



BÉLA BARTÓK

STRING QUARTETS

Nos 1, 2 Sz 40, 67

PÁRKÁNYÍ QUARTET

PRAHA
Digitals

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

STRING QUARTET No. 1 Sz 40 (1907)

STREICHQUARTETT Nr. 1 Sz 40

QUATUOR à CORDES n° 1 Sz 40

31:44

1. I. *Lento – attacca* 10:15
2. II. *Poco a poco accelerando all'allegretto - Introduzione allegro – attacca* 09:05
3. III. *Allegro vivace* 12:23

STRING QUARTET No. 2 Sz 67 (1917)

STREICHQUARTETT Nr. 2 Sz 67

QUATUOR à CORDES n° 2 Sz 67

27:34

4. I. *Moderato* 10:25
5. II. *Allegro molto capriccioso* 07:57
6. III. *Lento* 09:05

TOTAL PLAYING TIME: 59:35

PÁRKÁNYI QUARTET

István PÁRKÁNYÍ, Heinz OBERDORFER, violins / *Violinen* / violons

Ferdinand ERBLICH, viola / *Bratsche* / alto

Michael MÜLLER, cello / *Violoncello* / violoncelle

BEETHOVENIAN MONOTHEMATICISM
TINGED WITH 'MIRACULOUS'
EXPRESSIONISM

It is always tempting to assess a repertoire, especially for string quartet, a genre bequeathed by Haydn and Beethoven. Those Classical composers had taken the *sonata a quattro* and transformed it from a *galant* divertimento into the very quintessence of an art. They rid the musical construction of its sophisticated conventions, retaining only the aesthetic procedure, creating messages as powerful as they were devoid of idle chatter, and subjugated the form to an ever-more personal invention. Between Beethoven and, for example, Boulez today, a few names spontaneously stand out, marking the history of this increasingly settled and demanding genre: Schubert, Brahms, Franck, Debussy, Milhaud, Berg, Schönberg, Miaskovsky, Vainberg... but above all, Bartók and Shostakovich, the first, 'singing in his family tree' and revealing a folklore gradually sublimated whose substance becomes universal, the latter initially going back to the playful joys dispensed by the Haydn model, then the Expressionist trace of the late Beethoven. The profound stylistic difference between the two creators probably stems from the fact that, from Beethoven's example, Bartók essentially retained the possibilities of dynamic, then of fragmentation, whereas Shostakovich changed nothing in the traditional structure,

placing his essentially Romantic message in the formal framework of monothematicism and the ancient style (fugue, recitative, etc.). As Gisèle Brelet points out, the Hungarian composer 'turns towards the dynamic, irregular and shifting form, a form nourished by the unpredictability of duration, in harmony with the very nature of folk music, [which] reproves stasis'. Bartók specified in 1939: 'Even in my most abstract works, such as, for example, my String Quartets, in which imitations of certain features of peasant music do not appear, a certain indescribable spirit becomes clear, inexpressible in words, a 'je ne sais quoi' that indicates to whomever is listening and who knows the rural tradition, the impression that it could only have been written by a musician from Central Europe.'

Throughout his career, Bartók was attracted by this genre, first trying his hand at it in 1899, with the Quartet Sz 11. In September 1945, whilst on his deathbed in a New York hospital, he threw away sketches of what might have been a Quartet No.7. It is customary to want to situate the six **Quartets**, which span the period from 1908 to August 1939, within the stylistic evolution of the Hungarian master, even bringing value judgements, which are inevitably reductive, on each: **Quartet No.2** turns out to be 'Impressionistic' for some, **No.3** 'reveals the dodecaphonist temptation'; the **4th** is the 'most weighted down in terms of polyphonic density'; the **5th** 'the most expressive, the most perfectly

balanced and the most violent', whereas the 6th and last one to be completed, could be seen as a 'stele erected to the memory of the composer's mother, at the same time denoting a certain slackening of invention and harmonic density'. Yet, this musical survey forms a whole of astonishing unity, even though the resulting messages necessarily evolve according to periods and ordeals. When, in 1907, Bartók began the simultaneous composition of a violin concerto, bagatelles for piano and a quartet, he had just completed important research on Hungarian peasant folklore, collecting 352 songs, some of which were only variants from the same source. Contrary to his compatriots Béla Vikár and Zoltán Kodály, also ethnomusicologists, he did not transcribe this unprecedented harvest literally when he drew on it to elaborate his themes. Can these tunes, originally untempered and rhythmically fluctuating, 'be transformed into a theme? Bartók,' writes Gisèle Brelet, 'resolves this problem reputed to be insoluble [...] The movement that carries [Bartók] from subjected folklore to recreated folklore is asceticism towards the universal...' Whereas Shostakovich sought to exploit all the major and minor keys of classical harmony in 24 quartets—Death claimed him while he was working on sketches for the 16th—, Bartók freed himself from tonal constraints by basing himself on a 'pole' common to the modes of vocal folk music and those of church hymns (pentatonic scale, Dorian, Lydian, Mixolydian ecclesiastical modes...

distinctive of Danubian psalmists). The learned 'rurality' of Bartók's writing ensues from this long interpenetration of the rules of hymns during worship services in the spontaneous expression of 'village scenes' that knows neither the 'framing' of the tempered scale nor that of the bar line. Bartók's musical fabric is also recognisable by the presence of scales of archaic origin and intervals such as the tritone and the minor third, supplemented by frequent use of the perfect fourth and innumerable intervals of major and minor seconds giving the illusion of a 'chromatic total'. The tonal pole of each of the Quartets is successively A for the first two, C sharp for the Third, C for the Fourth, B flat for the Fifth, and finally D for the Sixth. Each of these broadened keys corresponds to a whole set of intervals—minor, major, sometimes engendering fleeting micro-intervals—, meters and tonal/modal correspondences that give Bartók's music all its personality and savour.

Quartet No.1, completed on 27 January 1909, was first performed on 19 March of the following year by the Waldbauer-Kerpely Quartet made up of young Hungarian musicians. In three movements, the opening *Lento* takes the form of a post-Beethoven fugue with a strange chromaticism oscillating between F minor and A flat minor. It is linked, without a break, to an *allegretto* featuring a sinuous outline but constructed according to traditional sonata form. It closes with an *introduzione (allegro)* serving as a bridge to the

finale (*Allegro vivace*), a wild movement with violent rhythms, a premiss to the Magyar ‘hunt’ of the nocturnal music to come.

Quartet No.2 was also premiered by the Waldbauer-Kerpelys, on 3 March 1918, and remains the most immediately appealing of the cycle, with its orientalisising, ‘impressionist’ colours. Again in three movements, the opening *Moderato* lets the first violin state a recitative of more than twenty bars. This is followed by an *Allegro molto capriccioso* whose brusque vigour is akin to the contemporary *Allegro barbaro* for piano. In terms of atmosphere, the concluding *Lento*, austere and vesperal, corresponds to the sinister shimmering of the ‘lake of tears’ that Judith discovers upon opening the sixth door in *Bluebeard’s Castle*, his opera finished a few years earlier.

This exceptional diptych was progressively adopted by the avant-garde music circles: Hindemith and the Amar Quartet included it in their repertoire, whilst personalities as diverse as Busoni, Sibelius, Ravel, Szymanowski, Honegger and Milhaud demonstrated its specific originality by their highly different analyses. Opus 7 is unequivocally Beethovenian in its reminiscences of the Opp.131 and 132 by the composer of *Fidelio*, but Bartók pursued the conquest of tonal freedom. In less than three bars of introduction, he takes possession of the chromatic total of the twelve tones. As Zoltán Kodály wrote: “*Where does one find, if not in Beethoven, as firm and precise a*

construction as the one seen in Bartók’s First Quartet ? The coherence of the movements, which, in the course of the 19th century, was obtained more and more often by structural means, is realised here in the manner of the old masters: by the homogeneity of the substance and, even more, by something I would like to call ‘psychological unity’: the First Quartet plays an intimate drama, a sort of return to life after having reached the brink of nothingness”. Opus 17 remains the most-often played of the six Quartets owing to its undeniable plastic beauty, retaining the pre-Classical construction of *slow-fast-slow* as well as the *rising tension-apogee-relaxation/release* outline. Its structural perfection is accompanied at the same time by uncommon expressionist power. Thus, the finale, in its archaistic Romanian folk – but not imaginary – *neniae*, announces the hieratic night music, lunar and chilling, of the slow movements of masterpieces to come, such as the *Divertimento for Strings* or the *Music for Strings, Percussion and Celesta*. From it must be preserved the essentially slow process of his wordless cantata, of invented Magyar legend.

Pierre E. Barbier
Translated by John Tyler Tuttle

*In 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erbllich together with Stefan Metz, formed the **Orlando String Quartet**. Later that same year the young ensemble won First Prize at the Carlo Jachino International String Quartet Competition in Rome, which marked the beginning of an outstanding career. In close collaboration with one of the great masters in the profession, Sandor Vegh, the newly formed quartet developed its musical language and artistic expression. After winning First Prize in the Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for string quartets in 1978, the road to the international stages lay open. After five years of performing, the New York Times ranked the Orlando Quartet "amongst the world's best quartets". The quartet was offered a recording contract with Philips, as a result of which they were twice awarded the 'Grand Prix du Disque'. Extensive tours brought the Quartet across the world. In 1984 Istvan Parkanyi and the other members went separate ways, but today three founding members, together with a new cellist, Michael Muller, under the name of **Párkányi Quartet**, have come together again to revive their old passion.*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to our e-mail address pragadigitals@wanadoo.fr or to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with announcements of new releases.

UNMONOTHÉMATISME BEETHOVÉNIEN À L'EXPRESSIONNISME «MERVEILLEUX»

Il est toujours tentant d'établir quelque bilan d'un répertoire, en particulier pour quatuor à cordes, genre légué par Haydn et Beethoven. Ces derniers avaient fait passer la *Sonata a quattro* du divertissement galant à la quintessence même d'un art, d'une construction musicale débarrassée de ses conventions mondaines pour n'en retenir que la démarche esthétique, des messages aussi forts qu'exempts de bavardage, et l'asservir à une invention toujours plus personnelle. Entre Beethoven et, par exemple, Boulez aujourd'hui, quelques noms s'imposent spontanément et jalonnent cette forme de plus en plus décantée et exigeante: Schubert, Brahms, Franck, Debussy, Milhaud, Berg, Schönberg, Miaskovski, Vainberg...mais surtout Bartók et Chostakovitch, l'un chantant dans son arbre, révélateur d'un folklore peu à peu sublimé dont la substance devint universelle, l'autre retrouvant d'abord les joies ludiques dispensées par le modèle haydnien puis la trace expressionniste du dernier Beethoven. La profonde différence stylistique entre les deux créateurs tient probablement au fait que Bartók a essentiellement retenu de l'exemple beethovénien les possibilités de dynamique, puis d'éclatement, tandis que Chostakovitch n'a rien changé à la structure traditionnelle, inscrivant son message d'essence romantique dans le cadre formel du

monothématisme et du style ancien (fugue, récitatif...). Comme le remarque Gisèle Brelet: le compositeur hongrois *se tourne vers la forme dynamique, irrégulière et mouvante, forme nourrie de l'imprévisible de la durée, en accord avec la nature même de la musique populaire [qui] réproouve le statisme*. Bartók précise en 1939: *Même dans mes oeuvres les plus abstraites, comme, par exemple, mes Quatuors à cordes, où [des] imitations de certains traits de la musique paysanne n'apparaissent pas, se fait jour un certain esprit indescriptible, inexprimable par des mots, un je ne sais quoi qui indique à celui qui écoute et qui connaît la tradition rurale, l'impression que cela ne pouvait être écrit que par un musicien d'Europe Centrale* ».

Tout au long de sa carrière, Bartók s'est préoccupé de ce genre. Dès 1899, il s'y essayait écrivant un **Quatuor** Sz 11. En septembre 1945, alors qu'il agonisait sur un lit d'hôpital new-yorkais, il jetait les esquisses de ce qui aurait pu être un **Quatuor n° 7**. Il est habituel de vouloir inscrire les six **Quatuors**, qui s'échelonnent de 1908 à août 1939, au sein de l'évolution stylistique du maître hongrois, en portant même des jugements de valeur, forcément réducteurs, sur chacun: le **Quatuor n° 2** se révèle «impressionniste» pour certains, le **n° 3** «laisse paraître la tentation dodécaphoniste», le **n° 4** étant «le plus chargé sur le plan de la densité polyphonique», le **n° 5** «le plus expressif, le plus parfaitement équilibré et le plus violent», tandis que le **n° 6** et dernier achevé, serait une «stèle dressée

à la mémoire de la mère du compositeur, tout en dénotant un certain relâchement de l'invention et de la densité harmonique». Pourtant, cette somme musicale forme un tout d'une étonnante unité, même si les messages induits évoluent forcément en fonction des époques et des épreuves. Lorsqu'en 1907, Bartók débute la composition simultanée d'un **Concerto pour violon**, des **Bagatelles** pour piano et d'un **Quatuor**, il vient d'achever un important travail sur le folklore paysan hongrois, quelques 352 mélodies collectées, certaines n'étant que des variantes d'une même source. Contrairement à ses compatriotes, également ethno-musicologues, Béla Vikar et Zoltán Kodály, il ne transcrit pas telle quelle cette moisson sans précédent quand il y puise pour élaborer sa thématique. Ces mélodies, originellement non tempérées et de rythme fluctuant, *peuvent-elles se transformer en thème ? Bartók*, écrit Gisèle Brelet, *résout ce problème réputé insoluble...Le mouvement qui porte [Bartók] du folklore subi au folklore recréé est ascèse vers l'universel...* Alors que Chostakovitch a voulu exploiter en vingt-quatre **Quatuors** toutes les tonalités majeures et mineures de l'harmonie classique - la mort le surprendra lors des esquisses du **16-**, Bartók s'est dégagé des contraintes tonales en s'appuyant sur un «pôle» commun aux modes de la musique vocale paysanne et à ceux des chants d'église (pentatonie, modes ecclésiastiques dorien, lydien, mixolydien... propres aux psalmistes danubiens). La «ruralité» savante de l'écriture de

Bartók découle de cette longue interpénétration des règles des cantiques lors des offices dans l'expression spontanée des «scènes villageoises» qui ne connaît ni l'encadrement de la gamme tempérée ni celui de la barre de mesure. Le tissu musical bartokien se reconnaît également à la présence de gammes d'origine archaïque et d'intervalles tels que le triton et la tierce mineure que complète un usage fréquent de la quarte juste et d'innombrables intervalles de secondes majeures et mineures donnant l'illusion du «total chromatique». Le pôle tonal de chacun des **Quatuors** est successivement celui de **la** pour les deux premiers **Quatuors**, **ut dièse** pour le **n° 3**, **ut** pour le **n° 4**, **si bémol** pour le **n° 5**, enfin **ré**, pour le **n° 6**. A chacune de ces tonalités élargies répond tout un jeu d'intervalles — mineurs, majeurs, engendrant parfois de fugitifs micro-intervalles—, de métriques et de correspondances tonales et modales qui donne toute sa personnalité et sa saveur à la musique bartokienne.

Le **Quatuor n° 1**, achevé le 27 janvier 1909, fut créé le 19 mars 1910 par un ensemble hongrois formé de jeunes, le Quatuor Waldbauer-Kerpely. Trois mouvements: le **lento** initial a la forme d'une fugue post-beethovénienne au chromatisme étrange oscillant entre les *pôles* de fa mineur et la bémol mineur; auquel s'enchaîne un **allegretto** au dessin sinueux, mais construit selon un plan traditionnel de sonate, qui se clôt sur une **introduzione (allegro)** servant de pont vers le finale (**allegro vivace**), page sauvage violemment

rythmée, prémisse à la «chasse» magyare des musiques nocturnes de l'avenir.

Le **Quatuor n° 2** fut créé également par les Waldbauer-Kerpely le 3 mars 1918 et demeure le quatuor le plus immédiatement séduisant de par ses couleurs «impressionnistes» orientalisantes. Toujours trois mouvements: le **moderato** initial laisse le 1^{er} violon énoncer une mélodie de plus de vingt mesures d'affilée. Suit un **allegro molto capriccioso** à la verve abrupte, à l'exemple de l'**Allegro barbaro** pour piano contemporain. Le **lento** final, austère et vespéral, correspond, sur le plan de l'ambiance, au miroitement sinistre du «lac des larmes» que découvre **Judith** lorsqu'elle ouvre la *sixième porte* du **Château de Barbe-bleue**, opéra achevé quelques années plus tôt.

Cet exceptionnel diptyque fut progressivement adopté par les cercles de musique d'avant-garde : Hindemith et le Quatuor Amar le mettent à son répertoire, des personnalités aussi diverses que Busoni, Sibelius, Ravel, Szymanowski, Honegger, Milhaud... démontrant par leurs analyses très différentes son originalité spécifique. L'op.7 est *beethovénien* sans équivoque de par ses réminiscences empruntées aux op.131 et 132 de l'auteur de *Fidelio*. Mais Bartók poursuit la conquête de la liberté tonale. En moins des trois mesures d'introduction, il prend possession du total chromatique des douze sons. « Où trouve-t-on, sinon chez Beethoven, une construction aussi ferme et aussi précise que celle que présente le Premier

*Quatuor de Bartók ? La cohérence des mouvements qui, dans le courant du XIX^e siècle, fut de plus en plus souvent obtenue par des moyens structuraux, est ici réalisée à la manière des maîtres anciens, par l'homogénéité de la substance et, plus encore, par quelque chose que j'aimerais nommer «unité psychologique» : le Premier Quatuor joue un drame intime, une sorte de retour à la vie après avoir atteint le bord du néant (Zoltán Kodály). L'op.17 demeure le plus souvent joué des six Quatuors de par son indéniable beauté plastique, car il garde aussi bien la construction préclassique *lent-vif-lent* que le schéma *tension ascendante-apogée-détente*. Sa perfection structurelle s'accompagne parallèlement d'une puissance expressionniste peu commune. Ainsi le final, en ses nénies roumaines archaïsantes et populaires mais non imaginaires, annonce les *musiques nocturnes* hiératiques, lunaires et glaçantes des mouvements lents de ses chefs-d'œuvre à venir, tels le *Divertimento pour cordes* ou la *Musique pour cordes, percussion et célesta*. Il faut en conserver la démarche essentiellement lente de cantate sans paroles, de légende magyare inventée.*

Pierre E.Barbier

*En 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erblich, et le violoncelliste Stefan Metz, fondent le **Quatuor Orlando**. La même année, l'ensemble remporte le 1^{er} Prix du Concours International de Quatuor Carlo Jachino à Rome, qui marque le début d'une fulgurante carrière. En collaboration avec Sándor Vegh, ce nouveau Quatuor développe son propre style et une expression musicale particulièrement intense. En 1978, le Quatuor Orlando remporte à cordes le 1^{er} Prix du Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for String Quartets. Après seulement cinq années d'expérience internationale, le New York Times le considère comme l'un des meilleurs quatuors du monde. En 1984, le quatuor se sépare. Trois d'entre eux se sont retrouvés pour revivre leur ancienne passion, fort de leur expérience tant humaine qu'artistique, avec un nouveau violoncelliste, Michael Müller, sous le patronyme de **Quatuor Párkányi**, depuis 2000 « Quatuor en résidence » au Conservatoire d'Amsterdam. Ils s'imposent à nouveau dans le répertoire austro-hongrois, celui de leur jeunesse et de leur longue expérience de musiciens, ainsi que dans le répertoire français qu'ils n'ont cessé d'approfondir. Vivant aux Pays-Bas, ils se sont intégrés à la vie musicale néerlandaise mettant leur talent au service de la musique contemporaine de leur pays d'adoption.*

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Ecrivez par e-mail à pragadigitals@wanadoo.fr ou par courrier aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour par e-mail (ou courrier) les nouveautés programmées

BEETHOVENSCHEMONOTHEMATIKUND „WUNDERBARER“ EXPRESSIONISMUS

Wer sich mit einem bestimmten Repertoire befasst, neigt immer dazu, Bilanz zu ziehen. Dies gilt auch für das Streichquartett, eine musikalische Gattung, die uns von Haydn und Beethoven vererbt wurde. Dank ihnen wurde die *Sonata a quattro* aus einem galanten Divertimento zur wahren Quintessenz der Tonkunst, zu einer von allen gesellschaftlichen Konventionen befreiten Form. Bei dieser war dann nur noch der ästhetische Prozess wichtig, die inhaltvolle, über das bloß Unterhaltende hinausgehende menschliche Botschaft; da war die Möglichkeit gegeben, eine immer persönlichere musikalische Erfindung zu entfalten. Als Meilensteine zwischen Beethoven und etwa Boulez in der heutigen Zeit müssen einige Namen genannt werden, die für jene immer wesentlicher und anspruchsvoller gewordene Form repräsentativ sind: Schubert, Brahms, Franck, Debussy, Milhaud, Berg, Schönberg, Miakowski, Vainberg... vor allem aber Bartók und Schostakowitsch. Der eine, *in seinem Baum sitzend und singend* (Serge Moreux), hat eine allmählich völlig geläuterte Volksmusik offenbart, deren Substanz sich als universell erwiesen hat; der andere hat zunächst die Freude am musikalischen Spiel erfahren, die vom Haydn'schen Modell gespendet wird, dann den Ausdrucksstil des späten Beethoven wieder entdeckt. Der

bedeutendste stilistische Unterschied zwischen den beiden Komponisten liegt wahrscheinlich darin, dass Bartók vom Beethovenschen Beispiel vor allem die dynamischen, sogar formsprengenden Möglichkeiten behalten hat, während Schostakowitsch an der traditionellen Struktur nichts geändert hat und seine wesentlich romantische Botschaft in den formalen Rahmen der Monothematik und hergebrachter Formen (Fuge, Rezitativ) hineingefügt hat. Wie es Gisèle Brelet bemerkt, „wendet sich“ der ungarische Komponist „der dynamischen, unregelmäßigen und stets wechselnden Form zu, die sich von unvorhersehbarer Dauer nährt und dadurch mit dem eigentlichen Wesen der Volksmusik übereinstimmt, welche der Unbeweglichkeit widerstrebt.“ Im Jahre 1939 erklärt Bartók: „Selbst in meinen abstraktesten Werken, wie zum Beispiel den Streichquartetten, in denen keine Imitationen von irgendwelchen Zügen der Bauernmusik vorkommen, offenbart sich ein bestimmter Geist, den Worte nicht zu schildern und auszudrücken vermögen, ein gewisses Etwas, das dem mit der ländlichen Tradition vertrauten Zuhörer den deutlichen Eindruck vermittelt, dass das Stück nur von einem Musiker aus Mitteleuropa geschrieben werden konnte.“

Sein ganzes Leben lang hat sich Bartók mit dieser musikalischen Gattung befasst. Schon 1899 versuchte er sich darin und schrieb ein *Quartett Sz11*. Im September 1945, als er in

einem New-Yorker Krankenhaus lag, notierte er die ersten Entwürfe dessen, was ein Quartett Nr. 7 hätte werden können. Es ist üblich, die sechs Streichquartette, die zwischen 1908 und August 1939 entstanden sind, in die stilistische Entwicklung des ungarischen Meisters einzuordnen. Da werden sogar Werturteile über jedes Quartett abgegeben, die die Bedeutung der Werke zwangsläufig einschränken: das 2. Quartett wird von einigen Kritikern als „impressionistisch“ bezeichnet, das 3. „lässt die dodekaphonische Versuchung klar hervortreten“, das 4. Quartett ist „mit polyphonischer Dichte am meisten befrachtet“, das 5. ist „das ausdrucksvollste, am perfektesten ausgewogene und heftigste“, während das 6. und zuletzt vollendete „gleichsam als Denkmal zu Ehren der Mutter des Komponisten geschaffen wurde und ein gewisses Nachlassen der musikalischen Erfindung und der harmonischen Dichte verrät.“ Wie dem auch sei, jene musikalische Summe bildet ein bewundernswert einheitliches Ganzes, selbst wenn die inhaltlichen Aussagen selbstverständlich von den Epochen und den vom Leben auferlegten Prüfungen abhängen. Als Bartók 1907 die Komposition eines *Violinkonzertes*, der *Bagatellen für Klavier* und eines *Streichquartetts* gleichzeitig in Angriff nahm, hatte er gerade eine bedeutende Arbeit über die ungarische Volksmusik abgeschlossen: er hatte 352 Volksweisen gesammelt, von denen einige als Varianten einer einzigen Quelle anzusehen sind. Im Gegensatz zu seinen

Landsleuten Béla Vikar und Zoltán Kodály, die sich ebenfalls als Musikethnologen betätigt hatten, verwertet er nicht direkt diesen beispiellosen musikalischen Schatz, wenn er daraus schöpft, um seine Thematik zu schaffen. Können nämlich diese Melodien, die ursprünglich nicht temperiert und rhythmisch fluktuierend sind, „zu Themen verarbeitet werden?“ Bartók, schreibt Gisèle Brelet, „löst dieses als unlösbar betrachtete Problem... Bartóks Fortschreiten von einer bloß empfängenen zu einer neu geschaffenen Folklore stellt eine nach dem Universalen strebende Askese dar...“ Während Schostakowitsch alle Dur- und Moll-Tonarten der klassischen Harmonie in vierundzwanzig Quartetten ausschöpfen wollte – als der Komponist starb, hatte er gerade die ersten Entwürfe zum 16. Quartett geschrieben –, hat sich Bartók von den Zwängen tonaler Musik befreit, indem er sich auf einen „Pol“ stützt, den die Tonarten der bäuerlichen Vokalmusik mit den Kirchenliedern gemein haben (Pentatonik; dorische, lydische, mixolydische Tonart, wie sie die Psalmisten im Donaugebiet benutzen). Die kunstvolle „Ruralität“ von Bartóks Schreibweise entsteht aus diesem langjährigen Wirken der Kirchenliedregeln bis in den spontanen Ausdruck der „Dorfszenen“ hinein, der weder den Rahmen der temperierten Tonleiter noch den Taktstrich kennt. Man erkennt das typisch Bartóksche Tongewebe am Vorhandensein archaischer Tonleitern und an Intervallen wie dem Tritonus

und der verminderten Terz; hinzu kommt noch der häufige Gebrauch der reinen Quart und zahlreicher Intervalle wie der großen und kleinen Sekunde, die den Anschein der Gesamtchromatik erwecken. Der tonale Pol in den verschiedenen **Quartetten** ist der Reihe nach A in den zwei ersten, Cis im 3. Quartett, C im 4., B im 5. und schließlich D im 6.. Jeder dieser erweiterten Tonarten entspricht eine ganze Palette von Intervallen – von großen und kleinen, die manchmal flüchtige Mikrointervalle erzeugen –, von Entsprechungen zwischen Tonarten und Intervallformen. Es sind Züge, die Bartóks Musik ihren besonderen Charakter und Reiz verleihen.

Das **Streichquartett Nr. 1** wurde am 27. Januar 1909 vollendet und am 19. März 1910 von einem jungen ungarischen Ensemble, dem Waldbauer-Kerpely-Quartett, uraufgeführt. Das Werk besteht aus drei Sätzen: das Eingangslento nimmt die Form einer postbeethovenschen Fuge an, deren seltsame Chromatik zwischen den Tonartenpolen f-moll und as-moll oszilliert; ihm folgt ein **Allegretto**, das trotz wechselhafter Linienführung dem traditionellen Sonatensatzschema entspricht; dieser zweite Satz schließt mit einer **Introduzione (Allegro)**, die zum Finale (**Allegro vivace**) überleitet, welches die ungarischen Jagdfanfaren der künftigen Nachtmusiken vorwegnimmt. Das **Streichquartett Nr. 2** wurde am 3. März 1918 von denselben Künstlern uraufgeführt. Unter Bartóks Quartetten ist es nach wie vor das Werk, das durch

seine impressionistischen, orientalisierenden Klangfarben am unmittelbarsten wirkt und besticht. Es besteht ebenfalls aus drei Sätzen: im Kopfsatz **Moderato** trägt die erste Violine eine wehmütige Kantilene vor, die sich über mehr als zwanzig Takte erstreckt. Das folgende **Allegro molto capriccioso** strotzt von abrupter Verve, ähnlich dem zur selben Zeit entstandenen **Allegro barbaro** für Klavier. Der Schlusssatz **Lento** hat einen strengen, abendlichen Charakter und seine Stimmung entspricht dem schaurigen Schimmern des von **Judith** entdeckten „Tränensees“, als diese in **Herzog Blaubarts Burg**, der von Bartók einige Jahre früher vollendeten Oper, die sechste Tür öffnet.

Diese außergewöhnliche zweiteilige Komposition wurde nach und nach von den avantgardistischen musikalischen Kreisen günstig beurteilt: Hindemith und das Amar-Quartett nahmen es in ihr Repertoire auf. So grundverschiedene Künstlerpersönlichkeiten wie Busoni, Sibelius, Ravel, Szymanowsky, Honegger, Milhaud wiesen in mannigfaltigen Analysen die spezifische Originalität des Werkes nach. Das Quartett op. 7 knüpft eindeutig an Beethoven an, und zwar durch Reminiszenzen an die Streichquartette op. 131 und 132. Aber Bartók ringt hier weiter um tonale Emanzipation. Innerhalb von nur drei einleitenden Takten bemächtigt er sich der gesamten chromatischen Folge der zwölf Töne. Für Zoltán Kodály ist ein derart fester und

genauer Aufbau wie der des ersten Quartetts nur bei Beethoven zu finden. Der Zusammenhalt der Sätze, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr aus Strukturmerkmalen ergibt, kommt hier – wie bei den alten Meistern – dank der Homogenität der Substanz und der „psychologischen Einheitlichkeit“ des Werkes zustande, wie Kodály es formuliert. Im ersten Quartett spielt sich ein intimes Drama ab, eine Art Rückkehr zum Leben, nachdem der Komponist schon am Rande des Nichts gestanden hat. Von Bartóks sechs Quartetten wird das zweite op. 17 am meisten gespielt, was es seiner unleugbaren plastischen Schönheit verdankt. Das Werk wird sowohl durch die vorklassische Struktur *langsam - schnell - langsam* als auch durch das Schema *Aufwärtsstreben - Gipfelpunkt - Entspannung* charakterisiert. Mit der Formvollendung geht hier eine ungewöhnliche expressionistische Kraft einher. Die archaisierend volkstümlichen, nicht frei erfundenen Nänien des Finales nehmen hieratischen frostig-lunaren Nachtmusiken in den künftigen Meisterwerken wie dem *Divertimento für Streicher* oder der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* vorweg. Es gilt, ihr langsames Voranschreiten zu beachten, wie es zu einer Kantate ohne Worte, einer erfundenen altmagyarischen Sage passt.

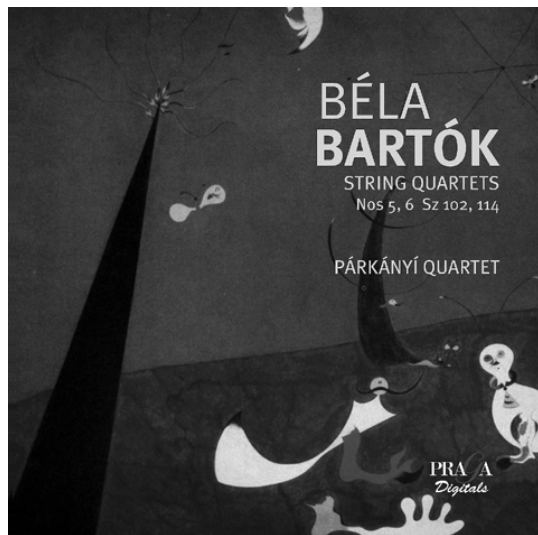
Pierre E Barbier

Deutsche Fassung : Prof. Jean Isler

*Im Jahre 1976 gründeten István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erlich und der Cellist Stefan Metz das **Orlando-Quartett**. Noch im selben Jahre gewinnt das Ensemble den ersten Preis beim internationalen Quartettwettbewerb „Carlo Jachino“ in Rom. In enger Zusammenarbeit mit Sándor Vegh vertieft das junge Quartett seinen eigenen Stil und eignet sich eine besonders intensive musikalische Ausdruckskraft an. 1978 wird das Orlando-Quartett mit dem ersten Preis der „Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for String Quartets“ ausgezeichnet. Nach nur fünf Jahren internationaler Konzerttätigkeit wird das Ensemble von der Zeitung New York Times als eines der besten Streichquartette der Welt bezeichnet. Im Jahre 1984 geht das Quartett auseinander. Drei Mitglieder haben sich jedoch wieder zusammengefunden, um ihre alte Leidenschaft wieder aufleben zu lassen. Mit einem neuen Cellisten, Michael Müller, haben sie das **Párkányi-Quartett** gegründet, seit 2000 „quartet in residence“ am Amsterdamer Konservatorium. Die vier erfahrenen Künstler glänzen wieder im österreichisch-ungarischen Repertoire, das von ihnen lange Jahre gepflegt wurde, sowie im französischen Repertoire, mit dem sie sich immer intensiver befasst haben. Da sie in den Niederlanden wohnen, haben sie sich in das niederländische Musikleben voll integriert und stellen ihr Talent in den Dienst der zeitgenössischen Musik ihres Adoptivlandes.*

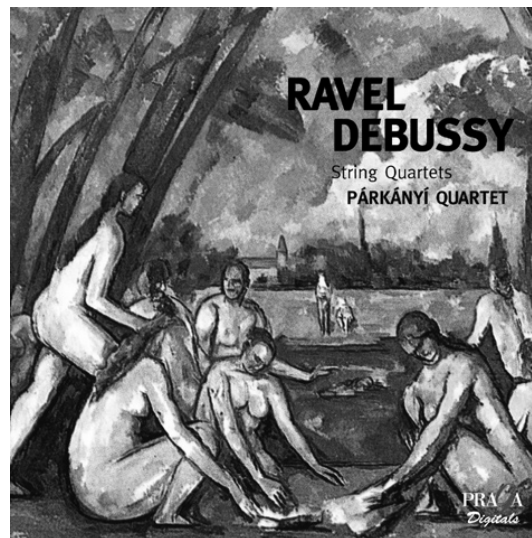
Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte schreiben Sie an pragadigitals@wanadoo.fr oder an die AMC, P. O. Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und die Vorschau der neuen Aufnahmen

ALSO AVAILABLE



BARTÓK
String Quartets Nos 5, 6

PRD/DSD 250 225



RAVEL String Quartet in F
DEBUSSY String Quartet in G minor

PRD/DSD 250 208

PRAGA PRD/DSD 250 235

PUBLISHERS: Edition Musica Budapest (Op.7). Edition Universal – Boosey & Hawkes (Op.17).
Cover Illustration: Paul Cézanne, Madame Cézanne in a Yellow Armchair (1888-90) (detail),
© Beyeler Foundation, Riehen bei Basel, All rights reserved. ©2006 by AMC, PARIS
Mit freundlichen Genehmigung von Ernst BEYELER, Basel



Photo © Trees Waarlé, Nederland

QUARTET PÁRKÁNYI

BÉLA BARTÓK

1-3	STRING QUARTET No. 1, Sz. 40	31:44
4-6	STRING QUARTET No. 2, Sz. 67	27:34

QUARTET PÁRKÁNYI

PRA*GA*
Digitals

PRD/DSD 250 235