



CD-564 STEREO

digital

ZOLTÁN KODÁLY  
STRING QUARTETS No.1 & No.2  
GAVOTTE



THE KONTRA QUARTET

**KODÁLY, Zoltán** (1882-1967)**String Quartet No.1 in C minor, Op.2****43'08**(1907-09) (*Editio Musica, Budapest*)

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Andante poco rubato</i> – <i>Allegro</i>   | 11'50 |
| 2 | II. <i>Lento assai, tranquillo</i>   | 13'33 |
| 3 | III. <i>Presto</i> – <i>Più moderato</i> – <i>Presto</i>   | 4'23  |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> – <i>Allegretto semplice</i> – <i>Adagio</i> – <i>Allegretto</i> –<br><i>Allegro</i> – <i>Allegro grazioso</i> – <i>Presto</i> – <i>Andante espressivo</i> –<br><i>Vivace</i> – <i>Presto</i> | 12'58 |

- |   |   |             |
|---|---|-------------|
| 5 | * <b>Gavotte</b> for three violins and cello ( <i>Editio Musica, Budapest</i> ) | <b>2'31</b> |
|---|---|-------------|

**String Quartet No.2, Op.10** (1916-18) (*Universal Edition*)**17'39**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 6 | I. <i>Allegro</i>  | 5'29  |
| 7 | II. <i>Andante quasi recit.</i> – <i>Andante con moto</i> – <i>Allegro giocoso</i> | 12'03 |

**The Kontra Quartet****Anton Kontra**, violin I; **Boris Samsing**, violin II;**Peter Fabricius**, viola/\*violin III; **Morten Zeuthen**, cello

*Zoltán Kodály was not only Anton Kontra's teacher in Hungarian Music History but also provided him with tangible support for the continuation of his violin studies. By means of this recording, Anton Kontra would like to express his sincere gratitude for this support.*

Almost every international musicologist would rank Béla Bartók as the most significant Hungarian composer of the 20th century. In Hungary itself, however, matters are different. Of course, nobody in that country would dream of holding Bartók in anything other than the highest esteem — but he is surpassed both as a patriarchal figure and also, during the Communist period, as a patriotic figure by **Zoltán Kodály**. [The first syllable is always stressed in Hungarian, and the accents indicate only the length of vowels. The letters *ly* are sounds rather like a *y*, so the composer's name is pronounced roughly *zo'ltan co'd-eye*]. It could hardly have been otherwise, given that Bartók died in exile in 1945, before Hungary became a Communist country, whilst Kodály remained in his native land until the end of his life and kept his great opposition to the foreign influence as a well-kept, public secret.

Otherwise the two composers had much in common. They were virtually the same age (Bartók was a year older) and they shared an ardent interest in old folk-music. When they became more closely acquainted in 1905 [they had already known each other slightly for some years], Kodály was working on a dissertation on Hungarian folk-songs, and he introduced Bartók to the phonogram technology which had been introduced in Hungarian musicological circles in 1896 by Béla Vikár. Although technically primitive, this technology was to become an invaluable tool in folk-music research.

Before long the two composers undertook journeys to gather and write down folk-music in its original environment. As a result, Kodály and Bartók were to collaborate in the publication of folk-song collections on several occasions. They both used folk-music in their own works too, but whereas Kodály occasionally employed genuine folk themes in his music, Bartók hardly ever did so — he composed in the spirit of folk-music without quoting from it directly.

The two friends both wrote string quartets. Bartók's six quartets are a cornerstone of his oeuvre, but Kodály only produced two and these are far less familiar. Nobody, however, could have been better prepared for the writing of string quartets than Kodály. He had played the violin since he was ten, and some years later he taught himself to play the cello — with the precise intention of becoming familiar with the string quartet repertoire. He also played the viola to

some extent and it was therefore not unknown for him to play all three instruments at a single gathering. He explained during the 1960s that this was possible because his colleagues were likewise amazingly flexible. His biggest problem was that the cello part for the Haydn quartets which he was to play had gone missing. He reconstructed it, working from the other three parts, and revealed years later how happy he had been when he subsequently compared his version and Haydn's original and discovered that the differences were not especially great.

As a pupil of the Bavarian music professor Hans Koessler at the Budapest Academy of Music, Kodály had to write string quartet movements as exercises, and such a piece was given its première on 20th June 1905 at an end-of-year concert at the Academy. This was probably Kodály's début as a composer in the Hungarian capital. As far as we know, the movement has never again been performed.

In summer 1907 Kodály planned the composition of a string quartet in C minor. This probably became the *String Quartet No.1*, which was completed in 1909 after Kodály had joined the teaching staff of the Academy. It was first performed on 17th March 1910 in Budapest by the Waldbauer Quartet, which had learned it from memory over the course of a whole year and no less than ninety rehearsals. Bartók, an untiring advocate of his colleague's music, also arranged a performance in Zürich in May.

Some of the Budapest critics found the quartet too daring, but this was a standard complaint which did not trouble the musicians. The Waldbauer Quartet performed the piece in Vienna, Amsterdam, Haarlem and Berlin during 1911.

The first movement begins with a folk-song theme, which seems to be presented here as a motto for the whole composition. Shortly before his death, however, Kodály revealed that the opposite was the case: when he had virtually completed the movement, he noticed that the first theme had strong similarities with a folk-song — whereupon he added the folk-song theme at the beginning of the movement. As work on the other movements progressed, he used this same material again and again; the entire quartet could be described as monothematic. The Hungarian musicologist János Breuer suggests that Kodály learned this

technique from the score of Debussy's *String Quartet* — a work he knew so thoroughly that, on 24th October 1907, he wrote down its third movement from memory.

The *Quartet in C minor* is Kodály's longest instrumental work, and especially in structural terms it is on a very grand scale. The slow movement is in tripartite form, and it is followed by a rhythmically charged scherzo. The finale consists of variations on the opening theme. It is interesting to observe that the fourth variation was written by Emma Sándor, who was to become Kodály's wife.

The *Gavotte* was found among Kodály's papers after his death, and very little is known of the piece or its history. We may presume that, like the majority of his works for similar ensembles, it was written in his early period. The *Gavotte* exists in two manuscript sources. The first is a fragmented sketch which is set out on two staves and looks like piano music. The second version is also written on two staves, of which the upper is labelled '3 violins' and the lower 'cello'. We do not know the reason for this very unusual combination, but it is possible that Kodály wrote the piece for particular musicians and circumstances. As the manuscript is not in Kodály's own hand, it is also possible that the 'copyist' added the instrumental combination by himself — although dynamic gradations, which are unquestionably by Kodály himself, must imply that he authorized the instrumentation. In other respects the two manuscripts reveal only slight differences.

Less than a decade passed between the composition of Kodály's two string quartets, but the world underwent vast changes during that period. When he started work in 1916, the First World War was raging — and one of the consequences of that was the separation of Hungary from Austria. The turbulent events of the war only served to intensify the patriotism which had developed over the preceding decades and amongst the most eminent champions of which were Kodály and Bartók. For instance, in May 1917 Kodály held a series of lectures in the Free School of Intellectual Science in Budapest on the theme of 'Hungarian Folk-music'. In various articles he championed French music — a not insignificant political statement because, on account of the Hungarian position in

the First World War, French music (and also, perhaps to a lesser extent, British and Russian music) was regarded as 'hostile'.

Just before the rebirth of Hungary as an independent country Kodály completed his *String Quartet No.2*, which was first performed by the Waldbauer Quartet in Budapest on 7th May 1918.

Bartók's *Second Quartet* had also just been premièred, and the histories of these works by two friends proceeded in broadly parallel fashion. For example the first foreign performances of both were given by the Waldbauer Quartet in Vienna on 27th November 1919, three months after the fall of the short-lived Hungarian Soviet Republic. Within a few years Kodály's quartet had been heard all over Europe, from Britain to the Soviet Union, and everywhere it met with great success. The first edition of the score (1921) was out of print within five years and a second, revised edition appeared in 1926.

Some critics maintained that in his quartets Kodály merely copied Bartók. The chronology of their appearance might account for this, as also might the fact that Bartók had by then established himself more clearly as a composer. Bartók denied this criticism unequivocally in an article in 1921 and moreover pointed out that, on the contrary, Kodály had helped him to conquer certain technical problems in his own first two quartets.

Kodály's *Second Quartet* has two movements, but it retains the feel of a three-movement work: the second movement begins with a long-drawn introduction which almost seems like a slow middle movement. Despite the *Allegro* marking of the first movement, the piece is by no means daredevil in character; instead, it presents a lyricism transformed by a brisker pulse and a rocking barcarole rhythm. The themes would more accurately be described as motifs, as germ cells rather than fully-grown melodies. Therefore it is hard to discern the sonata form construction, which is present although its treatment is unusual.

The introduction to the second movement is improvisatory and its melodies are reminiscent of another work from the same period, the *Epitaph* for piano, Op.11. From afar we hear a dance melody rather like a csárdás, which is followed by an interplay between the various motivic groups like a sequence of dance

scenes. The movement has been compared, very aptly, to a revolving stage. A *stretto* leads to the stormy conclusion.

*Julius Wender*

The **Kontra Quartet** was founded in 1973 at Anton Kontra's initiative and soon established itself as one of Scandinavia's leading chamber ensembles. Its début concert in the Tivoli Concert Hall in Copenhagen included works by Nielsen, Schubert and Bartók, thus showing right from the beginning the group's wide-ranging repertoire.

In 1989 the Kontra Quartet became the first Danish ensemble for many years to be appointed as a State ensemble. As a result, the four musicians have been able to take time off from their orchestral commitments over a three-year period, with correspondingly greater opportunities for tours, recordings, workshops and so on under the auspices of the Quartet.

The Quartet has appeared all over Scandinavia and England, also on radio and television, and has also made tours to France, the United States, Germany, Belgium, Holland, Luxembourg, Italy, Iceland, the C.I.S. and the Far East. The Quartet appears on three other BIS records.

**Anton Kontra** (violin I) was born and grew up in Hungary; he studied with Ede Zathureczky in Budapest. He is a prizewinner both of the Bach Competition in Leipzig and of the Wieniawski Competition in Warsaw. He is regarded as one of the foremost soloists of the Nordic countries and in this capacity has recorded the violin concertos by Carl Nielsen and Per Nørgård. After 24 years as leader of the Sjælland Symphony Orchestra in Copenhagen, he is now principal leader of the Malmö Symphony Orchestra in Sweden. **Boris Samsing** (violin II) studied with Martin Andersen in Odense and Marie Hlounova in Prague. He is engaged as leader of the Danish National Radio Symphony Orchestra. **Peter Fabricius** (viola) studied with, among others, Julius Koppel in Copenhagen and Bruno Giuranna in Rome. He is engaged as leader of the Sjælland Symphony Orchestra. **Morten Zeuthen** (cello) studied with, among others, Asger Lund Christiansen and in Paris with Paul Tortelier. He makes frequent appearances as a soloist and is moreover principal solo cellist with the Danish National Radio Symphony Orchestra.

**F**ast ein jeder unter den internationalen Musikexperten dürfte Béla Bartók als bedeutendsten ungarischen Komponisten des 20. Jahrhunderts bezeichnen. In Ungarn selbst steht die Sache allerdings anders. Auch dort würde niemand auf den Gedanken kommen, Bartók geringschätzend zu betrachten; als patriarchalische und in den kommunistischen Jahren auch patriotische Zentralgestalt überragt ihn aber **Zoltán Kodály**. [In der ungarischen Sprache wird stets die erste Wortsilbe betont, und etwaige Akzente markieren nur lange Vokale. Da *ly* wie *j* gesprochen wird, heißt der Komponist etwa *so'lltahn ko'ddaj*.] Es hätte ja auch kaum anders sein können, da Bartók 1945 im Exil starb, noch bevor Ungarn kommunistisch wurde, während Kodály bis zu seinem Lebensende im Heimatlande blieb, wo ein wohlgehütetes öffentliches Geheimnis besagte, daß er ein großer Gegner des fremden Einflusses war.

Ansonsten hatten die beiden Komponisten vieles gemeinsam. Sie waren praktisch gleichaltrig (Bartók um gut 1 Jahr älter), und es vereinte sie ein glühendes Interesse für die alte Volksmusik. Als sie sich 1905 näher kennenlernten [oberflächlich kannten sie sich soweit bekannt bereits einige Jahre], war Kodály gerade mit einer Dissertation über die ungarischen Volkslieder beschäftigt, und er weihte Bartók in die Phonogrammtechnik ein, die in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen in Ungarn 1896 von Béla Vikár eingeführt worden und damals noch recht dürftig war, aber trotzdem ein hervorragendes Hilfsmittel in der Volksmusikforschung werden sollte.

Bald unternahmen die beiden Komponisten Reisen, um Volksmusik an Ort und Stelle einzusammeln und niederzuschreiben. Als Ergebnis gaben Kodály und Bartók sogar mehrmals gemeinsame Volksliedhefte heraus. Beide verwendeten auch Volksmusik in ihrem eigenen Schaffen, aber auf diesem Punkt unterschieden sie sich insofern, als Kodály hin und wieder echte Volksmusikthemen in seine Musik aufnahm, was Bartók hingegen fast nie tat – er komponierte im Geiste der Volksmusik, ohne direkt zu zitieren.

Beide Freunde komponierten Musik für Streichquartett. Bartóks sechs Quartette sind ein Eckstein seines Schaffens, während Kodály nur zwei schrieb, die nicht ganz so bekannt sind. Es hätte wohl aber niemand für das Komponieren



von Streichquartettmusik besser vorbereitet sein können als Kodály. Seit dem Alter von zehn Jahren hatte er Violine gespielt, und einige Jahre später lernte er autodidaktisch, Cello zu spielen. Dies tat er zu einem ganz bestimmten Zweck, und zwar um das Streichquartettrepertoire kennenlernen zu können. Da er auch ein wenig Bratsche beherrschte, konnte es passieren, daß er während einer einzigen Zusammenkunft zwischen allen drei Instrumenten wechselte; wie er in den 1960er Jahren erzählte, war dies möglich, da seine Kameraden ebenfalls erstaunlich flexibel waren. Sein großes Problem war, daß die Cellostimmen der zu spielenden Haydnquartette fehlten. Er rekonstruierte sie mit Hilfe der drei übrigen Stimmen und erzählte Jahre später, wie er sich gefreut hatte, als er einen Vergleich mit Haydns eigenen Noten machte und dabei feststellte, daß die Unterschiede nicht allzu groß waren.

Als Schüler des bayerischen Kompositionsprofessors Hans Koessler an der Budapester Musikakademie mußte Kodály übungshalber Streichquartettsätze schreiben, und ein solcher Satz wurde am 20. Juni 1905 bei einem Jahresschlußkonzert der Akademie uraufgeführt; vermutlich war dies auch das Debüt von Kodály in der ungarischen Hauptstadt. Dieser Satz ist soweit bekannt nie mehr gespielt worden.

Im Sommer 1907 plante Kodály die Komposition eines Streichquartetts in c-moll. Vermutlich handelte es sich um das **Quartett Nr.1**, das dann von dem inzwischen in den Lehrerstand der Akademie getretenen Komponisten 1909 vollendet wurde. Am 17. März 1910 fand die Uraufführung in Budapest statt. Es spielte das Waldbauer-Quartett, das seit einem Jahr das Werk in 90 (!) Proben bis zum Auswendigkönnen geübt hatte. Um jene Zeit hatte Bartók, der sich unermüdet für die Musik seines Kollegen einsetzte, bereits eine Aufführung in Zürich im Mai erwirkt.

Manche der Budapester Kritiker fanden das Quartett einfach zu gewagt, aber da dies sozusagen Usus war, kümmerten sich die Musiker nicht darum, sondern das Waldbauer-Quartett führte 1911 das Werk in Wien, Amsterdam, Haarlem und Berlin auf.

Der erste Satz beginnt mit einem Volksliedthema, so daß man meinen könnte, es handle sich um eine Art Motto für das ganze Werk. Allerdings erzählte Kodály

an seinem Lebensabend, daß es genau umgekehrt gewesen war. Als er mit der Arbeit am Satz praktisch fertig war, merkte er nämlich, daß das erste Thema große Ähnlichkeiten mit einem Volkslied aufwies. Daraufhin setzte er das Lied an die Spitze des Satzes. Im Verlauf der weiteren Kompositionsarbeit verwendete er dann dieses Material immer wieder, so daß das Quartett nahezu als monothematisch bezeichnet werden kann. Der ungarische Musikwissenschaftler János Breuer vertritt die Meinung, Kodály hätte die Anregung zu dieser Technik aus der Partitur zu Debussys *Streichquartett* bekommen — dieses Werk kannte er so gut, daß er dessen dritten Satz am 24. Oktober 1907 aus dem Gedächtnis niederschrieb.

Das *Quartett c-moll* ist Kodály's längstes Instrumentalwerk, und vor allem der erste Satz ist aufbaumäßig sehr umfangreich. Die Form des langsamen Satzes ist dreigeteilt, und es folgt ein rhythmisch prägnantes Scherzo. Das Finale besteht aus Variationen über das Ursprungsthema, und interessanterweise kann vermerkt werden, daß die vierte Variation von Emma Sándor, der werdenden Gattin von Kodály, geschrieben wurde.

Die *Gavotte* wurde in Kodály's Nachlaß gefunden, und man weiß sehr wenig über das Stück und dessen Geschichte. Vorsichtig darf vermutet werden, daß es, wie die Mehrzahl seiner Werke für ähnliche Besetzungen, in seiner früheren Schaffensperiode entstand. Die Gavotte wurde in zwei Fassungen überliefert. Das erste Manuskript ist eine particellartige Skizze, die mit zwei Systemen wie Klaviermusik aussieht. Die zweite Fassung ist ebenfalls in zwei Systemen geschrieben, von denen das obere den Vermerk „3 Violinen“, das untere „Cello“ trägt. Es gibt keine Begründung für diese außerordentlich seltene Besetzung, aber eine Theorie wäre, daß Kodály das Stück für ganz bestimmte Musiker zu einem ganz bestimmten Anlaß schrieb. Da diese Handschrift nicht von Kodály's Feder ist, könnte man meinen, daß der „Kopist“ die Besetzungsanweisung selbst hinzugefügt hätte, aber dynamische Bezeichnungen, die eindeutig von Kodály selbst sind, müssen bedeuten, daß sie von ihm autorisiert ist. Ansonsten weichen die beiden Fassungen nur geringfügig von einander ab.

Nicht einmal ein Jahrzehnt verstrich zwischen Kodály's beiden Streichquartetten, aber die Welt hatte sich total verändert. Als er die

Komposition 1916 begann, tobte der erste Weltkrieg, zu dessen Ergebnissen es gehören sollte, daß sich Ungarn von Österreich löste. Durch die turbulenten Ereignisse verstärkte sich noch jener Patriotismus, der sich in den vorhergegangenen Jahrzehnten aufgebaut hatte, und zu deren hervorragendsten Vertretern die Komponistenkollegen Kodály und Bartók gehörten. Bezeichnenderweise hielt Kodály im Mai 1917 eine Vorlesungsreihe in der Budapester Freien Schule der Intellektuellen Wissenschaften, mit dem Thema „ungarische Volksmusik“. In verschiedenen Artikeln setzte er sich für die französische Musik ein, was ebenfalls ein nicht zu unterschätzendes Politikum war, denn aufgrund der ungarischen Haltung im Weltkrieg galt die französische Musik – wie auch, wenn vielleicht in geringerem Ausmaß, die britische und die russische – als „feindlich“.

Am Vorabend eines neuen, unabhängigen Ungarn vollendete nun Kodály sein **zweites Streichquartett**, das am 7. Mai 1918 in Budapest vom Waldbauer-Quartett zur Uraufführung gebracht wurde.

Kurz zuvor war Bartóks *zweites Streichquartett* ebenfalls uraufgeführt worden, und die Geschichte dieser Werke zweier Freunde verlief weitgehend parallel. Beispielsweise fand die erste ausländische Aufführung beider Quartette an einem Abend des Waldbauer-Quartetts in Wien am 27. November 1919 statt, übrigens ein Vierteljahr nach dem Sturz der kurzlebigen ungarischen Sowjetrepublik. Innerhalb weniger Jahre wurde Kodálys Quartett in ganz Europa gespielt, von Großbritannien bis zur Sowjetunion, und der Erfolg war überall groß. Die Erstausgabe der Partitur (1921) war nach fünf Jahren bereits vergriffen, und die zweite, revidierte Auflage erschien 1926.

Allerdings gab es kritische Stimmen, die meinten, daß Kodály in seinen Quartetten Bartók einfach kopiert hatte. Vielleicht war die Chronologie der Entstehung daran Schuld, vielleicht aber auch der Umstand, daß Bartók sich in jenen Jahren nachdrücklicher als Komponist etabliert hatte. Interessant ist, daß Bartók in einem Artikel 1921 diese Kritik aufs entschiedenste zurückweist, indem er zusätzlich festlegt, daß Kodály im Gegenteil ihm bei der Beseitigung gewisser formaler Probleme in seinen beiden ersten Quartetten geholfen hatte.

Das Quartett hat zwei Sätze, aber sein Geist ist irgendwie dreisätzig: der zweite Satz beginnt nämlich mit einer gedehnten Einleitung, die beinahe den Eindruck eines langsamen Zwischensatzes erweckt. Daß die Tempobezeichnung des ersten Satzes *allegro* heißt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Charakter keineswegs draufgängerisch ist, sondern eher eine in ein schnelleres Tempo und einen wiegenden Barkarolenrhythmus transformierte Lyrik darstellt. Die Thematik verdient eigentlich nicht diese Bezeichnung, sondern ist eher eine Motivik, die aus Keimen, nicht aus ausgewachsenen Melodien besteht. Daher empfindet man auch kaum die zwar vorhandene aber ungewöhnlich ausgeführte Sonatenform.

Die Einleitung des zweiten Satzes ist improvisatorisch, und die Melodik erinnert allmählich an das um etwa dieselbe Zeit entstandene Werk, *Epitaph für Klavier* Op.11. Aus der Ferne ertönt eine wie ein Csárdás anmutende Tanzmelodie, und es folgt ein lebhaftes Wechselspiel der verschiedenen Motivgruppen, wie eine Aneinanderreihung von Tanzszenen; jemand hat den Satz zutreffenderweise mit einer Drehbühne verglichen. Ein *Stretto* führt zum stürmischen Schluß.

**Julius Wender**

**Kontra Kvartetten** wurde 1973 durch die Initiative Anton Kontras gegründet und konnte bald als eines der führenden skandinavischen Kammerensembles eingestuft werden. Beim Debüt im Konzertsaal des Kopenhagener Tivolis spielte das Quartett Werke von Nielsen, Schubert und Bartók, wodurch gleich zu Anfang das weite Repertoireprofil der Gruppe festgelegt wurde.

1989 wurde das Kontra Kvartetten als erstes dänisches Ensemble seit vielen Jahren zum Staatsensemble ernannt. Dadurch konnten sich die vier Musiker für eine Zeitspanne von drei Jahren von ihren Orchestern lösen, dadurch größere Möglichkeiten für Konzertreisen, Aufnahmen, Workshops usw., schaffend.

Das Quartett trat in Skandinavien und England überall auf, auch im Rundfunk und Fernsehen, und machte außerdem Konzertreisen nach Frankreich, den USA, Deutschland, Belgien, Holland, Luxemburg, Italien, Island, Finnland, der GUS und dem fernen Osten. Das Quartett erscheint auf drei weitere BIS-Platten.

**Anton Kontra** (1. Violine) wurde in Ungarn geboren, wo er auch aufwuchs und bei Ede Zathureczky in Budapest ausgebildet wurde. Er war Preisträger beim Leipziger Bachwettbewerb und beim Warschauer Wieniawskiwettbewerb. Er zählt zu den führenden skandinavischen Solisten und hat in dieser Eigenschaft Violinkonzerte von u.a. Carl Nielsen und Per Nørgård aufgenommen. Nach 24 Jahren als Konzertmeister des Sjællands Symfoniorkester in Kopenhagen ist er jetzt 1. Konzertmeister des Symphonieorchesters Malmö (Schweden). **Boris Samsing** (2. Violine) wurde bei Martin Andersen in Odense und Marie Hlounova in Prag ausgebildet. Er ist Konzertmeister beim Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks. **Peter Fabricius** (Bratsche) wurde u.a. bei Julius Koppel in Kopenhagen und Bruno Giuranna in Rom ausgebildet. Er ist jetzt Konzertmeister bei Sjællands Symfoniorkester. **Morten Zeuthen** (Cello) wurde u.a. bei Asger Lund Christiansen sowie bei Paul Tortelier in Paris ausgebildet. Er erscheint häufig solistisch und ist als 1. Solocellist des Symphonieorchesters des Dänischen Rundfunks tätig.

---

**P**resque tous les musicologues du monde entier qualifieraient Béla Bartók du plus important compositeur hongrois du 20<sup>e</sup> siècle. En Hongrie cependant, c'est différent. Tous les Hongrois le tiennent évidemment en grande estime — mais il est dépassé comme patriarche et, durant la période communiste, comme patriote par **Zoltán Kodály**. (La première syllabe est toujours accentuée en hongrois et les accents n'indiquent que la longueur des voyelles. Les lettres *ly* sonnent sensiblement comme "ail", ainsi le nom du compositeur se prononce à peu près comme *zo'ltann cô'dail*.) Il aurait pu difficilement en être autrement puisque Bartók est mort en exil en 1945, avant que la Hongrie devienne communiste, et que Kodály resta dans son pays natal jusqu'à la fin de sa vie et garda sa grande opposition à l'influence étrangère comme un secret de Polichinelle.

Autrement, les deux compositeurs ont beaucoup en commun. Ils avaient le même âge (Bartók était l'aîné d'un an) et ils partageaient le même ardent intérêt pour la vieille musique folklorique. Lorsqu'ils firent vraiment connaissance en 1905 (ils se connaissaient déjà superficiellement depuis quelques années), Kodály

travaillait à une dissertation sur les chansons du folklore hongrois et il initia Bartók à la technologie phonographique qui avait été introduite dans les cercles de musicologues hongrois par Béla Vikár en 1896. Quoique techniquement primitive, cette technologie devait devenir un outil inestimable en recherche de musique folklorique.

Peu de temps après, les deux compositeurs entreprirent des voyages pour recueillir et mettre sur papier la musique folklorique dans son milieu original. Il en résulta que Kodály et Bartók collaborèrent à plusieurs reprises à la publication de recueils de chansons folkloriques. Les deux se servirent aussi de la musique folklorique dans leurs œuvres mais, alors que Kodály utilisa à l'occasion des thèmes folkloriques authentiques dans sa musique, Bartók ne le fit guère — il composait dans l'esprit de la musique folklorique sans la citer directement.

Les amis écrivirent tous deux des quatuors à cordes. Les six quatuors de Bartók sont une pierre angulaire dans son œuvre mais Kodály n'en produisit que deux qui sont bien moins connus. Personne pourtant n'aurait pu être mieux préparé pour écrire des quatuors à cordes que Kodály. Il commença à jouer du violon à l'âge de dix ans et, quelques années plus tard, il apprit lui-même à jouer du violoncelle — dans le but précis de se familiariser avec le répertoire du quatuor à cordes. Il jouait aussi de l'alto dans une certaine mesure et il ne lui était pas impossible de jouer des trois instruments au cours d'un seul et unique événement. Il expliqua dans les années 1960 que cela était possible parce que ses collègues étaient tout aussi étonnamment flexibles. Son plus grand problème fut une fois que la partie de violoncelle des quatuors de Haydn qu'il devait jouer était perdue. Il la reconstruisit à partir des trois autres voix et il révéla des années plus tard quelle joie il avait éprouvée quant il avait subséquemment comparé sa version à l'originale de Haydn et découvert que les différences n'étaient pas tellement grandes.

En tant qu'élève du professeur de musique bavarois Hans Koessler à l'Académie de Musique de Budapest, Kodály dut s'exercer à écrire des mouvements de quatuors à cordes et une telle pièce fut créée le 20 juin 1905 lors d'un concert de fin d'année à l'Académie. Ce furent probablement les débuts de

Kodály comme compositeur dans la capitale hongroise. En autant que l'on sache, le mouvement ne fut plus jamais réexécuté.

A l'été de 1907, Kodály projeta la composition d'un quatuor à cordes en do mineur, vraisemblablement le *Quatuor à cordes no 1* terminé en 1909 après que Kodály se fût joint au corps enseignant de l'Académie. L'œuvre fut créée le 17 mars 1910 à Budapest par le Quatuor Waldbauer qui avait mis un an et pas moins de 90 répétitions pour l'apprendre par cœur. Bartók, un défenseur infatigable de la musique de son collègue, arrangea aussi une exécution à Zurich en mai.

Certains des critiques de Budapest jugèrent le quatuor trop osé mais c'était une plainte régulière qui ne dérangerait pas les musiciens. En 1911, le Quatuor Waldbauer joua la pièce à Vienne, Amsterdam, Haarlem et Berlin.

Le premier mouvement commence par un thème de chanson folklorique qui semble être présenté ici comme devise pour la composition en entier. Peu avant sa mort cependant, Kodály révéla que la vérité était exactement le contraire: quand il eut pratiquement achevé le mouvement, il remarqua que le premier thème ressemblait beaucoup à une chanson de folklore — sur ce, il ajouta le thème de chanson folklorique au début du mouvement. Au fur et à mesure que progressait la composition des autres mouvements, il utilisa le même matériel à plusieurs reprises; le quatuor en entier peut être décrit comme monothématique. Le musicologue hongrois János Breuer suggère que Kodály avait appris cette technique de la partition du *Quatuor à cordes* de Debussy — une œuvre qu'il connaissait si bien que, le 24 octobre 1907, il en écrivit le troisième mouvement de mémoire.

Le *Quatuor en do mineur*, la plus longue des œuvres instrumentales de Kodály, est sur une très grande échelle surtout en termes de structure. Le mouvement lent est une forme tripartite; il est suivi d'un scherzo rythmiquement chargé. Le finale consiste en variations sur le thème d'ouverture. Il est intéressant d'observer que la quatrième variation fut écrite par Emma Sándor qui devait devenir la femme de Kodály.

La *Gavotte* fut trouvée parmi les papiers de Kodály après sa mort et on sait très peu de chose sur la pièce et son histoire. On peut supposer que, comme la

majorité de ses œuvres pour de tels ensembles, elle fut écrite dans sa première période. La *Gavotte* existe en deux sources manuscrites. La première est une esquisse fragmentée écrite sur deux portées comme de la musique pour piano. La seconde version est également écrite sur deux portées, la première marquée “3 violons”, la seconde “violoncelle”. On ignore la raison de cette combinaison très inhabituelle mais il est possible que Kodály ait écrit la pièce pour des musiciens et circonstances particulières. Comme le manuscrit n’est pas de la main de Kodály, il est plausible que le “copiste” ait ajouté la combinaison instrumentale de son propre chef — quoique l’échelle des nuances, qui est indiscutablement de Kodály lui-même, doit impliquer qu’il avait autorisé l’orchestration. Autrement, les deux manuscrits ne révèlent que de petites différences.

Moins d’une décennie s’écoula entre la composition des deux quatuors à cordes de Kodály mais le monde connut de grands changements dans ces années. Lorsqu’il se mit à l’œuvre en 1916, la Grande Guerre faisait rage — et une de ses conséquences fut la séparation de la Hongrie de l’Autriche. Les événements agités de la guerre ne firent qu’intensifier le patriotisme qui s’était développé au cours des décennies précédentes et qui était défendu principalement par Kodály et Bartók. En mai 1917 par exemple, Kodály donna une série de conférences sur le thème “Musique folklorique hongroise”. Dans plusieurs articles, il plaida pour la musique française — une position politique significative car, vu la position de la Hongrie dans la première guerre mondiale, la musique française (et, à un degré moindre peut-être, la musique britannique et russe) était considérée comme “ennemie”.

Juste avant que la Hongrie renaisse comme pays indépendant, Kodály termina son *Quatuor à cordes no 2* qui fut créé par le Quatuor Waldbauer à Budapest le 7 mai 1918.

Le *second quatuor* de Bartók venait juste d’être créé lui aussi et l’histoire de ces œuvres des deux amis s’est déroulée en gros de façon parallèle. La première exécution à l’étranger par exemple de ces quatuors fut donnée par le Quatuor Waldbauer à Vienne le 27 novembre 1919, trois mois après la chute de l’éphémère République Soviétique Hongroise. Quelques années à peine après, le quatuor de Kodály avait été entendu partout en Europe, de l’Angleterre à l’Union Soviétique,



et il avait remporté partout du succès. La première édition de la partition (1921) fut épuisée en moins de cinq ans et une seconde édition, révisée, sortit en 1926.

Certains critiques affirmèrent que, dans ses quatuors, Kodály ne fit que copier Bartók. La chronologie de leur apparition peut porter à croire cela, ainsi que le fait que Bartók réfuta catégoriquement cette critique dans un article en 1921 et il souligna qu'au contraire, c'est Kodály qui l'avait aidé à résoudre certains problèmes techniques dans ses deux premiers quatuors.

Le *second quatuor* de Kodály renferme deux mouvements mais on en ressent aisément un troisième: le second renferme deux mouvements commence par une introduction prolongée qui ressemblerait assez à un mouvement lent intermédiaire. Quoique le premier mouvement soit marqué *Allegro*, la pièce est en aucun cas de caractère casse-cou; elle présente plutôt un lyrisme transformé par une pulsation avivée et un rythme berçant de barcarolle. Les thèmes seraient décrits plus adéquatement comme des motifs, des cellules germinales que comme des mélodies adultes. C'est pourquoi il est difficile de discerner la construction formelle de la sonate, construction présente quoique de traitement inhabituel.

L'introduction au second mouvement est improvisatoire et ses mélodies rappellent une autre œuvre de la même période, *l'Épitaphe* pour piano op.11. On entend au loin une mélodie de danse assez semblable à une csárdás suivie de jeux combinés entre les différents groupes motiviques comme une suite de scènes de danse. Le mouvement a été comparé très pertinemment à une scène tournante. Un *stretto* mène à la conclusion orageuse.

*Julius Wender*

Le **Quatuor Kontra** fut fondé en 1973 par Anton Kontra; il s'établit rapidement comme l'un des ensembles de chambre marquants de la Scandinavie. Ses débuts à la salle de concert de Tivoli à Copenhague comprenaient des œuvres de Nielsen, Schubert et Bartók, marquant ainsi dès le commencement le large profil du répertoire du groupe.

En 1989, le Quatuor Kontra devint le premier ensemble danois depuis plusieurs années à être nommé "ensemble de l'Etat". Les quatre musiciens purent ainsi prendre congé pendant trois ans de leurs responsabilités

orchestrales et disposer de plus de temps pour des tournées, des enregistrements de disques, des workshops, etc., le tout en quatuor.

Le quatuor s'est produit partout en Scandinavie et en Angleterre, à la radio et à la télévision; il a aussi fait des tournées en France, aux Etats-Unis, en Allemagne, Belgique, Hollande, au Luxembourg, en Italie, Islande, Finlande, dans l'ex-Union Soviétique et en Extrême-Orient. Le Quatuor Kontra a également enregistré sur 3 autres disques BIS.

**Anton Kontra** (violon I) est né et a grandi en Hongrie; il a étudié avec Ede Zathureczky à Budapest. Il gagna des prix aux concours Bach à Leipzig et Wieniawski à Varsovie. Il compte parmi les meilleurs solistes du Nord, ce qui l'amena à enregistrer des concertos pour violon, ceux de Carl Nielsen et de Per Nørgård par exemple. Après 24 ans comme premier violon de l'Orchestre Symphonique de la Sélande à Copenhague, il est maintenant rattaché à l'Orchestre Symphonique de Malmö comme principal premier violon. **Boris Samsing** (violon II) a étudié avec Martin Andersen, Odense et Marie Hlounova, Prague. Il est premier violon de l'Orchestre Symphonique de la Radio du Danemark. **Peter Fabricius** (alto) a étudié avec, entre autres, Julius Koppel à Copenhague et Bruno Giuranna à Rome. Il est premier violon de l'Orchestre Symphonique de la Sélande. **Morten Zeuthen** (violoncelle) a étudié avec, entre autres, Asger Lund Christiansen et Paul Tortelier, Paris. On l'entend souvent comme soliste; de plus, il est premier violoncelle de l'Orchestre Symphonique de la Radio du Danemark.

## **INSTRUMENTARIUM**

**Violin I: Antonius Stradivarius, Cremona 1703**

**Violin II: Carlo Ferdinando Landolfi, Milan 1785**

**Viola: Giovanni Battista Ceruti, Cremona 1812**

**Cello: Marengo Romano Rinaldi, 1911**

Recording data: 1992-04-07/11 at Torpen Kapel, Humlebæk, Denmark

Recording engineer: Robert Suff

2 Neumann U89 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Technics SV-260A DAT recorder

**Producer: Robert Suff**

Digital editing: Jeffrey Ginn, Robert von Bahr

Cover text: Julius Wender

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover panel: Keith Barnett

Photograph of the Quartet: Marianne Grøndahl, Copenhagen

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,

England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

© & © 1992 & 1994, BIS Records AB



## **The Kontra Quartet**

*(left to right: Anton Kontra; Morten Zeuthen; Boris Samsing; Peter Fabricius)*