlich von Anfang bis Ende entfaltet. Sein Einleitungssatz, *Prima parte*, besteht weitgehend aus dem Auf- und Absteigen eines dreitönigen Motivs, das sich aus einem eher beschaulichen, chromatischen Gedankenspiel der ersten Geige entwickelt. Erst in den letzten Takt dieses Abschnitts bringt Bartók ein umfangreicheres Thema zu Gehör, das zweite Violine und Bratsche in Oktaven spielen. Der von den beiden anderen Instrumenten gelieferte Bordun verleiht der Musik das Flair einer Volksmelodie.

Die *Seconda parte* basiert auf zwei ähnlichen volksmusikartigen Merkmalen. Eins hören wir im Pizzicato des Violoncellos, das andere im ständigen Taktwechsel der Violinstimme. Hintergrund dieses Abschnitts bildet eine Reihe von Variationen, die in einer Fuge gipfeln, welche ihr Thema aus den auf- und absteigenden Figuren der *Prima parte* bezieht. Indem Bartók auf den ersten Teil zurückgreift, ermöglicht er einen neuen Blick auf das Material der Einleitung, das nun quasi in Zeitlupe zu hören ist. Die Koda verwandelt das Thema der *Seconda parte* in ein übermütiges *moto perpetuo*.

Das Vierte Quartett wurde nur ein Jahr später komponiert. Es hat die Form eines symmetrischen Bogens, in dem der erste und letzte Satz, wie auch der zweite und vierte Satz einander entsprechen und der langsame Mittelsatz als Kernstück des Werkes fungiert. Eine ähnliche Struktur schuf Bartók in seinem Quartett Nr. 5, wo er ein Scherzo mit zwei langsamen Sätzen umrahmte, gewissermaßen umgekehrt wie in Quartett Nr. 4.

Im ersten Satz des Vierten Quartetts gewinnt ein chromatisches Motiv aus fünf Tönen, zuerst vom Violoncello *fortissimo* gespielt, entscheidende Bedeutung. Das Motiv erscheint nicht nur als eine Art Interpunktionszeichen den ganzen ersten Satz hindurch, sondern auch im Mittelteil des Finales und in den Schlusstakten des Werks. Das zweite Thema mit seinen eingefügten Tonleitern in Gegenbewegung hat seinen Höhepunkt in einem Ganzton-Motiv der ersten Violine, welches die Keimzelle für einen Großteil des musikalischen Materials im Finalsatz bildet.

Das geheimnisvolle Wispern im „prestissimo“ und mit Dämpfern gespielten zweiten Satz könnte gut von dem „Allegro misterioso“ in Alban Bergs *Lyrischer Suite* inspiriert worden sein, ein Stück, das Bartók ein Jahr vor seiner Arbeit am Vierten Quartett gehört hatte. Im Mittelteil wird ein winziger chromatischer Gedanke eingeführt, der zwischen den Violinen hin und her geht, während Bratsche und Violoncello einen ostinaten Hintergrund bilden. Dieser Gedanke wird im vierten Satz in abgewandelter Form einen ähnlichen Platz dort einnehmen, wo Bartóks typisches „Schnapp-Pizzicato“ erstmalig zu hören ist.

Im langsamen Mittelsatz präsentiert das Violoncello ein rhapsodisches Thema in volksliedhaftem *parlando rubato*. Die übrigen Spieler führen die Melodie ein und unterstützen sie mit stoischen, vibratolosen Akkorden. Aber der Klang dieser Stütz-Akkorde gewinnt als Hintergrund des Themas im Violoncello an Wärme. Dieser Gegensatz zwischen „kaltem“ vibratolosem Spiel und warmem Vibrato bestimmt in der Tat den Charakter des Stückes. Im Mittelteil wird ein Fenster in die Welt von Bartóks „Nachtmusik“ aufgestoßen, und in einer Passage von faszinierender Ursprünglichkeit scheinen wir Vogelgezwitscher, Schwirren von Insektenflügeln und Froschquaken zu hören. Wie es der spiegelbildlichen Gesamtstruktur des Stückes entspricht, nimmt der Schlussteil des Satzes das musikalische Material der Einleitung in Umkehrung wieder auf.

Wie der zweite Satz in ganzer Länge mit Dämpfer gespielt wird, so bestimmt durchgehendes Pizzicato den vierten Satz. Und auf etwa gleiche Weise, wie der Pizzicato-Satz eine deutlich „offene“ Antwort auf die atemlose Chromatik des zweiten Satzes gibt, verwandelt das Finale die Ängstlichkeit des ersten Satzes in eine tänzerische Apotheose. Am Ende führt Bartók die Komposition zur wörtlichen Reprise der Schlusstakte des ersten Aktes zurück und schließt den Kreis dieses meisterhaften Werkes.

Das Fünfte Quartett wurde im Sommer 1934 komponiert, in einem dicht gedrängten Schub von musikalischen Einfällen. Seine gespiegelte Form lässt sich nicht nur im gesamten Bauplan erkennen, sondern auch in den einzelnen Sätzen. So nimmt die Reprise des einleitenden Allegros das Material aus dem ersten Stadium sowohl in gegenläufiger Reihenfolge als auch in der Umkehrung auf. Die allerletzte Phrase des Stückes ist eine temperamentvolle Version des schwärmerischen dritten Themas, das gleichzeitig in seiner originalen Form und deren Umkehrung gespielt wird und die beiden zwei Stränge in dem alles entscheidenden Ton b des Satzes zusammenführt. Das lockere dritte Thema bildet mit seinen ruckhaft repetierenden Tönen einen starken Kontrast zu dem rhythmisch prägnanten Hauptthema und dem kraftvoll „springenden“ zweiten Motiv.

Der erste der beiden langsamen Sätze beginnt mit raschelnden Trillern und zusammenhanglosen melodischen Fragmenten, bevor ein langsamer choralähnlicher Gedanke auftaucht. In seinem Mittelteil hören wir wieder Bartóks geheimnisvolle „Nachtmusik“, mit Bruchstücken von Tonleitern und schwirrenden Pizzicati vor dem Hintergrund aus fortwährendem Tremolo auf der offenen G-Saite der zweiten Violine. Nach dieser Episode kehren die beiden Komponenten des Satzanfangs in umgekehrter Reihenfolge zurück.

Der dem Scherzo folgende andere langsame Satz ersetzt die Triller seines Vorgängers durch Pizzicato-Figuren, und an die Stelle der statischen Akkorde der choralartigen Episode treten nun Akkorde, die in schnellem tremolo-artigem Staccato mit Springbogen gespielt werden. Die Tremolo-Akkorde kehren im langen Mittelabschnitt in dramatischerer Form zurück, wenn die Musik sich ihrem mächtigen Höhepunkt nähert.

Das zentrale Scherzo gehört zu den ersten von Bartóks Stücken im bulgarischen Rhythmus, bei dem der Takt in unregelmäßige, aber wiederkehrende Betonungsmuster eingeteilt wird. In der Einleitung ist jeder Takt in 4+2+3 Achtel gegliedert, was der Musik einen unbändigen Schwung verleiht. Im schnelleren Trioteil wechselt das Taktmuster zu 3+2+2+3 Achteln pro Takt; die die wuselnden Melodien begleitenden statischen Harmonien erinnern an Dudelsackquinten. Wie stets hat Bartók das *da capo* grundlegend neu gestaltet: ein Großteil des ursprünglichen Materials erscheint in der Umkehrung, bevor eine lebhaft Koda die chromatischen Phrasen des Trios mit dem „offeneren“ Material des Scherzos verschmilzt und das Stück zu Ende bringt.

Das Finale ist ein rasantes Rondo, das sich auf Rhythmen aus stürmischen Repetiertönen stützt. Themen entwickeln sich aus auf- und absteigenden Tonleiterfiguren. Im Zentrum steht ein hastiges Fugato, basierend auf dem Hauptthema des ersten Satzes und begleitet vom Klopfen der umgedreht gehaltenen Bögen. Danach wird das hektische Tempo plötzlich langsamer und geht in ein skurriles Allegretto über – wie sich herausstellt, ist es der Vorbote einer kuriosen Episode, die sich gegen Ende des Satzes ereignet. Dort wird das Rondothema verwandelt in eine bewusst banale Melodie, die *con indifferenza* gespielt und in Drehleier-Manier begleitet wird. Noch während diese surreale Passage weitergeht, steigt die erste Violine in der „falschen“ Tonart ein. Etwas in der gleichen Art wie diese ironische Parodie wird Bartók in der „Burletta“ seines Sechsten Quartetts heraufbeschwören.

Konfrontiert mit den Nachwirkungen vom *Anschluss* [Österreichs an Nazi-Deutschland] im März 1938 und angesichts Ungarns drohender Kapitulation vor dem Faschismus, dachte Bartók allmählich daran, sein Heimatland für immer zu verlassen. Im Sommer des folgenden Jahres stellte der Schweizer Mäzen Paul Sacher, der bereits Bartóks *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta* in Auftrag gegeben hatte, ihm sein Chalet in Saanen zur Verfügung. Dort komponierte Bartók sein *Divertimento* und begann mit Skizzen für sein Sechstes Quartett, das letzte Werk, welches er vor dem Abschied von Europa komponieren würde.

Erst, als er bereits am zweiten Satz arbeitete, hatte Bartók die Idee, jeden der drei ersten Sätze seines neuen Quartetts mit einer thematisch zusammenhängenden langsamen Einleitung zu versehen und das gesamte Finale als langsamen Satz zu konzipieren. Zu Beginn wird die Solobratsche mit dem als *mesto* (traurig) bezeichneten, langsamen Material betraut. In der Einleitung zu dem marschartigen zweiten Satz wird dasselbe Thema vom Violoncello übernommen, begleitet von einer einstimmigen Melodie, die die übrigen Instrumente gedämpft in Oktaven spielen. Dagegen stellt Bartók dem dritten Satz „Burletta“ eine dreigliedrige Fassung des *mesto*-Themas voran. Im letzten Satz schließlich lebt das gesamte Stück von dem musikalischen Material des *mesto*-Gedankens.

Dem mit „Marcia“ bezeichneten zweiten Satz mit seinen frischen, punktierten Rhythmen folgt die „Burletta“. Im dort eingebauten Hohngelächter werden Vierteltöne verwendet, um die Wirkung verstimmter Instrumente zu erzeugen. Der Mittelteil besteht aus einem sanften „Andantino“, dessen weich fließende Melodien an das zweite Thema des ersten Satzes erinnern.

Das Finale bezieht sein gesamtes Material aus der langsamen Einleitung, die den ersten drei Sätzen vorausgeht und knüpft auch auf andere Weise an den Beginn des Werkes an – ganz besonders an den ersten Satz, dessen zwei Themen in einer ruhigen Episode etwa in der Mitte zu hören sind. Am Schluss spielt das Violoncello pizzicato eine klangvoll harmonisierte Fassung des Anfangs vom *mesto*-Thema und lässt die Musik quasi in der Luft hängen, während sie langsam verklingt...

MISHA DONAT

Übersetzung: Ingeborg Neumann

The Heath Quartet is one of the most charismatic British chamber ensembles of the moment, formed in 2002 at the Royal Northern College of Music under the guidance of Dr Christopher Rowland and Alasdair Tait.

The Quartet has presented cycles of the complete quartets of Sir Michael Tippett and Béla Bartók, both at Wigmore Hall and throughout Britain, Europe and the United States. Looking to the future, the quartet plans to focus on the quartets of Jörg Widmann and Beethoven, and to continuing their engagement with Wigmore Hall's pioneering education and outreach programme.

The Quartet's debut release of the complete Tippett quartets was released to wide acclaim in autumn 2015 on the Wigmore Live label, winning the Gramophone Chamber Award 2016. This release of Bartók's complete string quartets is the Heath Quartet's second recording for harmonia mundi, following Tchaikovsky's quartets nos.1 & 3 in 2016.

Formé en 2002 au Royal Northern College of Music sous la direction de Christopher Rowland et Alasdair Tait, le **Heath Quartet** est un des grands ensembles de musique de chambre britanniques contemporains.

Le quatuor a présenté en concert l'intégrale des quatuors de Sir Michael Tippett et de Béla Bartók au Wigmore Hall et dans toute l'Angleterre, ainsi qu'en Europe et aux États-Unis. L'ensemble prépare de nouveaux projets sur l'œuvre de Jörg Widmann et de Beethoven, et prévoit de poursuivre sa participation au programme innovant d'éducation et de sensibilisation artistique du Wigmore Hall.

Son premier CD, consacré à l'intégrale des quatuors de Michael Tippett, est sorti à l'automne 2015 sous le label Wigmore Live. Il a reçu un accueil enthousiaste et s'est vu décerner le Gramophone Chamber Award 2016. La présente intégrale des quatuors de Béla Bartók marque le deuxième volet d'une collaboration avec harmonia mundi, commencée en 2016 avec les quatuors n^{os} 1 & 3 de Tchaïkovski.

Das **Heath Quartet** gehört momentan zu den charismatischsten Kammerensembles aus Großbritannien. Es wurde 2002 am Royal Northern College of Music in Manchester unter der Leitung von Christopher Rowland und Alasdair Tait gegründet.

Das Quartett präsentierte die gesamten Streich-quartette von Sir Michael Tippett und Béla Bartók sowohl in der Londoner Wigmore Hall als auch an vielen Orten in Großbritannien, Europa und den Vereinigten Staaten. Im Hinblick auf zukünftige Pläne möchten sich die vier Musiker auf die Quartette von Jörg Widmann und Beethoven konzentrieren und ihr Engagement in der hervorragenden Ausbildung und den weitreichenden Programmen der Wigmore Hall fortsetzen.

Die erste Einspielung aller Quartette von Sir Michael Tippett auf dem Wigmore Live Label im Herbst 2015 wurde mit großem Beifall bedacht und erhielt den Gramophone Chamber Award 2016. Die hier vorliegende Aufnahme von Béla Bartóks gesamten Streichquartetten ist die zweite Einspielung des Heath Quartet für harmonia mundi; die erste mit Tschaikowskys Quartetten Nr. 1 und 3 erschien 2016.



The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance, the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Recording May 2016, Wigmore Hall, London, UK

Sessions Producers: Alexander van Ingen, Dave Rowell (SIX Music Productions)

Recording Engineer: Chris Kalcov

Editor: Alexander Van Ingen

Scores: Universal Edition

Page 1 : Kasimir Malevitch, *Landschaft mit fünf Häusern*, 1928/29.

St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum - akg-images

Photo Heath Quartet: Kaupo Kikkas 2015

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 907661.62