

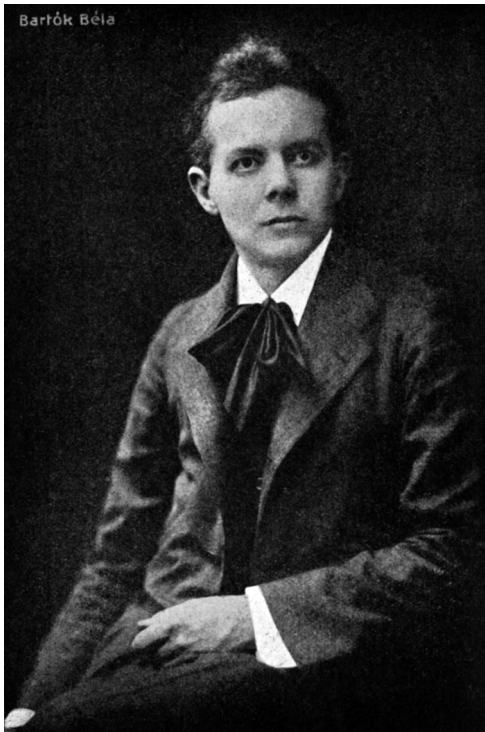
**CHANDOS**

# Bartók COMPLETE STRING QUARTETS



Arcadia Quartet





Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images

Béla Bartók, 1910

## Béla Bartók (1881 – 1945)

### Complete String Quartets

COMPACT DISC ONE

#### String Quartet No. 1, Op. 7, BB 52 (1908 – 09) 30:53

- |   |     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |       |
|---|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I   | Lento –                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 9:33  |
| 2 | II  | Poco a poco accelerando – Allegretto – Molto quieto –<br>Tempo I – Sostenuto sempre – Molto sostenuto –<br>Tempo I – [ ] – Tempo I – Agitato sempre –<br>Molto più tranquillo – Agitato – Molto sostenuto –<br>Tempo I – Poco sostenuto – Molto sostenuto                                                                                                                    | 9:20  |
| 3 | III | (Introduzione.) Allegro – Meno vivo – Allegro – Meno vivo –<br>Molto adagio –<br>Allegro vivace – Adagio – Più adagio –<br>Tempo I – Vivo – Poco meno vivo – Meno mosso –<br>Più mosso – Ancora più mosso – Maestoso –<br>Tempo I. Mosso – L'istesso tempo, grazioso –<br>Più vivo – Adagio – Più largo – Tempo I – Agitato –<br>Tempo I – Più vivo – Molto agitato – Presto | 12:00 |

|          |                                                                                                                    |              |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
|          | <b>String Quartet No. 3, BB 93</b> (1927)                                                                          | <b>15:07</b> |
|          | Dedicated to the Musical Fund Society of Philadelphia                                                              |              |
|          | Prima parte                                                                                                        |              |
| <b>4</b> | Moderato – Quasi a tempo, tranquillo – Tempo I – Sostenuto – Più andante – Tempo I – Più lento – Lento – Tempo I – | 4:32         |
|          | Seconda parte                                                                                                      |              |
| <b>5</b> | Allegro – Più mosso – Tempo I – Più mosso – Tempo I – Più mosso – Ancora più mosso – Meno mosso – Più mosso –      | 5:31         |
|          | Ricapitolazione della prima parte                                                                                  |              |
| <b>6</b> | Moderato – Meno mosso – Più lento – Lento –                                                                        | 3:09         |
|          | Coda                                                                                                               |              |
| <b>7</b> | Allegro molto – Meno vivo                                                                                          | 1:53         |

**String Quartet No. 5, BB 110 (1934)** **30:49**

Dedicated to Mrs Sprague Coolidge

- 8** Allegro – [ ] – Tempo I – Meno mosso – Tempo I – Più mosso –  
Tempo I – Mosso – Un poco meno mosso – Più mosso –  
Tempo I – Meno mosso – Tempo I – Un poco più mosso –  
Allegro molto – Più vivo – Allegro molto –  
Tempo I – Sostenuto – Tempo I – Poco allargando **7:44**
- 9** Adagio molto – Un poco più andante – Tempo I – Più lento –  
Largo – Più andante – Tempo I **5:37**
- 10** Scherzo. Alla bulgarese (vivace) – Trio. Accelerando al Vivacissimo –  
Tempo I (Scherzo da capo) – Agitato **4:55**
- 11** Andante – [ ] – Più andante – Più lento – Più mosso, agitato –  
Tranquillo (Tempo I) – Più andante – Più lento **5:10**
- 12** Finale. Allegro vivace – Presto – Poco sostenuto –  
Più presto, scorrevole – Poco sostenuto – [ ] – Poco sostenuto –  
Prestissimo – Allegretto capriccioso – Più mosso –  
Risoluto quasi a tempo –  
Tempo I – Più presto – Tempo I (subito) – Più presto –  
Tempo I – Meno mosso – Allegretto, con indifferenza –  
Tempo I – Più presto – Prestissimo – Stretto – Slargando **7:02**

**TT 77:03**

COMPACT DISC TWO

**String Quartet No. 2, Op. 17, BB 75** (1915–17) **27:43**

Au Quatuor Hongrois Waldbauer, Temesváry, Kornstein, Kerpely

- |     |     |                                                                                                                                                                                                                                      |       |
|-----|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| [1] | I   | Moderato – Poco più mosso – Meno mosso – Sostenuto –<br>Tempo I, ma sempre molto tranquillo – Più sostenuto –<br>Tempo I – Molto sostenuto – Largo –<br>Tempo I (tranquillo) – Molto sostenuto – Poco più mosso –<br>Molto sostenuto | 10:07 |
| [2] | II  | Allegro molto capriccioso – [ ] – Tempo I –<br>Allegro molto – Tranquillo – Prestissimo –<br>Sostenuto molto                                                                                                                         | 8:12  |
| [3] | III | Lento – Un poco più andante – Tempo I – [ ] – Tempo I –<br>Lento, non troppo – [ ] – Lento assai – Più andante –<br>Lento assai – Tempo I – Un poco più andante – Più lento –<br>Tempo I                                             | 9:16  |

|   |                                                                                                                                                                                                                                                    |                  |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
|   | <b>String Quartet No. 4, BB 95</b> (1928)                                                                                                                                                                                                          | <b>24:02</b>     |
|   | Au Quatuor Pro Arte                                                                                                                                                                                                                                |                  |
| 4 | I Allegro – Più mosso – Pesante                                                                                                                                                                                                                    | 6:03             |
| 5 | II Prestissimo, con sordino                                                                                                                                                                                                                        | 2:59             |
| 6 | III Non troppo lento – Poco agitato – Tempo I – Agitato – Tempo I – Tranquillo                                                                                                                                                                     | 5:58             |
| 7 | IV Allegretto pizzicato – Un poco più mosso – Tempo I (tranquillo) – Sostenuto – Tempo I (tranquillo)                                                                                                                                              | 2:59             |
| 8 | V Allegro molto – Più vivo – Meno mosso – Pesante                                                                                                                                                                                                  | 5:47             |
|   | <br><b>String Quartet No. 6, BB 119</b> (1939)                                                                                                                                                                                                     | <br><b>30:58</b> |
|   | Dedicated to the Kolisch Quartet                                                                                                                                                                                                                   |                  |
| 9 | I Mesto – Più mosso, pesante – Vivace – Un poco meno vivo – Vivacissimo, agitato – Ancora più vivo – Tempo I – Pesante – Tempo I – Un poco tranquillo – Vivacissimo – Tempo I – Vivacissimo – Meno vivo – Vivacissimo, agitato – (Tempo I) – Lento | 7:50             |

- 10 II Mesto –  
 Marcia – Risoluto – Tempo I – Meno mosso – Ancora meno mosso –  
 Rubato – Animato, molto agitato – Sostenuto –  
 Molto vivace, agitato e rubato – Meno mosso (quasi cadenza,  
 un poco rubato) –  
 Tempo I – Risoluto – Tempo I – Meno mosso 8:23
- 11 III Mesto –  
 Burletta. Moderato – Un poco più mosso – Tempo I – Andantino –  
 Tempo I – Più lento, espressivo – Tempo I – Un poco più mosso –  
 Andantino – Tempo I 7:19
- 12 IV Mesto – Più andante – Molto tranquillo – Tempo I – Più andante –  
 Tempo I 7:13  
**TT 83:03**

#### **Arcadia Quartet**

**Ana Török** violin  
**Răsvan Dumitru** violin  
**Traian Boală** viola  
**Zsolt Török** cello

Bonus track (available to download only, free at [www.chandos.net](http://www.chandos.net);  
 enter code: bartok25)

**Romanian Folk Dances, BB 68** (1915) 5:13  
 Arranged for String Quartet by Dan Variu



## Bartók: Complete String Quartets / Romanian Folk Dances

### String Quartet No. 1

The attachment that Béla Bartók (1881 – 1945) harboured to the string quartet – as to no other genre – was to the keystone of the Viennese tradition, but with the aim of moving the medium out of its native city a little, into the countryside of alternative tonalities and rhythms. In January 1909 he completed his First Quartet (setting aside three from his mid-teens), whereupon a group of young musicians formed to play it. After a year's rehearsal, this Waldbauer-Kerpely Quartet, combining the names of its leader and its cellist, duly gave the first performance, on 19 March 1910, in Budapest.

Besides being part of his great musical project of decentralisation, this First Quartet by Bartók was part of the musical story of his romantic involvement with the violinist Stefi Geyer, for whom he was simultaneously composing a concerto. When he began both works, he was passionately in love; by the time the quartet was finished, it was all over. The arpeggiated D major seventh chord that had been Stefi's motif in the luminous first movement of the concerto was now, in the equivalent movement of the quartet,

reconfigured as a pair of falling sixths, in F minor.

These sixths open a duo for the violins that soon departs from strict canon to become a pairing of straying, unsupported lines – a sound unprecedented in the quartet literature and perhaps expressive of two people who, drifting apart, feel themselves adrift. When the viola and cello enter, it is to repeat the opening, down an octave, before joining the others. A middle section is followed by an apotheosis of the beginning, up an octave, at once reprise and preparation.

What is prepared is a twilight *Allegretto* in sonata form, dancing and spectral. The faster tempo is gained through an introduction in duos, and defined by the second violin which affirms the main motif of a fall through a semitone followed by a fifth. Tonality is compromised not only by chromaticism but also by the presence of the whole-tone scale.

The quartet could have ended here, as a slow-fast diptych, like Stefi's concerto. However, there was something else on Bartók's mind: folk music. The summer of the quartet's first sketches was also that of the first visit that Bartók made to Transylvania,

and his discovery there of tunes that, being pentatonic, he believed to be ancient, perhaps predating the great Magyar migration of a thousand years before.

In form the finale is again a sort of sonata, prefaced by chordal summonses separating recitatives from the cello and first violin. The movement, galvanised by a spirit of variation so intense as sometimes to reach parody (as will be the case again in later quartets), is characterised by ostinatos, fast pulsations, and vigorous syncopations, which bring the quartet into hard-edged, fiercely dynamic territory that Bartók was to make his own, and lead to a blaze of tonal certitude, on A.

#### **String Quartet No. 2**

It was specifically for the Waldbauer-Kerpely Quartet, by now known abroad as the Hungarian Quartet, that Bartók went on to his Second String Quartet (1915–17), and that ensemble gave the first performance, on 3 March 1918, again in Budapest. This time the opening is a sonata movement, but slow, harmonically veiled, tonally uncertain, rhythmically ambiguous: a sonata form in the grey light of evening. The principal motif, heard very soon, when the first violin joins the texture, touches on the notes of the A major triad, but without affirmation, trailing away indecisively. As a shape the motif

returns many times, in potentially endless variants. By way of contrast, the two violins eventually set out a more solid melody on C sharp, before the slow seething continues to a climax, then settles on a chord of F sharp major – a rare moment of rest. Here, a little scale figure takes over: up two steps, down two steps. Development follows, and recapitulation, at the end of which the scale figure is presented at its most elemental, in A, by all four players in octaves. A white note melody for the violins, played to guitar-like accompaniment from the cello, seems to represent some kind of culmination. And yet the wandering goes on.

The atmosphere might recall the opening movement of another second quartet, that of Schoenberg, whose music Bartók had come to know, and admire, in 1912. A further recent discovery for him was Arab music, which he had studied in Algeria the year after, and the second movement of this quartet turns its gaze from the strings of Vienna to the drums and minimal tunes of north Africa – though any such influences were entering the well stocked, well groomed consciousness that was Bartók's own.

This second movement is of a type that Bartók often chose for a finale: a fast dance medley, whirling on ostinatos and having something of a rondo pattern. His finales of

this sort, though, are exuberant, and this one is not; it is tense, driven, at times fiercely dissonant. Though there is a strong sense of D as the tonal centre – this is where the first phrase ends up; there are stretches where middle D is omnipresent in the texture; and the movement duly ends on that note – it is always under strain. Tritones are rampant, right from the oscillation that sets the movement going, as an almost incessant machinery of pulsation. There is a moment of calm, hesitant and perhaps ironic, when the dance character that comes forward is a slow waltz, but the spinning cogwheels soon re-engage, to move the music towards a wild, uncannily quiet condensation, *Prestissimo*.

Having exhausted the possibilities of the fast rondo in his second movement, Bartók now faces the prospect of a slow finale, in which music speaks of and from its broken state. The extraordinary start, scored for the quartet as two duos, seems to be groping for the main idea of the first movement, and almost finding it, before falling back. A new beginning comes with a lament figure on the first violin. Development of this material climbs to a point of rest, which is followed by a middle section, the climax of which is the climax of the whole movement, the violins and eventually the full quartet calling out through rises of a minor third. The final

section opens with everyone in bottom register and recalls both the minor third outcry and the violin lament before ending in a fragile A minor.

### Romanian Folk Dances

During these war years, his folk music collecting curtailed, Bartók also worked on several sets of arrangements, including a group of six Romanian dances for piano based on tunes which he had notated in Romanian-speaking villages in Transylvania. This repertoire appealed to him particularly for its mixed modalities – Dorian and Aeolian on A in the noble arcs of the first number, a 'Stick Dance' that was, according to Bartók,

a young man's solo dance, with various figures, the last of which – as a consummation – consists of kicking the room's ceiling.

In D Dorian, the short second piece comes from a dance for young women, turning in pairs in the spinning house. Evidently a pipe tune, the third number emphasises the augmented second, which gives the piece a poignant and exotic air. After this comes a more *espressivo* melody, originally a fiddle tune. The tempo then springs back for the last two dances: a polka and a dance of courting couples, the latter having a different melody in its middle section.

The Romanian musician Dan Variu based his arrangement on the piano original, on the composer's own orchestration, and on the recordings that Bartók made on the spot.

### **String Quartet No. 3**

Almost a decade passed before Bartók moved on to his Third Quartet, which he completed in September 1927. This is his shortest quartet and also his most intemperate and formally complex. Percussive sounds – notes played with the wood of the bow, hammered attacks on the tailpiece, emphatic dissonant chords – cause the medium almost to explode. Moreover, the harmony is astringent and restless, and motivic ideas are often immediately countered by imitations and inversions, presented in canon. Once again the Hungarian Quartet took time to prepare before giving the first performance, on 19 February 1929, at the Wigmore Hall.

The slow-fast pattern that he had supplemented in his First Quartet Bartók here embraced, twice over. Out of a sequence of meditations on small cells comes a quick sonata movement, the development section of which finds issue in a fugato passage, after which a clear thematic recapitulation moves on into a coda. The ensuing 'recapitulation of the first part' is more a revisiting of certain ideas from the

introduction in a new context. There follows a similar altered return to the themes, the harmony, and the tempo of the second part, the Coda ending ambiguously on piled fifths: C sharp, G sharp, D sharp, and A sharp. Strongly dissonant, besides being off-centre in terms of the tuning of string instruments, this sonority may suggest that the music has been cut off almost against its will.

### **String Quartet No. 4**

No. 4 came right after, in the summer of 1928, and once more the Hungarian Quartet gave the first performance, in Budapest, on 20 March 1929. The five movements execute a kind of palindrome, as Bartók explained:

The slow movement is the nucleus of the piece; the other movements are, as it were, bedded around it: the fourth movement [a late addition to an otherwise conventional plan] is a free variation of the second one, and the first and fifth movements are of the identical thematic material.

It was a pattern he would use again in his Second Piano Concerto and Fifth Quartet.

There is some parallel with the increase in clarity and cogency that Stravinsky and Schoenberg were bringing into their music around the same time, except that Bartókian classicism has very little that is 'neo' about it, being achieved by continuously reshaping

basic elements, building a compelling new harmony from old modes, and creating strong parallels of structure and character between movements – strong contrasts, too. The work that he was doing at this time on folk music – not so much collecting now as analysing, identifying keynotes and classifying variants – may well have encouraged Bartók in composing music the structure of which, as overt as possible, is generated by almost constant motivic variation.

The first movement has the exposition-development-recapitulation structure of a sonata allegro, and a symmetry of its own around a climax of assertive glissandos. But the main combat is between busy continuity and interruption from a little motif that never changes, except to transpose itself and jump upside down. This motif, quickly stepping up through three chromatically adjacent notes and sliding down again, also seems to want to turn the movement into a march, though its final victory is ambiguous, coming after it has stamped itself to pieces.

Longer chromatic scales, running up and down a fifth, swarm through the first scherzo, which again has a symmetrical shape, this time with a middle section the material of which is added into the reprise of the opening.

Finding yet another use for groups of chromatic neighbours, the slow movement

begins as a cello lament, against a backdrop of sustained harmony. From the human, the movement zooms in on the insect world at its centre, then draws back as modal ideas are passed to and fro, always with that haze in the background. At the end the small sounds are back, and the haze lifts, note by note.

What was chromatic in the second movement becomes diatonic in the fourth, in which Bartók introduces what became known as the 'Bartók pizzicato': the string is pulled so hard that it strikes back percussively against the fingerboard. The presence in this work of what were then unusual sonorities – the nasal sound of playing close to the bridge (*sul ponticello*), and so on – is said to have been prompted by his recent exposure to Berg's *Lyric Suite*, though his quartet imagination sounds always original and direct.

Excited discords set the scene for the finale, in which, in parallel with the change from the chromatic second movement to the diatonic fourth, the first movement's invasive motif is opened up to make a vigorous dance theme. In the middle section, however, the motif returns in its original form, to steer the music towards an ending identical with that of the opening movement.

#### **String Quartet No. 5**

Bartók added his Fifth Quartet quickly,



between 6 August and 6 September 1934. It was his first work written to an international commission, from the U.S. patron of chamber music Elizabeth Sprague Coolidge, and accordingly the first performance was given at the Library of Congress, on 8 April 1935, by the Kolisch Quartet. Rudolf Kolisch and his colleagues, recent immigrants, had been the house quartet of the Second Viennese School, of which Bartók was by now almost a corresponding member.

Here, however, he withdraws the dissonant sting of his Third and Fourth Quartets, continuing in the more consonant and extravert vein which he had discovered in his most recent big achievement, his Second Piano Concerto (1930–31). That work, more than the Fourth Quartet, is also the model for the five-part form, centred on a scherzo between two slow movements.

The outermost movements could be said, not too misleadingly, to be in B flat, this being the key centre of the sonata-form first movement's initial subject. From there, in a novel and very Bartókian way, the movement moves up in whole-tone steps. The second theme strives desperately to get away from C, and the third, smoother, is in D. Then comes a development in the sphere of E and a recapitulation of the three subjects in reverse order: the mellifluous third now in F sharp, the

second digging down towards A flat, bringing us back to the first in B flat again, and eventually to an ending on B flat in octaves. The feeling of reversal – of a palindrome in miniature – is enhanced by the inversion in the recapitulation of the themes and of their harmonies.

Centred on G, the second movement is in Bartók's 'night music' manner, marked by twittering trills in extreme registers, chorales luminous with fifths, and timbral particularities such as are otherwise rare in this quartet, certainly by comparison with its predecessor.

The middle movement makes inventive and sometimes humorous use of alternative scales – Dorian, Phrygian, octatonic (alternating whole tones with semitones) – to cast different lights on its central C sharp. Its trio is an astonishing conception: a simple folk tune heard against drones and a very fast ostinato, to which eventually are added the inversion of the tune and its double at the major second, strict polyphony dissolving into a textural effect prefiguring Ligeti (from a distance, one might remember, of only two decades).

Referring back to the second movement, and in a way reminiscent of the Fourth Quartet's slow movement, what ensues here is a nocturne of a more human sort, its highly

expressive ideas forming themselves and disintegrating over textures vibrant with repeating figures.

Much of the Finale, not excluding the disruptive moment of ironic barrel-organ music near the end, springs from a motif announced at the start in vigorous unisons, a motif dividing the fourth into two major seconds plus a minor one. This idea is intensively worked, sometimes in double canon, in a movement that again ends with B flat in octaves.

#### **String Quartet No. 6**

As if keeping to a programme of a quartet every five years, Bartók completed his Sixth in November 1939 – a dispiriting time, not only on account of the war but also, for him personally, because his mother was nearing her end. Just under a year later he and his wife embarked for New York, and it was there that the work was played for the first time, by the Kolisch Quartet again, on 20 January 1941.

Having started out with a regular four-movement plan, as in the case of No. 4, Bartók in the course of composition was led to a novel form in which each movement emerges from similar introductory material, headed *Mesto* (sad). Three years earlier he had created a work in which the same idea turns up in each of the four movements,

his Music for Strings, Percussion, and Celesta, but now the meaning is very different. Whereas that earlier work ends with its mutable melody rounded out in sunny diatonicism, the quartet comes to a restatement of its two opening phrases almost unchanged, their desperation unresolved.

One might interpret the four movements as different ways to handle the unsettling musical and emotional substance of the *Mesto* material, which becomes progressively more richly textured and lengthier in its exposure until it takes over the whole of the last movement. The answer to it in the first movement is a sonata allegro on two main ideas, one a cadence in curling triplets like the principal theme of the central scherzo of the Fifth Quartet, the other a tune in a kind of C minor. As expansions of the first two phrases of the *Mesto* material, they are able to return, much decelerated, in the finale.

Meanwhile, the two middle movements have lurched from their *Mesto* introductions into different forms of distortion. The march theme of the second comes from the start of the fourth phrase of the introduction, via an expansion played solo by the second violin, which similarly opens the way to the clownish cadences of the *Burletta*. But where motivic transformation of this kind is

thoroughly positive in the Fifth Quartet, here it is disturbingly ironic.

Both the *Marcia* and the *Burletta* are in plain scherzo-plus-trio form, as if their irony had robbed them of structural ingenuity. Both, too, maintain their sarcastic quality right through, the *Burletta* by means of dry discords and marginal playing techniques. Nothing, though, is more alarming than the trio of the march, in which the cello in its soprano register reproduces the *Mesto* theme in grotesquely cheapened form, accompanied by violin *tremolandi* and banjo strumming from the viola.

Midway between finishing this quartet and leaving for the U.S.A., Bartók wrote to a Swiss friend:

You can imagine how very embittered I  
am. There can be no point in writing letters  
full of lamentations – even though I do not  
approve of the 'keep smiling' attitude... What  
a dilemma!

In his Sixth Quartet, however, he had solved that dilemma and, using the language that he knew best, expressed all at once his bitterness, lamentations, and the hypocrisy of optimism.

© 2018 Paul Griffiths

#### A note by the performers

Transylvania is a region where Hungarian,

Romanian, and German people lived together and influenced one another whether they were a part of the Austro-Hungarian Empire or, after the First World War, a part of Romania. Béla Bartók is a Hungarian composer, no doubt, but his roots are here, in Transylvania – his music makes it so obvious. Bearing that in mind, along with the fact that the four of us live in the centre of Transylvania, we have always felt a strong affinity with his music and a deep sense that we have something particular to say when playing his music.

The most powerful influence of Bartók's legacy is the idea that traditional, or folk, music can be a real source of inspiration, one that extends to every possible aspect of human life. Beyond the obvious passages in which Bartók uses the dance rhythms or modal tunes of folk music, there are more subtle examples, even in the most abstract moments of music, when the listener is carried away into a world of mysticism, magic, and philosophical reflection.

© 2018 Arcadia Quartet

Winner of the International Chamber Music Competition Hamburg in 2009, Wigmore Hall International String Quartet Competition, London in 2012, and Osaka International

Chamber Music Competition in 2014, the **Arcadia Quartet** is rapidly establishing itself as one of the most exciting string quartets of its generation. Formed in 2006, while the members were students at the Gheorghe Dima Music Academy in Romania, the Quartet has performed throughout the world, making appearances at the Budapest Spring Festival, George Enescu International Festival, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Silver Lyre International Festival of Chamber Music in St Petersburg, and Aldeburgh Festival, as well as at the Cité Internationale des Arts and Salle Gaveau in Paris, Alte Oper in Frankfurt, Pollack Hall in Montreal, Wiener Musikverein, Berliner Konzerthaus, Concertgebouw in Amsterdam, Wigmore Hall in London, and in Tel Aviv, besides undertaking extensive tours throughout the United Kingdom and Japan. The Quartet

made its BBC Radio 3 debut with a broadcast concert from the Wigmore Hall in March 2015, and in April 2015 was appointed Quartet-in-Residence at the prestigious Centrul Național de Artă Tinerimea Română in Bucharest, to play six concerts a year, broadcast by the Romanian Broadcasting Company. The Arcadia Quartet issued its debut CD in 2009, a recording of works by Mendelssohn and Brahms that attracted critical acclaim. The magazine *Ensemble* wrote of the Quartet's 'intimate performance', 'exceptional sonority', and an 'expressive power which leaves a deep impression on the listener'. A recording of Janáček's Quartets Nos 1 and 2 was released in October 2013, *The Sunday Times* praising 'a beauty that pierces the heart', adding that 'both works are played with searing intensity by the fine young Romanian quartet'.



Arcadia Quartet, at Sânnicolau Mare, Béla Bartók's birthplace

## Bartók:

### Die Streichquartette / Rumänische Volkstänze

#### **Streichquartett Nr. 1**

In seiner Verbundenheit mit dem Streichquartett, die er mit keinem anderen Genre teilte, war Béla Bartók (1881 – 1945) dem Grundstein der Wiener Tradition verpflichtet, dies allerdings mit dem Ziel, die Gattung aus der Enge ihrer Heimatstadt zu befreien und mit der ländlichen Umgebung von alternativen Tonalitäten und Rhythmen vertraut zu machen. Im Januar 1909 vollendete er sein Erstes Streichquartett (drei Jugendwerke einmal ausgenommen), und eine Gruppe junger Musiker fand zusammen, um es zu Gehör zu bringen. Nach einem Jahr langwieriger Proben gab das nach dem Primgeiger und dem Cellisten benannte Waldbauer-Kerpely-Quartett am 19. März 1910 in Budapest die Uraufführung.

Dieses Erste Streichquartett von Bartók stand nicht nur im Rahmen seines großen musikalischen Dezentralisierungsprojekts, sondern illustriert auch die musikalische Geschichte seiner romantischen Beziehung mit der Geigerin Stefi Geyer, für die er gleichzeitig ein Konzert komponiert hatte. Zu Beginn der Arbeit an beiden Werken war er leidenschaftlich verliebt; am Ende des

Quartetts war alles vorbei. Der arpeggierte D-Dur-Septakkord, der Stefis Motiv im strahlenden Kopfsatz des Konzerts gewesen war, erschien nun im entsprechenden Teil des Quartetts als ein Paar fallender Sexten in f-Moll.

Diese Sexten eröffnen ein Duo für die Violinen, das sich bald vom strengen Kanon zu einer Paarung von abirrenden, ungestützten Linien auflöst – ein in der Quartettliteratur beispielloser Klang und vielleicht Ausdruck zweier Menschen, die spüren, dass sie hilflos auseinanderreiben. Wenn die Bratsche und das Cello einstimmen, wiederholen sie – eine Oktave tiefer gesetzt – die Einleitung, bevor sie sich den beiden Violinen anschließen. Einem mittleren Abschnitt folgt eine Apotheose der nun um eine Oktave erhöhten Einleitung, die als Reprise und Vorbereitung zugleich wirkt.

Vorbereitet wird ein dämmergraues, geisterhaft tanzendes *Allegretto* in Sonatenform. Das schnellere Tempo wird durch eine Einführung in Duos gewonnen und durch die zweite Violine definiert, die das Hauptmotiv bestätigt: ein Halbtonfall gefolgt von einer Quinte. Die Tonalität wird nicht nur

durch Chromatik, sondern auch durch die Gegenwart der Ganztonskala kompromittiert.

Hier hätte das Quartett enden können, als langsam-schnelles Diptychon, so wie Stefis Konzert. Bartók hatte jedoch noch etwas anderes zu bieten: Folklore. Der Sommer, in dem die ersten Skizzen des Quartetts entstanden, hatte auch den ersten Besuch Bartóks in Siebenbürgen und seine dortige Entdeckung von Melodien erlebt, die ihm dank ihres pentatonischen Charakters uralte zu sein schienen und vielleicht sogar um mehr als ein Jahrtausend auf die Vorzeit der großen magyarischen Wanderung zurückgingen.

Von der Form her lehnt sich das Finale wieder an die Sonate an, eingeleitet durch Akkordaufrufe zwischen Rezitativen des Cellos und der ersten Violine. Der Satz wird von einem Variationsdrang angetrieben, der in seiner Intensität zuweilen parodistische Züge annimmt (so wie dann auch wieder in späteren Quartetten). Ostinatos, schnelle rhythmische Schläge und energische Synkopen führen das Quartett in eine kantige, ungestüm dynamische Welt, die Bartók sich zu eigen machen sollte, und erzeugen einen Feuersturm tonaler Gewissheit auf A.

#### **Streichquartett Nr. 2**

Für das nun im Ausland bereits als "Ungarisches Quartett" bekannte Waldbauer-

Kerpely-Quartett schrieb Bartók sein Zweites Streichquartett (1915 – 1917), und das Ensemble gab die Uraufführung am 3. März 1918 in Budapest. Diesmal steht am Anfang ein Sonatensatz – langsam, harmonisch verschleiert, tonal unsicher und rhythmisch vieldeutig: eine Sonatenform im grauen Abendlicht. Das Hauptmotiv, das sehr bald aufkommt, wenn die erste Violine einstimmt, berührt die Töne des A-Dur-Dreiklangs, aber ohne Bestätigung, und zieht sich unschlüssig zurück. In dieser Gestalt tritt das Motiv immer wieder auf, in potentiell endlosen Varianten. Kontrastierend führen die beiden Violinen schließlich eine beständigere Melodie auf Cis ein, bevor das langsame Brodeln eine Höhepunkt erreicht und sich auf einem Fis-Dur-Akkord beruhigt – ein seltener Moment der Erholung. Hier gibt nun eine kleine Leiterfigur den Ton an: zwei Stufen aufwärts, zwei Stufen abwärts. Durchführung und Reprise schließen sich an, wonach die Leiterfigur am ungestümsten von allen vier Spielern in A-Dur-Oktaven präsentiert wird. Eine Stammtonmelodie für die Violinen, gitarrenhaft begleitet vom Cello, scheint einen krönenden Abschluss zu bilden, doch die Wanderung setzt sich fort.

Man fühlt sich vielleicht an die Stimmung im Kopfsatz eines anderen zweiten Quartetts erinnert, das von Schönberg, dessen Musik



Bartók 1912 kennengelernt und bewundert hatte. Eine weitere Neuentdeckung für ihn war die arabische Musik, die er im Jahr darauf in Algerien studiert hatte, und so richtet der zweite Satz dieses Quartetts den Blick von Wiener Streichern auf die Trommeln und Minimalmelodien Nordafrikas, die in das reichhaltige, gepflegte Bewusstsein Bartóks eingeflossen waren.

Dieser zweite Satz ist typisch für ein von Bartók oft bevorzugtes Finale: ein Reigen schneller, auf Ostinatos wirbelnder Tänze nach Art eines Rondos. Solche Finalsätze sind bei ihm aber üblicherweise von Überschwang erfüllt, was hier nicht der Fall ist. Statt dessen ist der Satz angespannt, zwanghaft, stellenweise heftig dissonant. Obwohl man das starke Gefühl von D als tonalem Zentrum hat (hier endet die erste Phrase; es gibt Abschnitte, in denen das eingestrichene D in der Textur allgegenwärtig ist; und der Satz klingt ordnungsgemäß auf dieser Note aus), steht es immer unter Druck. Tritoni beherrschen die Szene, gleich von der Anfangsschwingung des Satzes an, wie eine fast unaufhörlich pochende Maschine. Es tritt zwar ein Moment der Ruhe ein, zögerlich und vielleicht ironisch, wenn sich ein langsamer Walzer in den Vordergrund stellt, aber die kreisenden Zahnräder greifen bald wieder ein, um die Musik *Prestissimo*

auf eine wilde, unheimlich ruhige Art zu kondensieren.

Nachdem er die Möglichkeiten des schnellen Rondos in seinem zweiten Satz ausgeschöpft hat, setzt sich Bartók nun mit einem langsamen Finale auseinander, in dem die Musik ihre Zerrissenheit zum Ausdruck bringt. Der außergewöhnliche Beginn, der für das Quartett in zwei Duos gesetzt ist, scheint nach dem Hauptgedanken des Kopfsatzes zu suchen und diesen fast zu finden, bevor der Versuch aufgegeben wird. Ein neuer Anfang kommt mit einer Klagefigur auf der ersten Violine. Die Durchführung dieses Materials steigt zu einem Ruhepunkt auf, dem ein Mittelteil folgt, auf dessen Höhepunkt der ganze Satz gipfelt, wobei die Violinen und schließlich das ganze Quartett in steigenden kleinen Terzschritten aufschreien. Der letzte Abschnitt findet alle in tiefster Tiefe vor und erinnert sowohl an den Aufschrei der kleinen Terzen als auch an die Klage der Violine, bevor er in einem zerbrechlichen a-Moll endet.

#### **Rumänische Volkstänze**

Während dieser Kriegsjahre, die seine Bewegungsfreiheit zur Sammlung von Volksmusik einschränkten, arbeitete Bartók auch an mehreren Arrangements, darunter eine Gruppe von sechs rumänischen Tänzen für Klavier auf der Basis von Melodien,

die er in rumänischsprachigen Dörfern Siebenbürgens notiert hatte. Dieses Material sprach ihn insbesondere wegen der gemischten Kirchentonarten an – A-Dorisch und A-Äolisch in den edlen Bögen der ersten Nummer, einem *Tanz mit dem Stabe*. Bartók zufolge war dies der

Solotanz eines jungen Mannes, mit verschiedenen Figuren, deren letzte – als Vollendung – ein Tritt an die Decke des Raumes ist.

Das in D-Dorisch komponierte kurze zweite Stück *Brâul* geht auf einen Tanz für junge Frauen zurück, die sich paarweise im Kreis drehen. Der dritte Tanz, *Der Stampfer*, basiert offenkundig auf einer Pfeifenmelodie und betont die erweiterte Sekunde, die dem Stück eine ergreifende, exotische Atmosphäre verleiht. Es folgt ein *Tanz aus Butschum* mit einer ausdrucksvolleren Melodie, die wohl ursprünglich auf der Geige gespielt wurde. Das Tempo wechselt dann für die letzten beiden Stücke: eine *Rumänische "Polka"* und ein *Schnell-Tanz* für Liebespaare, der in seinem mittleren Abschnitt eine andere Melodie hat.

Der rumänische Musiker Dan Variu stützt sein Arrangement auf die Originalfassung für Klavier, auf die Orchestrierung durch den Komponisten und auf die Aufzeichnungen, die Bartók vor Ort machte.

### **Streichquartett Nr. 3**

Fast ein Jahrzehnt verging, bis sich Bartók seinem Dritten Streichquartett zuwandte, das er im September 1927 vollendete. Es ist sein kürzestes Werk in dieser Gattung und zugleich hemmungslos und formal komplex wie kein anderes. Perkussive Klänge – mit dem Holz des Bogens gespielte Noten, gehämmerte Attacken auf dem Saitenhalter, emphatisch dissonante Akkorde – lassen das Quartett fast explodieren. Darüber hinaus ist die Harmonie ätzend und unstet, und motivische Ideen werden oft sofort durch Imitationen und Umkehrungen im Kanon gekontert. Abermals nahm sich das Ungarische Quartett viel Zeit für die Einstudierung, bevor das Werk am 19. Februar 1929 in der Wigmore Hall London uraufgeführt wurde.

Das Schema langsam-schnell, das Bartók in seinem ersten Quartett angereichert hatte, kommt hier zweifach zur Geltung. Aus einer Abfolge von Meditationen über kleine Zellen entsteht ein schneller Sonatensatz, dessen Durchführung in einer Fugato-Passage thematisiert wird, woraufhin eine klare thematische Reprise in eine Coda übergeht. Die darauf folgende "Reprise des ersten Teils" ist eher ein Rückblick auf bestimmte Ideen aus der Einführung in einem neuen Kontext. Es folgt eine ähnlich modifizierte

Rückkehr zu den Themen, der Harmonie und dem Tempo des zweiten Teils, und die Coda endet mehrdeutig auf gehäuften Quinten: Cis, Gis, Dis und Ais. Über die im Hinblick auf die übliche Stimmung von Streichinstrumenten hier auftretende Außermittigkeit hinaus suggeriert die starke Dissonanz dieser Sonorität, dass die Musik fast wider Willen abgebrochen worden ist.

#### **Streichquartett Nr. 4**

Das Vierte Streichquartett folgte umgehend im Sommer 1928, und die Uraufführung – erneut mit dem Ungarischen Quartett – fand am 20. März 1929 in Budapest statt. Die fünf Sätze stellen eine Art Palindrom dar, wie Bartók erklärte:

Der langsame Satz ist der Kern des Stückes; er ist gleichsam in die anderen Sätze eingebettet: Der vierte Satz [eine späte Ergänzung zu dem ansonsten konventionellen Plan] ist eine freie Variation des zweiten, und der erste und der fünfte Satz bestehen aus ein und demselben thematischen Stoff.

Es war ein Schema, das er auch seinem Zweiten Klavierkonzert und dem Fünften Streichquartett zugrundelegen sollte.

Es drängen sich bestimmte Parallelen auf, wenn man bedenkt, dass auch Strawinsky und Schönberg etwa zur gleichen Zeit

mehr Klarheit und Stringenz in ihre Musik einbrachten, nur dass der Bartóksche Klassizismus sehr wenig "Neo" aufweist und vielmehr der ständigen Neugestaltung grundlegender Elemente, dem Aufbau einer überzeugenden neuen Harmonie aus alten Modi und der Erzeugung starker Struktur- und Wesensparallelen zwischen den Sätzen zu verdanken ist – auch markanten Kontrasten. Seine damalige Beschäftigung mit der Volksmusik – nicht so sehr das Sammeln als das Analysieren, das Identifizieren von Grundtönen und Klassifizieren von Varianten – mag Bartók ermutigt haben, Musik zu komponieren, deren Struktur, so offenkundig wie möglich, durch fast konstante motivische Variation erzeugt wird.

Der Kopfsatz ist mit Exposition-Durchführung-Reprise wie ein Sonatenallegro strukturiert und besitzt eine eigene Symmetrie, die um einen Höhepunkt von energischen Glissandos aufgebaut ist. Aber die eigentliche Auseinandersetzung findet zwischen reger Kontinuität und Unterbrechung durch ein kleines Motiv statt, das sich nie ändert, es sei denn um sich zu transponieren und kopfüber zu springen. Dieses Motiv, das schnell durch drei chromatisch benachbarte Töne auf- und wieder absteigt, scheint auch den Satz in einen Marsch verwandeln zu wollen, obwohl

sein Enderfolg mehrdeutig ist, nachdem es sich in Stücke zerstampft hat.

Längere chromatische Tonleitern, die eine Quinte auf- und abwärts laufen, schwärmen durch das erste Scherzo, das wiederum eine symmetrische Form aufweist, diesmal mit einem Mittelteil, dessen Material in die Reprise der Einleitung aufgenommen wird.

Der langsame Satz findet eine weitere Einsatzmöglichkeit für Gruppen chromatischer Nachbarn. Was menschlich als Cello-Klage vor einem Hintergrund anhaltender Harmonie beginnt, nimmt bald die Insektenwelt unter die Lupe, zieht sich aber wieder zurück, wenn modale Ideen hin und her gereicht werden, wobei sich immer dieser Dunst im Hintergrund hält. Am Ende kehren die kleinen Klänge zurück, und der Dunst hebt sich Note für Note.

An die Stelle der chromatischen Behandlung des zweiten Satzes tritt im vierten Satz die Diatonik. Bartók führt hier etwas ein, das als "Bartók-Pizzicato" bekannt geworden ist: Die Saite wird vertikal so stark angerissen, dass sie perkussiv an das Holz anschlägt. Die Anwesenheit ungewöhnlicher Klangfarben in diesem Werk – wie etwa durch das nasale Spielen nahe am Steg (*sul ponticello*) – soll durch seine kürzliche Auseinandersetzung mit Bergs *Lyrischer Suite* ausgelöst worden sein, obwohl Bartóks

Quartettvision immer original und direkt klingt.

Aufgeregte Dissonanzen bilden den Rahmen für das Finale, in dem parallel zu der Wandlung vom chromatischen zweiten Satz zum diatonischen vierten das invasive Motiv des Kopfsatzes zu einem kraftvollen Tanzthema erschlossen wird. Im mittleren Abschnitt jedoch kehrt das Motiv in seiner ursprünglichen Form zurück, um die Musik einem Ende zuzuführen, das mit dem des Kopfsatzes identisch ist.

#### **Streichquartett Nr. 5**

Das Fünfte Streichquartett Bartóks entstand in relativ kurzer Zeit zwischen dem 6. August und dem 6. September 1934. Es war sein erstes internationales Auftragswerk, bestellt von der amerikanischen Kammermusikmäzenin Elizabeth Sprague Coolidge, auf deren Wunsch hin die Uraufführung am 8. April 1935 in Washington stattfand; es spielte das Kolisch-Quartett in der Library of Congress. Das von Rudolf Kolisch gegründete Ensemble hatte vor seiner unlängst erfolgten Übersiedlung in die USA als Hausquartett der Zweiten Wiener Schule gewirkt, der Bartók inzwischen fast als korrespondierendes Mitglied angehörte.

Hier jedoch zieht er den dissonanten Stich seines Dritten und Vierten Streichquartetts

zurück und verfolgt den konsonanteren, extravertierteren Ansatz, den er in seinem jüngsten großen Erfolgswerk, dem Zweiten Klavierkonzert (1930 / 31), entwickelt hatte. Dieses Konzert bildet auch, mehr noch als das Vierte Streichquartett, das Muster für die fünfsätzig Form, die aus der Idee eines Scherzos zwischen zwei langsamen Sätzen erwächst.

Nicht allzu irreführend kann man erklären, dass die Ecksätze in B stehen, da dies das tonale Zentrum des ersten Themas der Exposition ist. Von dort aus steigt der Satz allerdings auf eine neue und sehr bartóksche Weise in Ganztonschritten an. Das zweite Thema ist verzweifelt bemüht, sich von C zu lösen, und das dritte, elegantere steht in D. Dann kommt eine Durchführung in der E-Sphäre und eine Rekapitulation der drei Themen in umgekehrter Reihenfolge: Das liebliche dritte kommt nun in Fis, das zweite versinkt in Richtung As und führt uns zurück zum ersten Thema in B und schließlich zu einem Ende auf B in Oktaven. Der Eindruck von einer Wende – einem kleinen Palindrom – wird durch die Umkehrung der Themen und ihrer Harmonien in der Reprise verstärkt.

Der in G-Tonalität organisierte zweite Satz vermittelt den Charakter von Bartóks "Nachtmusik", geprägt von zwitschernden Trillern in extremen Lagen, in Quinten

erstrahlenden Chorälen und klanglichen Besonderheiten, wie sie in diesem Quartett sonst nur selten vorkommen, auf jeden Fall nicht so oft wie in seinem Vorgänger.

Der mittlere Satz macht originelle und manchmal humorvolle Verwendung alternativer Tonleitern – dorisch, phrygisch, oktagonisch (abwechselnde Ganz- und Halbtonschritte) – um das zentrale Cis in unterschiedlichem Licht zu betrachten. Das Trio ist ein erstaunliches Konzept: ein einfaches Volkslied über bordunähnlicher Begleitung und auf einem sehr schnellen Ostinato, das schließlich auch noch durch die Umkehrung der Melodie und ihre Verdopplung an der großen Sekunde angereichert wird. Die strenge Polyphonie löst sich in einem Struktureffekt auf, der Ligeti vorausahnt (auf eine Distanz von knapp zwei Jahrzehnten).

Als Variante des zweiten Satzes (und in Anlehnung an den langsamen Satz des Vierten Quartetts) folgt ein Nocturne eher menschlichen Charakters, dessen ausdrucksstarke Ideen sich selbst bilden und über von Wiederholungsfiguren erfüllten Texturen zerfallen.

Ein großer Teil des Finales – die ironisch störende Leierkastenmusik am Ende nicht ausgeschlossen – entspringt einem zu Beginn in kräftigen Einklängen verkündeten

Motiv, das die Quarte in zwei große Sekunden und eine kleine aufspaltet. Diese Idee wird intensiv und zuweilen im Doppelkanon bearbeitet, bevor der Satz wiederum mit B in Oktaven endet.

#### **Streichquartett Nr. 6**

Sein Sechstes Streichquartett vollendete Bartók im November 1939. Es war eine entmutigende Zeit, nicht nur wegen des Krieges, sondern auch für den Komponisten persönlich, weil seine Mutter schwer erkrankt auf ihr Lebensende zuschritt. Knapp ein Jahr später emigrierte Bartók mit seiner Frau in die USA, wo das Werk am 20. Januar 1941 vom Kolisch-Quartett in New York uraufgeführt wurde.

Nachdem er wie im Fall von Nr. 4 mit einem regulären Viersatzplan begonnen hatte, entwickelte Bartók im weiteren Verlauf der Arbeit eine neue Form, in der jeder Satz aus einem ähnlichen, *Mesto* (traurig) überschriebenen Einführungsmaterial hervortritt. Drei Jahre zuvor hatte er mit der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta ein Werk geschaffen, in dem den vier Sätzen ebenfalls ein gleiches Motto vorangestellt ist, aber jetzt hat dies eine ganz andere Bedeutung. Während das frühere Werk damit endet, dass seine veränderliche Melodie in sonniger Diatonik

abgerundet wird, kommt das Quartett zu einer fast unveränderten Wiederaufnahme seiner beiden Anfangsphrasen, deren Verzweigung ungelöst bleibt.

Man könnte die vier Sätze so sehen, dass sie die beunruhigende musikalische und emotionale Substanz des *Mesto*-Mottos auf verschiedene Weise zu bewältigen versuchen, wobei dieses Material in immer reichhaltiger strukturierter und längerer Form exponiert wird, bis es den letzten Satz ganz für sich beansprucht. Im Kopfsatz liegt die Antwort darauf in einem Sonatenallegro mit zwei Hauptideen: einer Kadenz in gewundenen Triolen ähnlich dem Hauptthema des zentralen Scherzos im Fünften Quartett sowie einer Melodie in der Nähe von c-Moll. Als Erweiterungen der ersten beiden Phrasen des *Mesto*-Materials können sie im Finale deutlich langsamer zurückkehren.

Inzwischen sind die beiden Binnensätze von ihren *Mesto*-Einführungen in verschiedene Formen der Verzerrung getorkelt. Das Marschthema des zweiten Satzes kommt aus dem Beginn der vierten Einleitungsphrase über eine von der zweiten Violine solistisch gespielte Erweiterung, die auch den clownesken Kadenzen der *Burletta* den Weg ebnet. Aber während eine solche motivische Transformation im Fünften

Quartett durchaus positiv ist, wirkt sie hier bestürzend ironisch.

Sowohl der Marsch als auch die *Burletta* sind als schlichtes Scherzo-Trio gestaltet, so als ob die Ironie sie ihrer strukturellen Genialität beraubt hätte. Beide halten an ihrer sarkastischen Tendenz fest, die *Burletta* mit trockenen Dissonanzen und marginalen Spieltechniken. Nichts ist jedoch erschreckender als das Trio des Marsches, in dem das Cello in seinem Sopranregister das *Mesto*-Thema in grotesk entwürdigter Form wiedergibt, begleitet von Geigentremolandi und Banjoschlägen der Bratsche.

Auf halbem Weg zwischen der Vollendung dieses Quartetts und der Abreise in die USA schrieb Bartók einem Schweizer Freund:

Sie können sich vorstellen, wie erbittert  
ich bin. Es kann keinen Sinn haben, Briefe  
voller Wehklagen zu schreiben – selbst  
wenn ich die "keep smiling"-Mentalität  
nicht billige ... Was für ein Dilemma!

In seinem Sechsten Quartett hatte er dieses Dilemma jedoch bereits gelöst und in der Sprache, die er am besten kannte, seine Verbitterung, seine Klagen und die Heuchelei des Optimismus mit einem Schlag zum Ausdruck gebracht.

© 2018 Paul Griffiths  
Übersetzung: Andreas Klatt

#### Anmerkung der Interpreten

Siebenbürgen ist ein Gebiet, wo sich die Lebens- und Kulturräume Ungarns, Rumäniens und Deutschlands seit Jahrhunderten überschneiden, zu Zeiten der Donaumonarchie ebenso wie nach dem Ersten Weltkrieg und der Neuziehung der Grenzen Rumäniens. Béla Bartók ist fraglos ein ungarischer Komponist, aber seine Wurzeln liegen hier, in Siebenbürgen – daran lässt seine Musik keinen Zweifel. Ganz davon abgesehen, dass wir vier im Herzen Siebenbürgens leben, haben wir schon immer eine starke Affinität zu seiner Musik und ein tiefes Gefühl dafür empfunden, dass wir etwas Besonderes zu sagen haben, wenn wir seine Musik spielen.

Der nachhaltigste Einfluss von Bartóks Vermächtnis ist der Gedanke, dass folkloristische oder volkstümliche Musik eine echte Quelle der Inspiration sein kann, die sich auf alle denkbaren Aspekte des menschlichen Lebens erstreckt. Über die Passagen hinweg, in denen Bartók offenkundig die Tanzrhythmen oder modalen Melodien der Volksmusik verarbeitet, gibt es selbst bei höchster Abstraktion der Musik subtilere Momente, die den Zuhörer in eine Welt der Mystik, Magie und philosophischen Reflexion entführen.

© 2018 Arcadia Quartett  
Übersetzung: Andreas Klatt

Als Gewinner international renommierter Kammermusik- und Streichquartettwettbewerbe wie Hamburg 2009, Wigmore Hall 2012 und Osaka 2014 hat sich das **Arcadia Quartett** als eines der aufregendsten Streichquartette seiner Generation profiliert. Das Ensemble, das im Jahr 2006 von damaligen Studenten an der Musikakademie Gheorghe Dima in Rumänien gegründet wurde, ist inzwischen an ersten Adressen in der ganzen Welt aufgetreten: Budapester Frühlingsfestival, George Enescu International Festival Bukarest, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, International Festival of Chamber Musik Silver Lyre St. Petersburg und Aldeburgh Festival, Cité Internationale des Arts und Salle Gaveau Paris, Alte Oper Frankfurt, Pollack Hall Montreal, Wiener Musikverein, Berliner Konzerthaus, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London, Tel Aviv

und auf ausgedehnten Gastspielreisen in Großbritannien und Japan. Das Quartett gab sein erstes BBC Radio 3 Konzert im März 2015 in der Wigmore Hall und wurde im April 2015 zum Quartet-in-Residence am angesehenen Centrul Național de Artă Tinerimea Română in Bukarest berufen, wo es jährlich sechs vom rumänischen Rundfunk übertragene Konzerte gibt. Die von der Kritik gefeierte erste CD des Arcadia Quartetts erschien 2009 mit Werken von Mendelssohn und Brahms. Das Magazin *Ensemble* pries das intime Spiel des Quartetts, seine außergewöhnliche Klangfülle und eine tief auf den Zuhörer einwirkende Ausdruckskraft. An der im Oktober 2013 folgenden Aufnahme der beiden Streichquartette von Janáček bewunderte die *Sunday Times* "eine Schönheit, die das Herz durchbohrt" und fügte hinzu, dass "beide Werke von dem jungen rumänischen Quartett mit brennender Intensität gespielt werden".





Jonathan Cooper

Arcadia Quartet during the recording sessions

## Bartók:

### Intégrale des quatuors à cordes / Danses populaires roumaines

#### Quatuor à cordes no 1

Plus qu'à tout autre genre, Béla Bartók (1881 – 1945) était attaché au quatuor à cordes, au cœur de la tradition viennoise, mais avec l'intention de le sortir un peu de sa ville d'origine pour l'immerger dans un paysage campagnard de tonalités et de rythmes différents. En janvier 1909, le compositeur acheva son Quatuor no 1 (il en laissa trois de côté écrits aux alentours de ses quinze ans), puis un groupe de jeunes musiciens se forma pour le jouer. Après une année de répétitions, ce qui devint le Quatuor Waldbauer-Kerpely, associant les noms de son premier violon et de son violoncelliste, créa officiellement la pièce le 19 mars 1910, à Budapest.

Outre le fait qu'il faisait partie de son grand projet de décentralisation, le Premier Quatuor de Bartók s'inscrivait dans l'histoire musicale de sa relation romantique avec la violoniste Stefi Geyer pour laquelle il composait en même temps un concerto. Quand il commença les deux œuvres, il était follement amoureux, mais au moment où il mit la dernière main au quatuor, tout était terminé. Le septième accord arpégé en ré majeur qui

avait été le motif de Stefi dans le lumineux premier mouvement du concerto était à présent, dans le mouvement équivalent du quatuor, reconfiguré en une paire de sixtes descendantes en fa mineur.

Ces sixtes ouvrent un duo pour les violons qui s'écarte bientôt du canon strict pour devenir deux lignes sans support, erratiques – une sonorité sans précédent dans la littérature du quatuor et illustrant sans doute le distanciellement de deux personnes qui, alors qu'elles s'éloignent l'une de l'autre, se sentent à la dérive. Quand entrent l'alto et le violoncelle, c'est pour répéter l'épisode introductif, une octave plus bas, avant de rejoindre les autres instruments. La section centrale est suivie d'une apothéose de l'introduction, une octave plus haut, à la fois reprise et préparation.

Ce qui se prépare est un *Allegretto* sombre de forme sonate, dansant et fantomatique. Le tempo plus rapide est obtenu grâce à une introduction en duos, et défini par le second violon qui affirme le motif principal, soit une descente d'un demi-ton puis d'une quinte. La tonalité est compromise non seulement par le chromatisme, mais aussi par la présence de la gamme par tons entiers.

Le quatuor aurait pu se terminer ici, comme un diptyque lent-vif, à l'image du concerto de Stefi. Mais Bartók avait autre chose en tête: la musique folklorique. L'été au cours duquel le quatuor fut esquissé fut aussi celui de la première visite du compositeur en Transylvanie et de sa découverte d'airs datant peut-être, pensait-il, du fait qu'ils étaient pentatoniques, de la période précédant la grande migration des Magyars un millier d'années plus tôt.

Quant à sa forme, le finale est de nouveau un genre de sonate, avec en guise de préface les sommations d'un épisode d'accords séparant des récitatifs au violoncelle et au premier violon. Le mouvement, qu'imprègne une intention de variation d'une intensité telle qu'elle frise parfois la parodie (comme ce sera le cas aussi dans certains quatuors plus tardifs), est caractérisé par des ostinatos, des pulsations rapides et des syncopes énergiques qui amènent le quatuor en un territoire rude, féroce dynamiquement que Bartók allait faire sien, et conduisent à un flamboiemment de certitude tonale, en la majeur.

#### **Quatuor à cordes no 2**

Ce fut spécifiquement pour le Quatuor Waldbauer-Kerpely, connu maintenant à l'étranger sous le nom de Quatuor hongrois, que Bartók entreprit de composer son

Deuxième Quatuor à cordes (1915 – 1917), et c'est cet ensemble qui créa l'œuvre le 3 mars 1918, de nouveau à Budapest. La pièce, cette fois, débute par un mouvement de forme sonate, mais lent, harmoniquement dissimulé, incertain quant à la tonalité, ambigu rythmiquement: une forme sonate dans le gris du soir. Le motif principal qui apparaît très tôt, quand le premier violon fait son entrée, effleure les notes de la triade de la majeur, mais sans s'affirmer, s'éloignant de manière indécise. Le motif réapparaît souvent, en tant que forme, varié potentiellement à l'infini. Et pour créer un contraste, les deux violons entament une mélodie plus solide en ut dièse, avant que la lente effervescence se poursuive jusqu'à un climax, puis s'installe sur un accord en fa dièse majeur – un rare instant de repos. Ici une petite figure de gamme prend le relais: deux pas vers le haut, deux pas vers le bas. Le développement suit, et la réexposition, à la fin de laquelle la figure de gamme est présentée sous sa forme la plus élémentaire, en la, par les quatre instrumentistes, en octaves. Une mélodie pour les touches blanches du piano, jouée ici aux violons sur un accompagnement du violoncelle évoquant la guitare, semble illustrer un genre d'apothéose. Et cependant l'errance se poursuit.

L'atmosphère pourrait rappeler le mouvement introductif d'un autre deuxième quatuor, celui de Schoenberg dont Bartók avait découvert – et admiré – la musique en 1912. Un univers nouveau s'était récemment ouvert à lui aussi, celui de la musique arabe qu'il avait étudiée en Algérie l'année suivante, et dans le deuxième mouvement de ce quatuor, il détourne son regard des cordes de Vienne pour le poser sur les tambours et les mélodies minimalistes de l'Afrique du Nord – toutes influences de cette nature pénétrant sa conscience riche, bien structurée.

Ce deuxième mouvement est d'un type souvent choisi par Bartók pour un finale: un pot-pourri de danses rapides, des tourbillons sur des ostinatos et une structure rappelant celle du rondo. Cependant ses finales de ce genre sont exubérantes, et ici ce n'est pas le cas; il y a de la tension, de la précipitation, et parfois de féroces dissonances. Bien que la tonalité de ré donne l'impression d'y être centrale – la première phrase se referme en ré; il y a des moments où le ré dans le registre moyen est omniprésent dans la texture; le mouvement se termine réellement sur cette note –, c'est toujours dans un climat tendu. Les tritons sont omniprésents dès l'oscillation qui donne son impulsion au mouvement, déclenchant comme un

mécanisme d'incessantes pulsations. Il y a un moment paisible, hésitant et sans doute teinté d'ironie, quand le caractère dansant se fait jour sous forme de valse lente, mais la mécanique se remet en route bientôt pour conduire la musique vers un épisode condensé étrangement calme, *Prestissimo*.

Ayant épuisé les possibilités du rondo rapide dans son deuxième mouvement, Bartók considère à présent la perspective d'un finale lent, dans lequel la musique nous parle de son délabrement, et depuis les profondeurs de cette désintégration. L'extraordinaire début, composé pour le quatuor sous forme de deux duos, semble chercher à tâtons l'idée principale du premier mouvement, et le trouve presque, avant de retomber. Suit alors un nouveau départ avec une figure à caractère de lamentation au premier violon. Ce matériau est développé de manière ascensionnelle jusqu'à un moment de repos; puis vient une section centrale dont le climax est le climax du mouvement tout entier, les violons et finalement tout le quatuor lançant un cri par des hausses d'une tierce mineure. La section finale commence avec tous les instruments jouant dans le registre grave, et rappelle à la fois le cri exprimé par la tierce mineure et la lamentation au violon avant de se terminer en un la mineur fragile.

### Danses populaires roumaines

Pendant les années de guerre, la collecte de musique populaire s'étant réduite, Bartók travailla aussi sur plusieurs séries d'arrangements, y compris un groupe de six danses roumaines pour piano inspirées d'airs qu'il avait notés dans des villages de langue roumaine en Transylvanie. Ce répertoire lui plaisait particulièrement en raison des mélanges de modalités – doriennes et éoliennes – en la dans les figures curvilignes du premier numéro, une "Danse du bâton" qui était, selon Bartók,

la danse solo d'un jeune homme, avec des figures variées, dont la dernière – en guise de couronnement – consiste à heurter du pied le plafond de la pièce.

La brève deuxième pièce, en ré dorien, vient d'une danse exécutée par des jeunes filles tourbillonnant par paires dans la pièce où elles filent la laine. De toute évidence un air de cornemuse, le troisième numéro met l'accent sur la seconde augmentée, ce qui imprègne la pièce d'une note poignante et exotique. Ensuite vient une mélodie plus *espressivo*, à l'origine un air pour violon. Le tempo rebondit enfin pour les deux dernières danses: une polka et une danse pour des couples courtisant, la dernière ayant une mélodie différente dans sa section centrale.

Le musicien roumain Dan Văduva basa son arrangement sur l'original pour piano, sur l'orchestration du compositeur lui-même et sur les enregistrements que fit Bartók sur place.

### Quatuor à cordes no 3

Presqu'une décennie s'écoula avant que Bartók se mit à son Troisième Quatuor qu'il acheva en septembre 1927. C'est le plus court, mais aussi le plus excessif et le plus formellement complexe. Des sonorités percussives – des notes jouées avec le bois de l'archet, des attaques martelées sur le cordier, des accords dissonants et percutants – font que la pièce explose presque. En outre, l'harmonie en est âpre et inquiète, et les idées motiviques sont souvent immédiatement réfutées par des imitations et des inversions, présentées en canon. Une fois encore le Quatuor hongrois prit le temps de bien se préparer à la création de l'œuvre qui eut lieu le 19 février 1929, au Wigmore Hall.

Ici Bartók adopte deux fois le schéma lent-vite qui était venu enrichir son Premier Quatuor. D'une série de méditations sur de petites cellules est issu un mouvement de sonate rapide dont la section du développement conduit à un passage fugato, puis une réexposition thématique limpide

mène à une coda. Dans la "réexposition de la première partie" qui suit, ce sont plutôt certaines idées de l'introduction qui sont revisitées, dans un nouveau contexte. Suit un retour similairement modifié aux thèmes, à l'harmonie et au tempo de la seconde partie, la Coda se terminant dans l'ambiguïté sur des quintes accumulées: ut dièse, sol dièse, ré dièse et la dièse. Cet épisode, fortement dissonant, et de plus désaxé en quelque sorte en terme d'accord des instruments à cordes, pourrait donner l'impression que la musique a été interrompue presque malgré elle.

#### **Quatuor à cordes no 4**

Le Quatuor à cordes no 4 suivit immédiatement, au cours de l'été de 1928, et c'est une fois encore le Quatuor hongrois qui en donna la première, à Budapest, le 20 mars 1929. Les cinq mouvements sont conçus, comme l'explique Bartók, comme un genre de palindrome:

le mouvement lent est le noyau de la pièce, les autres mouvements étant en quelque sorte disposés autour de lui: le quatrième mouvement [ajouté tardivement à une structure conventionnelle par ailleurs] est une variation libre sur le deuxième, et les premier et cinquième mouvements sont faits du même matériau thématique.

Il s'agit d'une structure qu'il allait utiliser de nouveau dans son Deuxième Concerto pour piano et dans son Cinquième Quatuor.

Il y a quelques similitudes avec la clarté et la force plus intenses que Stravinsky et Schoenberg apportaient à leur musique à peu près au même moment, sauf que le classicisme de Bartók n'a pratiquement rien de "néo", car il résulte du remodelage continu d'éléments basiques, de la mise en place d'une nouvelle harmonie captivante à partir de modes anciens et de la mise en place de saisissants parallèles entres les mouvements tant du point de vue de la structure que du caractère, ainsi que d'importants contrastes. Le travail qu'il faisait à cette époque sur la musique populaire – il s'agissait moins de récolter maintenant que d'analyser, d'identifier des notes dominantes et de classer des variantes – peut avoir encouragé Bartók à composer de la musique dont la structure, aussi explicite que possible, est générée par une variation motivique constante.

La structure du premier mouvement, exposition-développement-réexposition, est de forme sonate-allegro, et ce mouvement a une symétrie qui lui est propre autour d'un climax de glissandos affirmés. Mais le combat principal se joue entre une active continuité et l'interruption d'un petit motif

qui reste inchangé, sauf pour se transposer et bondir en tous sens. Ce motif, montant en puissance par trois notes chromatiquement adjacentes, puis retombant, semble aussi vouloir transformer le mouvement en une marche, bien que sa victoire finale soit ambiguë, venant sa désintégration.

Des gammes chromatiques plus longues, ascendantes et descendantes sur une quinte, fourmillent dans le premier scherzo, qui de nouveau est de forme symétrique, mais cette fois avec une section centrale dont le matériau est ajouté dans la reprise de l'introduction.

Trouvant à utiliser autrement encore des groupes de voisins chromatiques, le mouvement lent commence comme une lamentation au violoncelle, avec en toile de fond une harmonie soutenue. De l'univers humain, le mouvement fait un zoom sur l'univers des insectes en son centre, puis revient en arrière sur un va-et-vient d'idées modales, toujours avec un flou en toile de fond. Les sonorités grêles réapparaissent à la fin, et le flou se dissipe, note par note.

Ce qui était chromatique dans le deuxième mouvement devient diatonique dans le quatrième, Bartók y introduisant ce qui fut connu plus tard sous le nom de "pizzicato à la Bartók": la corde est pincée si fortement qu'elle heurte la touche. La présence dans

cette pièce de sonorités qui étaient alors inhabituelles – le son nasillard lorsqu'on joue près du chevalet (*sul ponticello*) etc. – aurait résulté, dit-on, du fait que le compositeur avait récemment entendu la *Suite lyrique* de Berg, bien que son inventivité dans ses quatuors semble toujours originale et spontanée.

Des dissonances agitées dressent le décor du finale dans lequel, en parallèle avec le changement opéré du deuxième mouvement chromatique vers le quatrième diatonique, le premier motif impérieux du premier mouvement apparaît pour générer un thème de danse vigoureuse. Toutefois, dans la section centrale, le motif est repris dans sa forme originale, pour emporter la musique vers une fin identique à celle du mouvement introductif.

#### **Quatuor à cordes no 5**

Bartók ne tarda pas à ajouter son Cinquième Quatuor à la série, ce fut entre le 6 août et le 6 septembre 1934. Il s'agit de la première œuvre qu'il écrivit en réponse à une commande internationale, faite en l'occurrence par Elizabeth Sprague Coolidge, mécène de la musique de chambre aux États-Unis, et de ce fait la pièce fut créée au Library of Congress, le 8 avril 1935, par le Quatuor Kolisch. Rudolf Kolisch et ses confrères, de

récents immigrants, avait été le quatuor de la Seconde École de Vienne dont Bartók était maintenant pratiquement devenu un membre correspondant.

Ici, toutefois, le compositeur fait disparaître la morsure dissonante des Troisième et Quatrième Quatuors, continuant dans la veine plus consonante et exubérante qu'il avait découverte dans sa toute récente grande réalisation, le Deuxième Concerto pour piano (1930 – 1931). Cette œuvre, plus que le Quatrième Quatuor, servit de modèle aussi pour la structure en cinq parties, centrée sur un scherzo entre deux mouvements lents.

On pourrait considérer, à juste titre ou presque, que les mouvements extérieurs sont en si bémol, ceci étant la tonalité centrale du sujet initial du premier mouvement de forme sonate. À partir de là, de manière innovatrice et très typique de Bartók, le mouvement progresse par tons entiers. Le second thème tente désespérément de s'éloigner de l'ut, et le troisième, plus doux, est en ré. Puis vient le développement dans la sphère du mi majeur et une réexposition des trois sujets en ordre inversé: le troisième, mélodieux, en fa dièse maintenant, le deuxième à la recherche du la bémol, nous ramenant au premier en si bémol une fois encore, et pour clôturer un épisode final en si bémol en octaves.

Le sentiment d'un retournement – d'un palindrome en miniature – est renforcé par l'inversion dans la réexposition des thèmes et de leurs harmonies.

Avec une tonalité dominante en sol, le deuxième mouvement est écrit dans le style de la "musique nocturne" de Bartók, marquée par des trilles qui pépient dans les registres extrêmes, des chorales illuminées par des quintes et des particularités de timbre qui sont rares ailleurs dans ce quatuor, certainement en comparaison avec son prédécesseur.

Le mouvement central use avec invention et parfois humour d'autres gammes – dorientale, phrygienne, octatonique (alternant les tons entiers et les demi-tons) – pour éclairer différemment le ut dièse qui en est central. Son trio est de conception étonnante: un simple air populaire entendu sur des bourdons et un ostinato très rapide, une inversion de l'air et son double à la seconde majeure s'y ajoutant, la polyphonie stricte se dissolvant dans un effet textural qui préfigure Ligeti (deux décennies plus tard, rappelons-le).

Faisant référence au deuxième mouvement, et à la manière du mouvement lent du Quatrième Quatuor, ce qui suit ici est un nocturne d'un genre plus humain, ses idées très expressives prenant forme et se



désintégrant sur un tissu musical que font vibrer des figures répétées.

Une grande partie du Finale, y compris l'épisode perturbant vers la fin où intervient l'orgue de Barbarie, teinté d'ironie, jaillit d'un motif annoncé au début en unissons vigoureux, ce motif divisant la quarte en deux secondes majeures et une seconde mineure. Cette idée est travaillée intensément, parfois en canon double, dans un mouvement qui se termine de nouveau en si bémol en octaves.

#### **Quatuor à cordes no 6**

Comme s'il s'en tenait à un programme de composition d'un quatuor tous les cinq ans, Bartók acheva le Sixième en novembre 1939 – une période triste, non seulement en raison de la guerre, mais aussi pour lui personnellement, parce que sa mère était en fin de vie. Un peu moins d'un an plus tard, le compositeur et son épouse s'embarquèrent pour New York, et c'est là que l'œuvre fut créée, par le Quatuor Kolisch, le 20 janvier 1941.

Ayant commencé en respectant un plan régulier de quatre mouvements, comme pour le Quatuor no 4, Bartók fut amené en cours de composition à adopter une forme nouvelle dans laquelle chaque mouvement émerge d'un matériau introductif similaire, intitulé *Mesto* (triste). Trois ans plus tôt, il avait créé une œuvre avec cette même idée se profilant

dans chacun des quatre mouvements, sa Musique pour cordes, percussion et célesta, mais maintenant, la signification est très différente. Alors que cette composition plus ancienne se termine avec sa mélodie mutable parée d'un diatonisme ensoleillé, le quatuor en arrive à une répétition de ses deux phrases introductives, pratiquement inchangées, la désespérance qui les imprègne ne s'étant pas dissipée.

Les quatre mouvements pourraient être vus comme quatre exemples différents de traitement de la substance musicale et émotionnelle déstabilisante du matériau qualifié de *Mesto*, progressivement plus richement texturé et plus amplement développé jusqu'à dominer l'entièreté du dernier mouvement. La réponse qui y est donnée dans le premier mouvement est un épisode de forme sonate-allegro sur deux idées principales, l'une une cadence de triolets, joués en boucle, comme le thème principal du scherzo central du Cinquième Quatuor, l'autre un air en un genre d'ut mineur. En tant que développements des deux premières phrases du matériau *Mesto*, elles peuvent être reprises, fortement ralenties, dans le finale.

Dans l'intervalle, les deux mouvements centraux se sont écartés de leurs introductions *Mesto* subissant différentes

formes de distorsion. Le thème de marche du deuxième mouvement est issu du début de la quatrième phrase de l'introduction, via un développement joué en solo par le second violon, qui de la même manière ouvre la voie aux cadences clownesques de la *Burletta*. Mais alors que ce genre de transformation motivique est positif dans le Cinquième Quatuor, ici elle est d'une ironie perturbante.

Tant la *Marcia* que la *Burletta* ont la forme d'un simple scherzo-plus-trio, comme si leur ironie les avait privées de leur ingénuité structurelle. Les deux aussi gardent cette coloration sarcastique tout du long, la *Burletta* au moyen de dissonances sèches et de techniques d'interprétation marginales. Rien cependant n'est plus inquiétant que le trio de la marche dans lequel le violoncelle reproduit dans son registre soprano le thème *Mesto* sous forme grotesquement dépréciée, avec un accompagnement de violon *tremolandi* et des sonorités à l'alto évoquant le banjo.

Entre le moment où il termina ce quatuor et son départ pour les États-Unis, Bartók écrivit à un ami suisse:

Tu peux imaginer l'amertume que je ressens.  
Rien ne sert d'écrire des lettres pleines de lamentations – mais je ne peux approuver non plus l'attitude "*keep smiling*"... Quel dilemme!

Toutefois, dans le Sixième Quatuor, le compositeur parvient à résoudre ce dilemme et, recourant au langage qu'il connaît le mieux, il exprime à la fois son amertume, ses regrets et un optimisme hypocrite.

© 2018 Paul Griffiths

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

#### Note des interprètes

La Transylvanie est une région où Hongrois, Roumains et Allemands ont cohabités et se sont influencés, qu'ils aient fait partie de l'Empire austro-hongrois ou, après la Première Guerre mondiale, de Roumanie. Béla Bartók est un compositeur hongrois, sans aucun doute, mais ses racines sont ici, en Transylvanie – sa musique en est le témoin évident. Du fait que nous avons ceci à l'esprit et vivons tous les quatre en Transylvanie centrale, nous ressentons depuis toujours une intense affinité pour sa musique et sommes convaincus d'avoir un message particulier à transmettre en l'interprétant.

L'empreinte profonde qu'a laissée l'héritage de Bartók peut se résumer par l'idée que la musique traditionnelle, ou folklorique, est une véritable source d'inspiration, un souffle qui peut toucher chacun des aspects de la vie humaine. Au-delà des passages dans lesquels Bartók reprend les rythmes de

danse ou les mélodies populaires modales, des moments plus subtils peuvent être cités en exemple, même dans les épisodes musicaux les plus abstraits, lors desquels l'auditeur est emporté dans un monde de mysticisme, de magie et de méditation philosophique.

© 2018 Quatuor Arcadia

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Lauréat du Concours international de musique de chambre de Hambourg en 2009, du Wigmore Hall International String Quartet Competition de Londres en 2012, du Concours international de musique de chambre d'Osaka en 2014, le **Quatuor Arcadia** s'est profilé en quelques années comme l'un des quatuors à cordes les plus intéressants de sa génération. Formé en 2006, alors que ses membres étaient étudiants à l'Académie de musique Gheorghe-Dima en Roumanie, le Quatuor s'est produit dans le monde entier, apparaissant au Festival d'été de Budapest, au Festival international George Enescu, au Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, au Festival international de musique de chambre Silver Lyre à Saint-Petersbourg et à l'Aldeburgh Festival. Il a joué aussi à la Cité

Internationale des Arts et à la Salle Gaveau à Paris, à l'Alte Oper à Francfort, à la Salle Pollack à Montréal, au Wiener Musikverein, au Berliner Konzerthaus, au Concertgebouw à Amsterdam, au Wigmore Hall à Londres ainsi qu'à Tel Aviv. Il a également entrepris de longues tournées au Royaume-Uni et au Japon. Le Quatuor a fait ses débuts sur BBC Radio 3 en mars 2015, avec un concert diffusé depuis le Wigmore Hall, et en avril 2015, il fut désigné Quatuor-en-résidence au prestigieux Centrul Național de Artă Tinerimea Română à Bucarest pour y donner six concerts par an, diffusés par la Société roumaine de radiodiffusion. Le Quatuor Arcadia sortit son premier CD en 2009, un enregistrement d'œuvres de Mendelssohn et de Brahms qui fut acclamé par la critique. Le magazine *Ensemble* évoqua la "prestation intimiste" du Quatuor, sa "sonorité exceptionnelle" et une "puissance expressive qui marque profondément l'auditeur". En octobre 2013, un enregistrement des Quatuors no 1 et 2 de Janáček vit le jour, que *The Sunday Times* qualifia de "merveille qui transperce le cœur", ajoutant que "les deux œuvres sont jouées avec une fulgurante intensité par l'excellent jeune quatuor roumain".



Oana Onitz

Arcadia Quartet,  
at Sânnicolau  
Mare, Béla Bartók's  
birthplace

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

**Recording producer** Jonathan Cooper  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Rosanna Fish  
**Editor** William Brown  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 26–29 September 2017 (String Quartets Nos 3–5)  
and 4–7 April 2018 (String Quartets Nos 1, 2, and 6)  
**Front cover** Photograph of Arcadia Quartet, at Sânnicolau Mare, Béla Bartók's birthplace, by Oana Onitz  
**Back cover** Photograph of Arcadia Quartet, at Sânnicolau Mare, by Oana Onitz  
**Inlay card and labels** Photographs of Arcadia Quartet, at Sânnicolau Mare, by Oana Onitz  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2018 Chandos Records Ltd  
© 2018 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK



**CHANDOS** DIGITAL

2-disc set **CHAN 10992(2)**

# Béla Bartók (1881–1945)

## Complete String Quartets

### COMPACT DISC ONE

- |      |                                              |          |
|------|----------------------------------------------|----------|
| 1-3  | String Quartet No. 1, Op. 7, BB 52 (1908–09) | 30:53    |
| 4-7  | String Quartet No. 3, BB 93 (1927)           | 15:07    |
| 8-12 | String Quartet No. 5, BB 110 (1934)          | 30:49    |
|      |                                              | TT 77:03 |

### COMPACT DISC TWO

- |      |                                               |          |
|------|-----------------------------------------------|----------|
| 1-3  | String Quartet No. 2, Op. 17, BB 75 (1915–17) | 27:43    |
| 4-8  | String Quartet No. 4, BB 95 (1928)            | 24:02    |
| 9-12 | String Quartet No. 6, BB 119 (1939)           | 30:58    |
|      |                                               | TT 83:03 |

### Arcadia Quartet

Ana Török violin  
Răsvan Dumitru violin  
Traian Boală viola  
Zsolt Török cello

© 2018 Chandos Records Ltd  
© 2018 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BARTÓK: COMPLETE STRING QUARTETS – Arcadia Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10992(2)

BARTÓK: COMPLETE STRING QUARTETS – Arcadia Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10992(2)

