

2 CDs

audite

Deutschlandradio Kultur

THE **RIAS**

AMADEUS QUARTET

RECORDINGS

VOL. IV



MODERNISM

Berlin, 1950-1956

recording location: Siemensvilla, Berlin-Lankwitz
Studio Kleistsaal, Berlin-Schöneberg (Tippett)
recording producer: Hermann Reuschel (Bartók, Britten, Seiber)
Salomon (Purcell, Tippett)
recording engineer: Max Lude (Bartók 4, Seiber, Tippett)
Neumann (Purcell)
Heinz Opitz (Bartók 6, Britten)

Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin
(lizenziiert durch Deutschlandradio)

recording: © 1950 - 1956 Deutschlandradio
research: Rüdiger Albrecht
remastering: © 2015 Ludger Böckenhoff
rights: audite claims all rights arising from copyright law and competition law

in relation to research, compilation and re-mastering of the original audio tapes,
as well as the publication of this CD. Violations will be prosecuted.



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

We have made every attempt to clear rights for all material presented here. Should you nonetheless believe that we have accidentally infringed your rights, please let us know at your earliest convenience. We will endeavour to resolve any issues immediately.

photos: Deutschlandradio-Archiv
art direction and design: AB•Design

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2015 Ludger Böckenhoff

THE  RIAS

AMADEUS QUARTET

RECORDINGS

Berlin, 1950-1956

VOL. IV MODERNISM

AMADEUS QUARTET

<i>violin I</i>	Norbert Brainin
<i>violin II</i>	Siegmond Nissel
<i>viola</i>	Peter Schidlof
<i>cello</i>	Martin Lovett



BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)**String Quartet No. 2 in C major, Op. 36** **26:49**

- ① I. Allegro calmo senza rigore 8:50
- ② II. Vivace 3:41
- ③ III. Chacony. Sostenuto 14:18

*recording date: 12.11.1956***MICHAEL TIPPETT** (1905-1998)**String Quartet No. 2 in F-sharp major** **21:54**

- ④ I. Allegro grazioso 6:36
- ⑤ II. Andante 5:44
- ⑥ III. Presto 3:06
- ⑦ IV. Allegro appassionato 6:28

*recording date: 8.6.1950***HENRY PURCELL** (1659-1695)

- ⑧ **Chacony in G minor, Z 730** **6:29**
- ⑨ **Fantasia No. 4, Z 738** **3:42**
- ⑩ **Fantasia No. 6, Z 740** **2:50**

*recording date: 8.10.1954*total time CD 1: **61:52****MÁTYÁS SEIBER** (1905-1960)**String Quartet No. 3 'Quartetto lirico'** **22:35**

- ① I. Andante amabile 7:39
- ② II. Allegretto scherzando e leggero 5:13
- ③ III. Lento espressivo 9:43

*recording date: 9.5.1955***BÉLA BARTÓK** (1881-1945)**String Quartet No. 4, Sz 91** **22:51**

- ④ I. Allegro 5:32
- ⑤ II. Prestissimo, con sordino 3:04
- ⑥ III. Non troppo lento 5:29
- ⑦ IV. Allegretto pizzicato 3:12
- ⑧ V. Allegro molto 5:34

*recording date: 8.5.1955***String Quartet No. 6, Sz 114** **31:43**

- ⑨ I. Mesto – vivace 7:42
- ⑩ II. Mesto – Marcia 8:05
- ⑪ III. Mesto – Burletta. Moderato 7:42
- ⑫ IV. Mesto 8:14

*recording date: 12.11.1956*total time CD 2: **77:16**

Das Amadeus-Quartett erkundet Seitenpfade vom Barock bis zur Moderne

Wird der Name des Amadeus-Quartetts erwähnt, stellt sich rasch ein einheitliches Bild ein: das eines außergewöhnlich beständigen Ensembles, welches ohne Personalwechsel fast 40 Jahre zusammen musizierte – kaum vorstellbar, bedenkt man, welche Spannungen und Konflikte sowohl musikalischer als auch menschlicher Natur in einem Ensemble von vier (im besten Fall) gleichberechtigten Musikern bzw. Musikerinnen ausgetragen werden können. Und noch etwas scheint unerschütterliche Gewissheit zu sein: die Homogenität und Abgeschlossenheit des musikalischen Repertoires des Amadeus-Quartetts. Jahrzehntelang verkörperten sie die Garantie für die verlässliche und gültige Darstellung der Meisterwerke des Streichquartettrepertoires, insbesondere derjenigen Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens. Doch die Geschichte der vier Musiker hält auch Überraschungen bereit – und dieses Album ist zweifellos eine solche, wirft es doch ein Licht auf

eine bislang kaum bekannte Seite der vier Musiker um Norbert Brainin.

Die Geschichte, die hier erzählt wird, nimmt ihren Lauf in den ersten Jahren der Karriere des Amadeus-Quartetts, Ende der 1940er Jahre. Zunächst musste ein Grundstock an Werken erarbeitet werden, um die allerersten Auftritte absolvieren zu können, im Juli 1947 noch als „Brainin String Quartet“, im Januar 1948 dann als „The Amadeus String Quartet“ (später nannten sie sich im englischsprachigen Raum „Amadeus Quartet“). Dann aber ging es an den Auf- und Ausbau des Repertoires. Die Klassiker (Mozart, Beethoven und Haydn) in den Mittelpunkt ihrer Arbeit zu stellen, kam zweifellos den persönlichen musikalischen Vorlieben der Musiker entgegen. Hinzu traten einzelne Werke der Spätromantik, etwa Giuseppe Verdis einziges Streichquartett von 1873, und zeitgenössische Werke. Anregungen bekamen sie von den Interpreten und Komponisten aus ihrem Freundes- und Kollegenkreis. Neben ihren Studien bei Max Rostal hielten sich die vier Musiker immer wieder für längere Zeit am Londoner Morley College auf, einer Art Volkshochschule. Durch dessen Musikdi-

rektor Michael Tippett lernten sie Werke englischer Komponisten kennen, neben Tippetts Quartetten solche von Benjamin Britten, Peter Racine Fricker und Mátyás Seiber. Eine bedeutende Rolle spielte auch die Musik von Orlando Gibbons, Matthew Locke und Henry Purcell, dem bekanntesten Komponisten Englands des 17. Jahrhunderts. (Tippett hatte im Oktober 1944 den Countertenor Alfred Deller eingeladen, im Morley College einzelne Oden von Henry Purcell zu singen – zum ersten Mal im 20. Jahrhundert wurde Purcells Musik von einem Countertenor interpretiert.)

Die beiden Komponisten Fricker und Seiber hatten – neben Tippett – in jenen Jahren am Morley College Lehraufträge, und Peter Racine Fricker wurde 1952 dort Nachfolger Tippetts im Amt des Musikdirektors. Weitere wichtige Anregungen für die Musiker des Amadeus-Quartetts kamen von der südafrikanisch-britischen Komponistin Priaulx Rainier, die ab 1943 einen Lehrstuhl für Komposition und Musiktheorie am Londoner Royal College of Music innehatte. Ihr erstes Streichquartett von 1939 wurde vom Amadeus-Quartett viel gespielt und am 14. März 1949 für

die allererste Schallplatte des Amadeus-Quartetts aufgezeichnet.

Michael Tippett

Im Mai und Juni 1950 brach das Quartett zu einer ersten Deutschland-Tournee auf. Anlässlich ihres Berliner Auftritts wurden sie vom RIAS, dem Rundfunk im amerikanischen Sektor, zu Studioproduktionen eingeladen. Und wieder wählten sie ein zeitgenössisches Werk als klingende Visitenkarte: Michael Tippetts zweites Streichquartett. Ihm galt am Nachmittag des 8. Juni 1950 die erste Studiosession im Berliner Kleistsaal. Der 1905 in London geborene und 1998 ebendort gestorbene Komponist hatte in London am Royal College of Music studiert und war seit 1933 am Morley College als Dirigent tätig gewesen. Das dortige Amt des Musikdirektors bekleidete er – als Nachfolger von Gustav Holst – zwischen 1940 und 1951. In Tippetts Kompositionen aus dieser Zeit sind starke Einflüsse der Musik Paul Hindemiths und Igor Strawinskys erkennbar. Deutlich sind sie gegen den Hauptstrom der englischen Musik jener Jahre gerichtet. Das zweite Streichquartett amalgamiert beide stilistischen

Welten innerhalb der vier Sätze. Madrigaleske Anklänge an Purcell, hauptsächlich im ersten Satz, stehen neben treibenden, häufig synkopischen Rhythmen im ersten und dritten Satz. Der Schlusssatz bezieht sich auf formale Strategien in Beethovens späten Streichquartetten.

Muriel Nissel, die Ehefrau des zweiten Geigers des Amadeus-Quartetts, erinnerte sich in ihren Memoiren an den Komponisten; die Musiker hatten Tippetts zweites und drittes Streichquartett häufig aufgeführt. In späteren Jahren besuchten sie ihn in dessen Haus in Wiltshire, um seinen Kommentar zu ihrer Interpretation des zweiten Quartetts zu hören. Weil sie es so oft gespielt hatten, befürchteten sie, sich zu weit von den Intentionen des Komponisten entfernt zu haben. Doch zu ihrer Überraschung war Tippett zutiefst bewegt von seiner eigenen Musik und stammelte: „Verdammt, da kommen mir die Tränen!“.

Musik in England nach 1900

Englands Musikleben, aus kontinentaler Sicht gelegentlich spöttisch belächelt, weil es zwischen Georg Friedrich Händel und Edward Elgar kaum einen bedeu-

tenden Komponisten hervorgebracht hatte, erhielt seine kreativen Impulse im 19. Jahrhundert aus einem reichen und intensiv gepflegten Chorleben. Englands Komponisten nach Händel beschritten einen anderen Weg als die Komponisten Österreichs, Deutschlands oder Frankreichs. Der existenzielle Ton eines Beethoven, der vergrübelte Ton eines Brahms, das Narkotische eines Wagnerischen Musikdramas war ihnen fremd. Ihre Klangwelt speiste sich aus dem englischen Volkslied, überhaupt aus dem Gesang. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schufen Komponisten wie Percy Grainger, Ralph Vaughan Williams und viele andere eine Musik, die ihren spezifischen Tonfall der Hinwendung zur Naturidylle verdankte. Vaughan Williams dritte Symphonie, die „Pastoral Symphony“, gab dieser Richtung den Namen „Pastoralist School“. Die Werke dieser Komponisten standen in größtem Gegensatz zu den monumentalen Gründerzeitepen des Kontinents, man denke nur an die Symphonien Gustav Mahlers oder an die Tondichtungen von Richard Strauss. Die Musik der „Pastoralist School“, die ihre Inspiration aus einer anderen Geisteshaltung schöpfte als die

Musik etwa der deutsch-österreichischen Tradition, und die in den bürgerlichen Musikinstitutionen des Landes fest verankert war, musste die Brüche und Paradigmenwechsel der kontinentalen Moderne nicht nachvollziehen oder gar nachahmen. So wurden einzelne der revolutionären Werke der Wiener Schule um Arnold Schönberg, von Igor Strawinsky oder von Béla Bartók zur Kenntnis genommen, ohne tiefgreifende Spuren im Werk der englischen Komponisten des Fin de Siècle zu hinterlassen. Erst deren Nachfolger griffen die Ideen der Moderne auf, um daraus eine ganz eigene, englische Moderne zu entwickeln.

Benjamin Britten und Henry Purcell

Benjamin Britten, der einflussreichste und erfolgreichste englische Komponist des mittleren Jahrhundertdrittels, hatte zwar keinen Bezug zu dem Komponistenkreis am Morley College, seine kompositorischen Leitbilder waren in den 1930er und frühen 1940er Jahren aber durchaus vergleichbar mit denen seines Altersgenossen Michael Tippett: Die Moderne Béla Bartóks und Igor Strawinskys, dazu die barocke und vorbarocke Musik der

eigenen Heimat, allen voran Henry Purcell. Britten's Erlebnis der Musik Arnold Schönbergs, welches ihm sein erster Lehrer Frank Bridge vermittelt hatte, war intensiv, hatte jedoch kaum Folgen für das eigene Schaffen. Das Überschreiten der Grenzen der Tonalität war keine Option für Britten, denn die lebenslange Sehnsucht nach Schönheit und die Suche nach einem Ausdruck des Humanen in der Musik (ähnlich wie Hans Werner Henze in Deutschland) erforderten eine andere, aus kontinentaler Sicht gemäßigte Musiksprache mit der Möglichkeit, den Hörer unmittelbar anzusprechen. Das Thema des Leidens durchzieht etliche von Benjamin Britten's großen Werken, nicht nur die Opern. Die Premiere des *Peter Grimes* im Juni 1945 brachte den internationalen Durchbruch und führte Benjamin Britten bald an die Spitze des englischen Musiklebens.

Im Vorfeld des 250. Todestages von Henry Purcell am 21. November 1945 begann Britten, sich intensiv mit der Musik Purcells auseinanderzusetzen. Zahlreiche Bearbeitungen entstanden bis hinein in die späten 1960er Jahre, in erster Linie für Aufführungen, aber wichtiger

noch für die kompositorische Aneignung und Selbstvergewisserung. In einer 1945 erschienenen Festschrift bekannte sich Britten zu Henry Purcell als einem wichtigen und zugleich verkannten Komponisten Englands:

„Henry Purcell (1659-1695) ist in der Geschichte der Musik die letzte Erscheinung von internationaler Bedeutung geworden. Seltsamerweise zeigte der Kontinent sich seiner Größe mehr bewusst als die Insel, auf der er geboren wurde. Dass er für das englische Publikum nur wenig mehr als ein Name in Geschichtsbüchern sein würde, ist jedoch nicht ganz so verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Purcell in fast allem den genauen Gegensatz zu dem darstellt, was hierzulande an Musik so lange populär sein sollte. Man denke an seine ungestümen Rhythmen, seine gewagten misstönenden Akkordverbindungen, seine sich hoch aufschwingenden Melodien ohne mechanische Wiederholungen ohrenfälliger Phrasierungen, insbesondere auch an seine Liebe zum Virtuosen, zum Opernhaften und zur bewussten Anwendung wirklich klingender Brillanz. Und dann stelle man sich die Bollwerke von Musik im England des 19. Jahrhunderts vor.“

Aber auch die seinerzeit unbefriedigende editorische Situation, schlechte und unzuverlässige Notenausgaben, hatten eine ernsthafte Beschäftigung mit Purcells Werken verhindert. Der außerordentlichen Bedeutung Purcells sei dies nicht angemessen gewesen:

„Für uns heute liegt die wohl wichtigste Bedeutung Purcells in seiner beispielhaft behandelten Prosodie. Eindeutig ist hier der Weg gewiesen, die englische Sprache im Gesang zu neuem Leben zu erwecken. Purcell war erfolgreich in jeder Art von Prosodie: in der naturgegebenen Deklamation, in den kunstvollsten Koloraturen wie in schlichsten Liedern. Kein Komponist kann seine Muttersprache so geliebt haben wie er. In der Tat, Purcell war der »Orpheus Britannicus«“

Im Oktober desselben Jahres 1945 schrieb Britten sein zweites Streichquartett. Das Zentrum des Werkes bildet der dritte Satz allein wegen seiner enormen Ausdehnung. Er ist etwa doppelt so lang wie der erste und fast sechs Mal so lang wie der dahinhuschende, scherzoartige zweite Satz. Seine tieferrnste Grundstimmung steigert sich bis hin zu Passagen größter Verzweiflung. Britten hat ihn mit „Chacony“ überschrieben, auf

diese Weise die Hommage an sein Vorbild andeutend. Direkt übernommen von Purcell hat Britten die rhythmische Gestaltung des ostinaten Themas. Sein Quartettsatz entfernt sich, anders als bei Purcell, von Variation zu Variation vom Ausgangsthema.

Purcell erzielt eine formale Irritation dadurch, dass er die ostinate Bassstimme nach und nach durch alle Stimmen wandern lässt und in der siebten Variation gar zwei ostinate Stimmen drei Takte lang übereinander schiebt. Nach der 13. Variation, den Goldenen Schnitt markierend, erscheinen gar 13 Takte ohne jeglichen Bezug zum Chaconne-Thema. Benjamin Brittens Quartettsatz hingegen weicht von der Repriseform ab durch ein entwickelndes Modell, innerhalb dessen die Dichte und Intensität des Satzes von Variation zu Variation gesteigert wird. Blöcke von jeweils sechs Variationen werden unterbrochen durch Kadenzen des Violoncellos, der Viola und schließlich der ersten Violine.

Für die Uraufführung des zweiten Streichquartetts am 21. November 1945 bearbeitete Britten ein weiteres Werk Purcells, *The Golden Sonata* (Z 810), das im

selben Konzert erklang. Und für ein Konzert in Zürich drei Jahre später nahm sich Britten noch einmal die Chacony in g-Moll als Grundlage für eine Bearbeitung vor.

Das Amadeus-Quartett hatte seit den Tagen im Morley College immer wieder Streicherwerke von Purcell im Programm. Imogen Holst, die Tochter des englischen Komponisten Gustav Holst, hatte zwar gegen die Art des Amadeus-Quartetts, Purcell zu spielen, erhebliche Einwände erhoben – sie empfand den Gebrauch des Vibratos und den „vollen“ Ton des Quartetts schon damals, Jahre vor der Originalklangbewegung, als stilistischen Irrweg –, doch zum Glück konnte sie die Musiker nicht davon abhalten, die Stücke auch weiterhin zu spielen. Dank dieses glücklichen Umstandes können wir heute das Amadeus-Quartett beim Erkunden von ungewohntem Terrain begleiten. Heute, wo die ideologischen Schlachten um die Frage einer angemessenen Darstellung historischer Musik selbst Geschichte geworden sind, hört man diese Aufnahmen des Amadeus-Quartetts nicht mehr als interpretatorischen Irrtum: Aus der Rückschau nimmt man

eine Ausdrucksqualität wahr, die vor einigen Jahren noch belächelt worden wäre.

Norbert Brainin war nicht nur daran interessiert, Purcells Musik aufzuführen, mehr noch, er war, gemeinsam mit Michael Tippett, an der Neuauflage etlicher Werke Purcells seit Anfang der 1950er Jahre beteiligt.

Für die zwei vierstimmigen *Fantasias* gibt es keine genauen Besetzungsangaben. Sie mit den Instrumenten eines Streichquartetts auszuführen, ist legitim, auch wenn diese Werke heute fester Bestandteil im Repertoire von Gambenensembles geworden sind. Komponiert hat sie Henry Purcell im Jahre 1677. Der zu diesem Zeitpunkt 18jährige studierte eifrig alle Musik, der er in den Bibliotheken seiner Umgebung habhaft werden konnte. So auch die Consort-Musik von Matthew Locke. Ausgeführt wurde diese frühe Form einer barocken Kamtermusik mit Gamben und Lauten. Ihre Herkunft aus der Tradition der englischen Madrigalisten um William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley oder Thomas Weelkes (zwischen 1560 und etwa 1620) führte zu einer Musik, in der die Spuren der Vokalphonie noch deutlich bemerk-

bar sind: an Stelle betonter Taktakzente, wie sie für die Musik des Barocks kennzeichnend werden sollte, dominieren hier ein fließender Rhythmus und eine hoch entwickelte Polyphonie. Purcells *Fantasias* gehören eher der Epoche der ausgehenden Renaissance an als der des frühen Barockzeitalters. Der Gebrauch extremer Dissonanzen und harmonischer Kühnheiten wurde in Zeiten der Wiederentdeckung Purcells als Ausdruck des jungen Genies gewertet, ganz im Sinne eines Fortschrittsdenkens. Tatsächlich aber bezieht sich Purcell hier auf den damals bereits veralteten Stil der Consort-Musik seines Lehrers Matthew Locke, der in eben jenem Jahr 1677 verstorben und zu dessen Nachfolger am englischen Hof Purcell ernannt worden war. Matthew Lockes letzte Werke für ein Gamben-Consort lagen damals bereits 18 Jahre zurück. Als Beispiele einer schöpferischen Aneignung sind die *Fantasias* faszinierende Dokumente eines jungen Komponisten auf dem Weg zu seinem eigenen Stil. Gleichzeitig werfen sie erhellende Blicke auf die Geburt einer eigenständigen musikalischen Gattung, der Kamtermusik.

Mátyás Seiber, 1905 in Budapest geboren und 1960 durch einen Autounfall im Krüger-Nationalpark in Südafrika ums Leben gekommen, war ein weiterer Kompositionslehrer am Morley College. An der Budapester Musikakademie hatte er zwischen 1919 und 1925 die Kompositionsklassen von Zoltán Kodály besucht. Anschließend ließ er sich auf einem Überseedampfer als Musiker des für die Überfahrt verpflichteten Tanzorchesters anheuern. In New York lernte er den Jazz kennen, nicht nur als Hörer, sondern bald auch praktizierend als Musiker. Zurück in Europa gründete er in Frankfurt am Main am dortigen Hoch'schen Konservatorium 1928 die weltweit erste Jazz-Klasse. Sie wurde bald nach der Machtergreifung von den NS-Machthabern geschlossen. Seiber emigrierte 1935 nach England, denn als Jude waren ihm alle Lebens- und Arbeitsbedingungen in Deutschland genommen worden. Am Morley College lehrte er auf Einladung von Michael Tippett seit 1942 Komposition, namhafte Schüler waren Peter Racine Fricker, Ingvar Lidholm, Peter Schat und Hugh Wood.

Mátyás Seibers musikalischer Werdegang war alles andere als geradlinig. Er

führte ihn aus dem Wirkungskreis Kodálys hin zur Musik Béla Bartóks, sprang durch seine Amerikareise zum Jazz und bog später ab zur Dodekaphonie, die er als einer der ersten Komponisten unabhängig von Schönberg anwendete. Auch in Bezug auf die musikalischen Gattungen, für die er jeweils umfangreiche Beiträge schuf, war er ausgesprochen vielfältig: Neben Orchester- und Chorwerken, Kammermusik und einigen Klavierstücken nahm er auch Aufträge für Film- und Hörspielmusiken an. Zahlreiche Bearbeitungen und Werke der leichten Musik entstanden zur Sicherung des Lebensunterhalts – der Schlager *By the fountains of Rome* erreichte sogar die Top Ten der Popcharts des Jahres 1956. Mit den *Improvisations for Jazzband and Orchestra* aus dem Jahre 1959 schuf er ein Werk des „Third Stream“, einem von Gunther Schuller in den 1950er Jahren geprägten Begriff für den Versuch, Elemente der komponierten und der improvisierten Musik miteinander zu verbinden. Alle ambitionierten Werke Seibers ab der Mitte der 1940er Jahre sind in einer frei gehandhabten Reihentechnik geschrieben. Sein Werk ist damit ein Resultat

zweier Synthesen – der Verbindung von Elementen der Musik Bartóks und Schönbergs und der Verknüpfung ernster und leichter Musik, quasi ein Amalgam der Musik seiner Zeit. Als Komponist wie als Lehrer wurde Seiber von Kollegen hoch geschätzt – György Ligeti, der ihn 1956 kennengelernt hatte, widmete ihm sein Orchesterstück *Atmosphères* – und im Musikleben Englands war er in den 1950er Jahren sehr präsent.

Mátyás Seiber komponierte seine drei Streichquartette zwischen 1924 und 1951, im Abstand von zehn bzw. 15 Jahren. Das dritte Quartett entstand zwischen 1948 und 1951 und wurde vom Amadeus-Quartett am 8. April 1952 in London uraufgeführt. In einem Brief an Norbert Brainin kurz nach Fertigstellung der Komposition bittet er um Erlaubnis, das Werk dem Amadeus-Quartett widmen zu dürfen (die gedruckte Partitur enthält allerdings keine Widmung) und charakterisiert sein Werk folgendermaßen:

„Oft habe ich, während ich dieses Stück schrieb, an Sie gedacht. Es ist „wärmer“ und „romantischer“ als das zweite Quartett, das Sie vor einigen Jahren so heldenhaft gespielt

haben. Es ist auch viel zugänglicher, mit einem leichten, schon fast „Mendelssohnschen“ Scherzo und einem langsamen letzten Satz.

Es lässt sich darüber spekulieren, inwiefern diese ein wenig beschönigende Darstellung als Euphemismus zu verstehen ist. Immerhin hat Seiber sein drittes Streichquartett mit der Überschrift *Quartetto lirico* versehen, was als ein Hinweis auf Alban Bergs *Lyrische Suite* von 1925-1926 gelesen werden kann. Etliche musikalische Details verweisen auf das Vorbild, und wenn Seiber den letzten Satz als „desolate“, als trostlos charakterisiert, so erinnert dies an das „Largo desolato“, den letzten Satz der *Lyrischen Suite*. Doch das Anfangsmotiv des ersten Satzes und dessen Verarbeitung in den ersten Takten greift deutlich den Beginn von Alban Bergs Streichquartett op. 3 auf.

Béla Bartók

Der Oktober 1945 hielt für Londons Musikfreunde ein Ereignis von besonderer Tragweite bereit: die zyklische Aufführung aller sechs Streichquartette von Béla Bartók. Für viele Zuhörer war dies die erste Begegnung mit dem Werk des ungarischen Komponisten, der wenige

Tage zuvor, am 26. September in New York gestorben war. Der große Erfolg der Konzertreihe half nicht nur, den Namen Bartóks endgültig im englischen Musikleben zu etablieren, sondern führte auch zu etlichen Folgeaufführungen einzelner Quartette im Konzert und im Rundfunk. Zyklische Aufführungen wie diese führten zu einer Wahrnehmung der sechs Quartette als einem in sich geschlossenen Werkkosmos. Begleitend zu den Konzerten war ein kleines Büchlein erschienen, *Die Streichquartette von Béla Bartók*, verfasst von Bartóks Landsmann Mátyás Seiber. Dieser lässt bereits in den einleitenden Worten keinen Zweifel in seiner Einschätzung des außerordentlichen Ranges dieser Werke gelten, wenn er sie an die Seite der späten Streichquartette Beethovens stellt:

„Die Streichquartette Bartóks sind wohl seine bedeutungsvollsten Werke. Sie stellen das Rückgrat seines gesamten Schaffens dar; sie zeigen mit eindeutiger Klarheit das Wachsen und den Entwicklungsgang des Komponisten auf. In dieser Hinsicht erinnert Bartók an Beethoven, dessen Quartettschaffen eine ebenso zentrale Position in seinem Lebenswerk einnimmt. In mehr als einer Hinsicht

aber drängt sich der Vergleich mit Beethoven auf: Auch Bartók hat allem Anschein nach das Medium des Streichquartetts gewählt, um seinen wesentlichsten Gedanken Ausdruck zu verleihen. Bartóks Schreibweise ist, wie die Beethovens, in seinen Quartetten von besonderer Konzentriertheit und Intensität; seine Ideen sind von größter Überzeugungskraft und werden mit letzter Klarheit und Ökonomie ausgedrückt. Ich bin überzeugt, dass noch Generationen die Streichquartette Bartóks als die überragendsten und bedeutendsten Tonschöpfungen unseres Zeitalters ansehen werden.“

In den analytischen Betrachtungen Seibers stehen nicht die klanglichen Errungenschaften besonders der mittleren Quartette im Vordergrund, sondern mehr noch der Beziehungsreichtum der formalen Architektur. Bartók deutet die Entwicklung der musikalischen Syntax, wie sie sich etwa im vierten Streichquartett manifestiert, als dem musikalischen Material innewohnend und somit als folgerichtig. In seinem Aufsatz *Das Problem der neuen Musik* schreibt er: *„Die Musik unserer Tage strebt entschieden dem Atonalen zu. Dennoch scheint es nicht richtig zu sein, wenn das tonale Prinzip als absoluter Gegensatz*

des atonalen Prinzips aufgefasst wird. Das Letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem Tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist.“ Seiner Meinung nach kann es aus diesem Grunde keine musikalische Revolution geben, Fortschritt vollziehe sich allein durch Evolution.

Das vierte Streichquartett aus dem Jahr 1928 gehört sicher zu Béla Bartóks komplexesten Werken. Zwar ist die äußere Form, eine Bogenform, denkbar übersichtlich: Der erste und fünfte Satz sowie der zweite und vierte Satz sind aufeinander bezogen und umrahmen jeweils den zentralen dritten Satz. Doch hinter der klaren Formanlage scheint sich eine Bedeutungsebene zu verstecken, die das Absolut-Musikalische überlagert: Unvermittelte Brüche und Einschübe wie zum Beispiel die „leggiero, grazioso“-Episode im 5. Satz (CD 2, Track 5, ab 2'01'') weisen darauf hin.

Bedenkt man, dass die frühen Rundfunkaufnahmen im Studio fast unter Live-Bedingungen eingespielt wurden und dass die Musiker die Werke nach dem Einspielen zumeist in einem Durchgang

und ohne korrigierende Wiederholung auf Tonband fixieren mussten, darf man es den Musikern nachsehen, wenn der erste und zweite Satz des Quartetts nicht ganz auf ihrem gewohnten Niveau gelungen sind. Der dritte, zentrale Satz aber ist beseelt von höchstem Ausdruck, nicht nur in Martin Lovetts wunderbarem Cellosolo, und der Schlusssatz ist von einer die Finalwirkung steigernden Intensität durchglüht.

Das sechste Streichquartett entstammt einer völlig anderen Ausdruckswelt. Bartók hat es 1939, kurz vor seiner Emigration in die USA, im Berner Oberland und in Budapest geschrieben. Die kurze Zeit in der Schweizer Bergwelt wird als eine der glücklichsten Phasen in Bartóks späteren Jahren beschrieben, was sich angeblich im Ausdruckscharakter des Werkes niederschlagen soll. Sicherlich ist das sechste Streichquartett von einem gelösten und zugleich melancholischen Ton geprägt wie die meisten seiner im bedrückenden amerikanischen Exil entstandenen Spätwerke.

Alle Sätze beginnen mit einer „Mesto“-Einleitung (zu deutsch: traurig) mit zuneh-

mender Stimmenanzahl von der Einstimmigkeit der Viola im ersten Satz bis zur Vierstimmigkeit im Schlusssatz. Dieser entwickelt sich ausschließlich aus der Einleitung und führt es bis zur Auflösung in die Stille. Das letzte Streichquartett Bartóks ist ein Werk, dessen Schönheiten sich erst nach und nach offenbaren – ein tief melancholischer Abgesang auf die ungarische Heimat. Die Musik ist von einer großen inneren Ruhe getragen, was durchaus mit den Umständen seiner Entstehung erklärt werden mag. Ohne Zweifel aber ist es ein Abschiednehmen vor der ungewissen Zukunft in Amerika. Die Melancholie, die im zweiten Satz durch einen Marsch konterkariert und die im dritten Satz von Elementen des Grotesken („Burletta“) durchbrochen wird, mündet am Ende des vierten Satzes in tiefe, unergründliche Trauer. Eine gewisse Nähe zur Konzeption von Gustav Mahlers Neunter Symphonie ist nicht ganz von der Hand zu weisen.

Das Amadeus-Quartett nimmt die Tempi im sechsten Streichquartett Bartóks insgesamt ein wenig zurück. Die rhythmisch vertrackten Stellen speziell des dritten Satzes realisieren sie (nicht allein)

deswegen mit einer Trennschärfe ohnegleichen. Die außerordentlich erfüllte Darstellung des Amadeus-Quartetts macht diese Aufnahme fraglos zu einem Höhepunkt dieser Veröffentlichung.

In der Burletta des dritten Satzes schreibt Bartók zum Zwecke der Klangschärfung die Verwendung von Vierteltönen vor, was ihm aus seiner Kenntnis der ungarischen Volksmusik längst geläufig war. Deutlich ist zu hören, wie Norbert Brainin die Vierteltönigkeit kurz anreißt, um alsbald ins Unisono zurückzukehren. Dies mag eine Grenze gewesen sein, die die Musiker um Brainin nicht zu überschreiten gewillt waren. In einem Gespräch mit einer Schulklassse des Berliner Erich-Hoepner-Gymnasiums, das der RIAS 1970 sendete, nennen die Musiker einige Gründe, warum sie ihr Repertoire nicht beliebig in Richtung neuester Musik erweitert hatten. Einerseits befürchteten sie, durch das Verlassen der Tonalität und durch die Einbeziehung von Geräuschelementen in etlichen neuen Werken, ihr eigentliches Terrain zu verlassen. Zudem verlangten die Veranstalter von ihnen das klassische Repertoire. Und anders als das

LaSalle-Quartett haben sie sich nie als Missionare für neue Musik verstanden. Doch standen sie hinter jedem zeitgenössischen Werk, welches sie einer Einstudierung für wert befanden, voll und ganz. Die Uraufführung des dritten Streichquartetts Benjamin Brittens wenige Tage nach seinem Tod im Dezember 1976 war ein bewegender Höhepunkt in der Karriere des Amadeus-Quartetts, doch Bartóks Streichquartette Nr. 4 bis 6 (die Nummern 1 bis 3 hatten sie nie einstudiert) waren ein fester Repertoireschwerpunkt während der gesamten 40jährigen Existenz des Amadeus-Quartetts.

Unbestreitbar war die Gruppe der Komponisten um Michael Tippett, die Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre am Morley College wirkte, nicht Schule bildend, doch ihre besten Ergebnisse sind es auch heute wert, gespielt und gehört zu werden. Dank der weitsichtigen Repertoirepolitik des deutschen Nachkriegsrundfunks dürfen wir nun das Amadeus-Quartett bei der Erarbeitung gewichtiger Seitenpfade ihres Repertoires begleiten.

Rüdiger Albrecht

Anmerkungen zu den Aufnahmen

Alle Aufnahmen dieser Edition basieren auf den Originalbändern aus dem Schallarchiv des RIAS, heute im Besitz von Deutschlandradio – allesamt Erstveröffentlichungen auf CD. Nur einige der Werke wurden jemals für die Schallplatte eingespielt: Für Decca hat das Amadeus-Quartett Benjamin Brittens zweites Streichquartett 1963 aufgenommen; His Masters Voice (HMV) hat die beiden Streichquartette von Seiber und Tippett 1954 auf den Markt gebracht, diese Aufnahmen danach aber nie wieder neu aufgelegt. Alle anderen Werke (Bartók sowie Purcell) hat das Amadeus-Quartett nie im Schallplattenstudio eingespielt, sie sind hier erstmals in ihrer Interpretation veröffentlicht.

The Amadeus Quartet explores musical byways from the Baroque to Modernism

Once the name of the Amadeus Quartet is mentioned, a consistent picture soon emerges: that of an unusually steady ensemble playing together for nearly four decades without any changes in personnel – almost unbelievable, considering what tensions and conflicts of both musical and human nature can arise amongst an ensemble of four (ideally) equal players. And another element seems to be an unshakeable certitude: the homogeneity and roundedness of the Amadeus Quartet's musical repertoire. For decades, they acted as guarantors of reliable and valid performance of the masterpieces for string quartet, especially those by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. But the story of the four musicians also includes surprises – and this album undoubtedly is one such instance, shedding light on a previously undiscovered aspect of the four musicians around Norbert Brainin.

The story told here takes its course during the Amadeus Quartet's early years,

the late 1940s. To begin with, a basic collection of works had to be rehearsed in order to give first performances – in July 1947 the ensemble initially called itself “Brainin String Quartet”, switching to “The Amadeus String Quartet” in January 1948 (which later was abbreviated to “Amadeus Quartet” in English-speaking countries). But then their repertoire needed developing and extending. Focusing on the Classical composers (Mozart, Beethoven and Haydn) certainly corresponded to the players' musical preferences. Particular late Romantic works, such as Giuseppe Verdi's only string quartet of 1873, as well as contemporary works, were also added to the quartet's repertoire. Further suggestions came from performers and composers from amongst their circle of friends and colleagues. In addition to their studies with Max Rostal, the four musicians also repeatedly visited Morley College – an adult education college in London. Its music director Michael Tippett introduced them not only to his own quartets but also to the works of other English composers, including Benjamin Britten, Peter Racine Fricker and Mátyás Seiber.

English seventeenth century composers such as Orlando Gibbons, Matthew Locke and, particularly, Henry Purcell also played an important role. (In October 1944, Tippett had invited the countertenor Alfred Deller to sing Purcell Odes at Morley College).

At that time, Fricker and Seiber were – alongside Tippett – teaching at Morley College, and Peter Racine Fricker became Tippett's successor as music director in 1952. The South African-British composer Priaulx Rainier, who was professor of composition and music theory at the Royal College of Music from 1943, was another important source of inspiration to the four musicians. Her first String Quartet of 1939 was much played by the Amadeus Quartet and recorded on 14 March 1949 for their very first disc.

Michael Tippett

The Amadeus Quartet went on their first tour of Germany in May and June 1950. On the occasion of their Berlin performance, the RIAS – Radio in the American Sector – invited them to make studio recordings. Once again, a contemporary work was chosen as a sonic calling card:

Michael Tippett's Second String Quartet. The first session at the Kleistsaal in Berlin in the afternoon of 8 June 1950 was dedicated to this piece. The composer – born in London in 1905, where in 1998 he also died – had studied at the Royal College of Music. He joined Morley College as conductor in 1933, and served as music director between 1940 and 1951, succeeding Gustav Holst. Tippett's compositions during these years, clearly directed against mainstream English music of that time, reveal strong influences of the music of Paul Hindemith and Igor Stravinsky. The Second String Quartet amalgamates both stylistic spheres within its four movements. Madrigalian references to Purcell, especially in the first movement, stand alongside the urging and often syncopated rhythms of the first and third movements. The finale nods towards formal strategies found in Beethoven's late quartets.

Muriel Nissel, wife of the Amadeus Quartet's second violinist, remembered that the players, some time later, visited the composer at his home in Wiltshire to discover his opinion on their interpretation of his Second Quartet. Having played it many times, they feared that they might

have moved too far away from the composer's intentions. To their surprise, however, Tippett was deeply moved by the rendition of his music and, with tears in his eyes, uttered the words "Damn it, it makes me cry".

Music in Britain after 1900

Musical life in Britain in the nineteenth century, occasionally sneered at from a continental viewpoint, as it produced hardly any significant composers between George Frideric Handel and Edward Elgar, received its creative impulses from its rich and intensely cherished choral culture. British composers after Handel trod a different path to Austrian, German or French composers. The existential tone of a Beethoven, the pondering style of a Brahms or the narcotic quality of a Wagnerian music drama seemed alien to them. British sonorities originated from folksongs, or singing in general. At the beginning of the twentieth century, composers such as Percy Grainger, Ralph Vaughan Williams and many others created music whose specific tone was owed to a devotion to the idyll of nature. Vaughan Williams' Third Symphony, the

"Pastoral", gave this movement its name, the "Pastoralist School". The works of these composers stood in the greatest possible contrast to the monumental late nineteenth century works of the continent, such as Gustav Mahler's symphonies or Richard Strauss' tone poems. The music of the "Pastoralist School", which drew its inspiration from a different mindset to that of the Austro-German tradition, and which was firmly anchored in the middle-class music institutions of the country, did not have to acknowledge or even imitate the fractures and paradigmatic changes of continental modernism. Thus a few, single works from the revolutionary oeuvre of the Viennese School around Arnold Schoenberg, of Igor Stravinsky or Béla Bartók were acknowledged without leaving profound marks in the works of the British *fin de siècle* composers. It would be their successors who took up modernist ideas, developing an entirely unique, English modernism.

Benjamin Britten and Henry Purcell

Although Benjamin Britten, the most influential and successful English composer of the middle third of the century,

had no affiliation with the circle of composers at Morley College, his models in the 1930s and early 1940s were similar to those of his contemporary Michael Tippett: modern composers Béla Bartók and Igor Stravinsky as well as the Baroque and pre-Baroque music of his native country, first and foremost the works of Henry Purcell. Britten's experience of Arnold Schoenberg's music, to which he had been introduced by his first teacher Frank Bridge, had been intensive but bore little relation to his own works. Crossing the boundaries of tonality was not an option for Britten, for his lifelong quest for beauty and his search for an expression of humanity within music (not unlike Hans Werner Henze in Germany) required a different musical language, able directly to address the listener – which seemed moderate to continental ears. The theme of suffering is present in many of Benjamin Britten's major works, not just his operas. The première of *Peter Grimes* in June 1945 achieved an international breakthrough, leading Britten to the top of British music life.

In preparation for the 250th anniversary of Henry Purcell's death on 21 Novem-

ber 1945, Britten embarked on intensive studies of Purcell's music. He produced numerous arrangements, even into the late 1960s, chiefly for performances but, more significantly, to immerse himself in the compositional style, and for self-assurance. In a commemorative publication of 1945, Britten characterised Purcell as an eminent but nonetheless underestimated English composer:

"Henry Purcell was the last important international figure of English music. Ironically the continent of Europe has been more aware of his greatness than this island which produced him. But that he should be to the English public little more than a name in history books is not altogether strange, for he is the antithesis of the music which has been popular for so long in this country. Think of his unfettered rhythms, boldly discordant harmonies, his long soaring melodies without automatic repetitions of 'memorable' phrases, and especially his love of the virtuosos, the operatic, and conscious exploitation of brilliant sounds; then remember the bulwarks of music in 19th century England."

Another element which made any serious study of Purcell's works well nigh impossible was the unsatisfactory edito-

rial situation – bad and unreliable editions not worthy of the composer's significance:

"But almost the greatest importance of Purcell for us today is the example of his prosody. Here surely is the way to make the English language live again in song. He is successful in every kind of prosody: the natural declamations (as in the recitatives of 'Saul at Endor'); the elaborate and artificial coloraturas (as in 'If Music be the Food of Love') and the simple regular tunes (such as 'Fairest Isle'). No composer can ever have loved his native tongue as Purcell did. He was indeed the Orpheus Britannicus."

In October of the same year, 1945, Britten wrote his Second String Quartet. For its expanse alone, the third movement forms the centre of the work. It is approximately twice as long as the first, and nearly six times as long as the scurrying, scherzo-like second movement. Its deeply serious prevailing mood intensifies at times into passages of the greatest despair. Britten headed it "Chacony", paying tribute to his predecessor. Britten followed Purcell's example in the rhythmic treatment of the ostinato theme. In contrast to Purcell, however, his quartet

writing in each variation increasingly distances itself from the original theme.

Purcell achieves a sense of formal piquancy by having the ground bass move through all the parts, and even goes as far as superimposing one ostinato part on a second one for a duration of three bars. Variation 13, marking the golden mean, is followed by thirteen bars without any reference to the chaconne theme. Britten, on the other hand, deviates from the reprise form by producing a developing model in which the density and intensity of the writing increases from variation to variation. Blocks of six variations each are interrupted by cadenzas from the cello, the viola and finally also the first violin.

For the première of his Second String Quartet on 21 November 1945, Britten arranged another piece by Purcell, the *Golden Sonata* (Z810), which was played in the same concert. And for a concert in Zurich three years later, Britten revisited the *Chacony in G minor* as the basis for a transcription.

Since their days at Morley College, the Amadeus Quartet had regularly programmed works for strings by Purcell.

Imogen Holst, daughter of Gustav Holst, had raised considerable objections to the Amadeus Quartet's style of playing Purcell – even then, years before historically informed performance practice started expanding, she felt that the use of vibrato and the quartet's "full" tone were on the wrong stylistic track – but fortunately that did not detract the musicians from playing these pieces. Thanks to this fortuitous circumstance we are still able today to accompany the Amadeus Quartet on their explorations of unknown terrain. Today, when the ideological battles over the question of appropriate performance of historical music have become history themselves, we no longer brand these recordings of the Amadeus Quartet as interpretational errors: in hindsight, one perceives a quality of expression which would, not long ago, have been derided.

Norbert Brainin was not only interested in performing Purcell's music, he also worked alongside Michael Tippett, producing many new Purcell editions from the early 1950s.

There are no specific scorings for the two four-part *Fantasias*. Even if these works have become a component within

the repertoire of viol ensembles, it is legitimate to perform them with the instruments of a string quartet. Henry Purcell had composed these pieces in 1677. The then eighteen-year-old eagerly studied all music he could lay his hands on in the libraries to which he had access. This also included Matthew Locke's consort music. This early form of Baroque chamber music was performed by viols and lutes. Its origins from the tradition of English madrigalists such as William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley or Thomas Weelkes (between 1560 and 1620) led to a form of music in which the traces of vocal polyphony are still distinctly noticeable: instead of stressed bar accents which would become characteristic of Baroque music, this music is dominated by fluid rhythms and sophisticated polyphony. Purcell's *Fantasias* belong more to the late Renaissance than to the early Baroque period. During the time of Purcell's revival, the use of extreme dissonances and harmonic temerity were rated as expression of the young genius, in the sense of registering progress. In fact, however, by using these devices, Purcell looks back to the then already outdated style

of consort music of his teacher Matthew Locke, who had died that year (1677), and whose successor Purcell became at court. Matthew Locke's final works for viol consort were then already eighteen years old. As examples of a form of creative adoption, the *Fantasias* represent fascinating documents of a young composer on the way to finding his own style. At the same time, they provide illuminating insights into the birth of an independent new musical genre – chamber music.

Mátyás Seiber, born in Budapest in 1905 and died in 1960 in Kruger National Park, South Africa, following a car accident, was another composition lecturer at Morley College. He had attended Zoltán Kodály's composition classes at the Budapest Music Academy between 1919 and 1925. He subsequently joined the musicians of a dance orchestra on a transatlantic ship. In New York, he became acquainted with jazz – not only as a listener but soon also as a practicing musician. Back in Europe he founded the first worldwide jazz courses in 1928 at the Hoch Konservatorium in Frankfurt am Main. Soon after the Nazis had come to power, these courses were

closed down. In 1935 Seiber emigrated to England: as a Jew, life and work in Germany had become impossible for him. Following Michael Tippett's invitation, he taught composition at Morley College from 1942; amongst his students were Peter Racine Fricker, Ingvar Lidholm, Peter Schat and Hugh Wood.

Seiber's musical development was anything but straightforward. From the influence of Kodály and the music of Béla Bartók he leapt to jazz, thanks to his journey to America, later veering off to dodecaphony, which he used as one of the first composers who were independent of Schoenberg. His choice of musical genres was markedly diverse, and his contributions extensive. Alongside orchestral and choral works, chamber music and a few piano works, he also accepted commissions for film scores and audio plays. Numerous arrangements and pieces of light music were written to secure a living – his hit song *By the fountains of Rome* even entered the top ten of the pop music charts in 1956. His *Improvisations for Jazzband and Orchestra* of 1959 were deemed to be a work of the "Third Stream" – a term coined by Gunther Schuller in

the 1950s describing the attempt to combine elements of composed and improvised music. All of Seiber's ambitious works written from the mid-1940s are based on a freely treated serial technique. His music is thus a result of two syntheses – the combination of elements of the works of Bartók and Schoenberg on the one hand, and the blending of serious and light music on the other: an amalgamation of the music styles of his time, as it were. Seiber was held in high esteem by his colleagues, both as composer and as teacher – György Ligeti, whom he had met in 1956, dedicated his orchestral piece *Atmosphères* to Seiber – and he was ever-present in England's music scene of the 1950s.

Mátyás Seiber composed his three string quartets between 1924 and 1951, at intervals of ten and fifteen years respectively. The Third Quartet was written between 1948 and 1951 and was premiered by the Amadeus Quartet in London on 8 April 1952. In a letter to Norbert Brainin, written shortly after completing the piece, Seiber asks for permission to dedicate it to the Amadeus Quartet (the

printed score, however, bears no dedication) and characterises his work thus:

"I thought of you often whilst writing this piece, which is a much more "warm" and "romantic" work than the second quartet which you so heroically played some years ago. It is much easier, too, with a light, almost "Mendelssohnian" Scherzo and a slow last movement."

One may speculate as to whether this description may be considered euphemistic. All the same, Seiber called his Third Quartet *Quartetto lirico*, which may be understood as a reference to Alban Berg's *Lyrical Suite* of 1925-26. Numerous musical details point to the model, and Seiber's characterisation of the last movement as "desolate" is reminiscent of the last movement of the suite, "Largo desolato". However, the opening motif of the first movement and its treatment clearly takes up the opening of Alban Berg's String Quartet Op. 3.

Béla Bartók

The month of October in 1945 provided a momentous event for London's music lovers: a concert cycle featuring all six string quartets of Béla Bartók. For many

concertgoers this represented their first encounter with the oeuvre of the Hungarian composer, who had died in New York only days before, on 26 September. The enormous success of this concert series helped not only ultimately to establish Bartók's name in Britain's music scene, but also resulted in many further performances of single quartets, both in concert and for the radio. Concert cycles such as this led to these six quartets being perceived as one coherent musical cosmos. To accompany these concerts, a booklet had been published – *The String Quartets of Béla Bartók*, written by his fellow countryman, Mátyás Seiber. In his introduction, Seiber already leaves no doubt that, in his estimation, these works ranked very highly – indeed he considered them to be on a par with Beethoven's late quartets:

"The String Quartets of Bartók are probably his most representative works. They form the backbone of his whole output; they show in a clear line the growth and development of the composer. In this respect Bartók reminds us of Beethoven, whose quartet writing also occupied such a central position among his works. But in more than one respect are

we reminded of Beethoven: Bartók, too, seems to express his most essential thoughts through the medium of the string quartet. Bartók's style in his quartets, just like Beethoven's, is particularly concentrated and intense; his ideas are most convincing and expressed with the utmost clarity and economy. I believe that for generations to come the string quartets of Bartók will be looked upon as the most outstanding and significant works of our time."

In his analyses, Seiber does not emphasise the sonic achievements of the middle quartets, but more the abundance in interrelations within the formal architecture. Bartók interprets the development of musical syntax – as it manifests itself in the Fourth String Quartet, for instance – as inherent to the musical material, and thus as consistent. In his essay *The Problem of the New Music* he writes:

"The music of our times strives decidedly toward atonality. Yet it does not seem to be right to interpret the principle of tonality as the absolute opposite to atonality. The latter is much more the consequence of a gradual development, originating from tonality, absolutely proceeding step by step – without any gaps or violent leaps."

According to him, there cannot be a musical revolution for precisely that reason – progress can only be the result of evolution.

The Fourth String Quartet (1928) is surely one of Béla Bartók's most complex works. Although its outer, arching form is simple – the first and fifth, and the second and fourth movements form pairs, framing the central, third movement – there seems to be a hidden semantic level, superimposing the absolute musical element: sudden fractures and insertions, as for instance the “*leggiere, grazioso*” episode in the fifth movement (CD 2, track 5, from 2'01”) point towards this.

Bearing in mind that studio productions for the radio were almost live recordings – the musicians, after warming up, often had to put down tracks in one take without having the opportunity to patch later – one may forgive the fact that the first and second movements do not quite match the musicians' usual high level of playing. The third, central movement, however, is animated with the highest expression, and not only in Martin Lovett's beautiful cello solo; the finale bears a fervent sense of conclusion with increasing intensity.

The Sixth String Quartet derives from an entirely different expressive sphere. Bartók had written it in the Bernese Oberland and in Budapest, shortly before emigrating to the USA. His short stay in the Swiss mountains is said to be one of the happiest phases of the composer's later years, which apparently finds expression in the character of the work. The Sixth String Quartet certainly is characterised by a relaxed and, at the same time, melancholy tone, as most of his late works that were written in the depressing circumstances of his American exile.

All movements begin with a “*mesto*” (sad) introduction, with the texture increasing from the viola alone in the first movement to all four instruments playing in the finale. The latter develops solely out of the introduction, eventually leading into dissolution and silence. Bartók's last string quartet is a work whose beauty only gradually manifests itself – a deeply melancholy farewell to his native Hungary. The music is carried by great inner calm, which may indeed be explained by the circumstances of its genesis. However, it is without doubt a valediction before an uncertain future in America. The sense of

melancholy, foiled by a march in the second movement and pierced by grotesque elements (“*Burletta*”) in the third movement, leads into deep, inscrutable sadness at the end of the fourth movement. A certain proximity to the conception of Gustav Mahler's Ninth Symphony cannot be denied.

On the whole, the Amadeus Quartet's tempi in Bartók's Sixth String Quartet are a little restrained. The intricate rhythms, particularly of the third movement, are thus realised with great differentiation. The extraordinarily rich performance of this piece unquestionably creates a climax for this edition.

In the *Burletta* of the third movement, Bartók asks for quartertones in order to make the sound more incisive – this technique had long been familiar to him thanks to Hungarian folk music. It is plain how Norbert Brainin briefly touches on quartertones, before returning to unison playing. This may have been a boundary that Brainin and his colleagues were not happy to cross. In a conversation with a school class from the Erich-Hoepner-Gymnasium, Berlin, broadcast by RIAS

in 1970, the musicians explained why they had not gratuitously extended their repertoire towards the newest music. On the one hand, they were apprehensive of departing their normal terrain by departing from tonality and involving noise elements, as prescribed in many new works. On the other hand, promoters asked them to play classical repertoire. And in contrast to the LaSalle Quartet, they never considered themselves missionaries for new music. But they completely backed every contemporary work that they considered worth rehearsing. The première of Benjamin Britten's Third String Quartet a few days after his death in December 1976 was a moving highlight in the Amadeus Quartet's career, though Bartók's String Quartets Nos 4-6 (they had never rehearsed Nos 1-3) represented an important repertoire focus during the entire, four-decade existence of the Amadeus Quartet.

The group of composers around Michael Tippett who were connected with Morley College in the 1940s and 1950s may not have been epoch-making, but their best results are certainly still worth performing and hearing. Thanks

to the longsighted repertoire policies of German post-war radio we are now able to accompany the Amadeus Quartet on their explorations of significant byways of their repertoire.

Rüdiger Albrecht
Translation: Viola Scheffel

A comment about the recordings:

All recordings in this edition are based on original tapes from the RIAS archive which today is in the possession of Deutschlandradio – all are released on CD for the first time. Only a few of the works were ever recorded on disc: for Decca, the Amadeus Quartet recorded Benjamin Britten's Second String Quartet in 1963; His Master's Voice (HMV) released the two string quartets by Seiber and Tippett in 1954, but never re-released these recordings at a later date. All other works (Bartók as well as Purcell) are now available for the first time, as the Amadeus Quartet never recorded them for release on disc.

THE AMADEUS QUARTET RECORDINGS

- | | | | |
|-----------------|--------------------|-------|---|
| Vol. I | BEETHOVEN | 7 CDs | Cecil Aronowitz: String Quintet, Op. 29
<i>audite 21.424</i> |
| Vol. II | SCHUBERT | 2 CDs | <i>audite 21.428</i> |
| Vol. III | MOZART | 5 CDs | Heinrich Geuser: Clarinet Quintet
Cecil Aronowitz: Four String Quintets
<i>audite 21.427</i> |
| Vol. V | HAYDN | 5 CDs | <i>audite 21.426</i> |
| Vol. VI | ROMANTICISM | 6 CDs | Conrad Hansen:
Brahms: Piano Quintet in F minor, Op. 34
Dvořák: Piano Quintet in A major, Op. 81
Schumann: Piano Quintet in E flat major, Op. 44

Heinrich Geuser:
Brahms: Clarinet Quintet in B minor, Op. 115

Cecil Aronowitz:
Brahms: String Quintet in G major, Op. 111
Bruckner: String Quintet in F major, WAB 112
<i>audite 21.425</i> |

CD I**BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)****Streichquartett Nr. 2 C-Dur op. 36****26:49****MICHAEL TIPPETT (1905-1998)****Streichquartett Nr. 2 Fis-Dur****21:54****HENRY PURCELL (1659-1695)****Chaconne g-Moll****6:29****Fantasie Nr. 4****3:42****Fantasie Nr. 6****2:50****Gesamtzeit CD I:****61:52****CD II****MÁTYÁS SEIBER (1905-1960)****Streichquartett Nr. 3 'Quartetto lirico'****22:35****BÉLA BARTÓK (1881-1945)****Streichquartett Nr. 4 Sz 91****22:51****Streichquartett Nr. 6 Sz 114****31:43****Gesamtzeit CD 2:****77:16****AMADEUS-QUARTETT****audite
21.429**