



BÉLA BARTÓK

STRING QUARTETS

Nos 5, 6 Sz 102, 114

PÁRKÁNYÍ QUARTET

PRAHA
Digitals

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

STRING QUARTET No. 5 Sz 102 (1934)

STREICHQUARTETT Nr. 5 Sz 102

QUATUOR à CORDES n° 5 Sz 102

32:20

- | | | | |
|----|------|--|-------|
| 1. | I. | <i>Allegro</i> | 07:46 |
| 2. | II. | <i>Adagio molto</i> | 06:24 |
| 3. | III. | <i>Scherzo. Alla bulgarese – Trio</i> | 05:30 |
| 4. | IV. | <i>Andante</i> | 05:25 |
| 5. | V. | <i>Finale. Allegro vivace – Presto</i> | 07:12 |

STRING QUARTET No. 6 Sz 114 (1939)

STREICHQUARTETT Nr. 6 Sz 114

QUATUOR à CORDES n° 3 Sz 114

30:19

- | | | | |
|----|------|--|-------|
| 6. | I. | <i>Mesto – Più mosso, pesante – Vivace</i> | 07:44 |
| 7. | II. | <i>Mesto – Marcia</i> | 07:44 |
| 8. | III. | <i>Mesto – Burletta : Moderato</i> | 07:16 |
| 9. | IV. | <i>Mesto</i> | 07:25 |

TOTAL PLAYING TIME: 62:40

PÁRKÁNYI QUARTET

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

Ferdinand ERBLICH, viola / *Bratsche* / alto

Michael MÜLLER, cello / *Violoncello* / violoncelle

BEETHOVEN'S MAGYAR HEIR

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] reprovés 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 mi-

nor 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.5, first performed on 8 April 1935 by the Kolisch Quartet in Washington, is made up of five movements constructed in an 'arc' like a palindrome, imposing a sovereign balance between symmetry and variations. The outer movements, fast allegros, vigorously expressive and extroverted, are linked by their themes and the apparent key of B flat progressing according to the whole-tone scale (B flat-C-D-E-F sharp-A flat-B flat) and minor thirds (B flat-C sharp-E-G-B flat), mirror each other on the central *scherzo 'alla bulgarese'*, which is much more than a plan of symmetry but a frenzied dance of astonishing rhythmic invention centred on C sharp. They contrast violently with two slow episodes, respectively in D and G, bewitching nocturnes that allow us to detect growls and cries, strange, biological nature music, 'free variations' with a recapitulation 'in inverse order and quite abridged'.

The final **Sixth Quartet**, written at Paul Sacher's home near Basle in August 1939, was not performed until 2 January 1941, by the Kolisch Quartet in New York. Its four movements all begin with the

same theme, a *ritornello* marked 'mesto' (sad), first by the solo viola, then the violins in duet with the viola at the octave, then in three parts at the beginning of the *Burletta*. The work seems like an echo, already muffled, of the nocturnal music of the contemporary *Divertimento for Strings*. Bartók ends his work in quartet form with a bare melody, desolate and funereal, stating the final monodic, hopeless message, which the viola is going to perpetuate in the unfinished Concerto for William Primrose.

Pierre E. Barbier
Translated by John Tyler Tuttle

In 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erbllich and 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, Sándor Végh, 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 took the Quartet round the world. In 1984 István Párkányi and the other members went their separate ways, but today three of the founding members, together with a new cellist, Michael Muller, have come together again to revive their old passion as the Párkányi Quartet.

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.

L'HÉRITIER MAGYAR DE BEETHOVEN

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 4^e étant "le plus chargé sur le plan de la densité polyphonique", le 5^e "le plus expressif, le plus parfaitement équilibré et le plus violent", tandis que le 6^e 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^e -, 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 3^e, **ut** pour le 4^e, **si bémol** pour le 5^e, enfin **ré**, pour le 6^e. 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 bartokinne.

Le **Quatuor n°5**, créé le 8 avril 1935 à Washington par le Quatuor Kolisch, comporte cinq mouvements construits en "arche" tel un palindrome, imposant un équilibre souverain entre symétrie et variations. Les mouvements extrêmes, des **allegros** rapides et vigoureusement expressifs et extravertis, reliés par leurs thèmes et la tonalité apparente de si bémol progressant selon la gamme par tons entiers (*si bémol-ut-ré-mi-fa dièse-la bémol-si bémol*) et par tierces mineures (*si bémol-ut dièse-mi-sol-si bémol*), se répondent, sur le miroir du **scherzo** central "à la bulgare", qui est beaucoup plus qu'un plan de symétrie, mais une danse frénétique à l'étonnante invention rythmique autour du *pôle* d'ut dièse. Ils contrastent violemment avec deux épisodes lents, respectivement en *ré* et en *sol*, nocturnes envoûtants laissant percevoir feulements et cris, musique de la nature, biologique et étrange, "libres variations" avec réexposition "en ordre inverse et très écourtée".

Le dernier et 6^e **Quatuor**, écrit chez Paul Sacher près de Bâle en août 1939, ne fut créé par les Kolisch à New York que le 2 janvier 1941. Ses quatre mouvements débutent tous sur le même thème, une

ritournelle indiquée *mesto* (triste), d'abord à l'alto solo, puis aux violons en duo avec l'alto à l'octave, puis à trois voix au début de la **Burletta**. L'œuvre semble un écho déjà assourdi de la musique nocturne du **Divertimento** pour cordes contemporain. Bartók termine son œuvre de quatuor par un chant nu, désolé, funèbre, annonçant le dernier message monodique, désespéré, que va perpétuer l'alto, dans le **Concerto** inachevé écrit pour William Primrose.

Pierre E.Barbier

*En 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erbllich, et le violoncelliste Stefan Metz, fondent le **Quatuor Orlando**. La même année, l'ensemble remporte le 1er 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 Quatuors. 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

DER UNGARISCHE ERBE BEETHOVENS

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 Möglich-

keiten 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 Sz 11*. 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 perfektsten 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 empfangenen zu einer neu geschaffenen Folklore stellt eine nach dem Universalen strebende Askese dar...“ Während Schostako-

witsch 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 Donauebiet 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 **Quartett Nr. 5** wurde am 8. April 1935 vom Kolisch-Quartett in Washington uraufgeführt.

Es besteht aus fünf „bogenartig“ angeordneten Sätzen, die gleichsam ein Palindrom bilden und ein souveränes Gleichgewicht zwischen Symmetrie und Variationen herstellen. Die Ecksätze, zwei schnelle, stark expressive und extravertierte Allegro-Sätze, entsprechen einander. Sie werden durch ihre Thematik miteinander verknüpft sowie durch eine scheinbare B-Dur-Tonart, die sich in einer Reihe von Ganztonstufen (b, c, d, e, fis, as, b) und von kleinen Terzen (b, cis, e, g, b) entwickelt. Diese Entsprechung geschieht über den *Spiegel* des mittleren **Scherzo** „alla bulgarese“, das viel mehr darstellt als nur eine Symmetrieebene: es ist ein frenetischer Tanz, der sich mit einem erstaunlichen rhythmischen Erfindungsreichtum um den Cis-Pol bewegt. Die Allegro-Sätze kontrastieren heftig mit den beiden langsamen Episoden in D und G, berückende Nottornos, wo Schreie und dumpfe Tierlaute zu vernehmen sind, eine biologische, seltsame Musik der Natur, „freie Variationen“ mit einer „sehr gekürzten, umgekehrten Reexposition.“

Das letzte **Quartett Nr. 6** wurde im August 1939 bei Paul Sacher in der Nähe von Basel komponiert und erst am 2. Januar 1941 in New-York vom Kolisch-Quartett uraufgeführt. Jeder seiner vier Sätze fängt mit demselben Thema an, einem als *mesto* (traurig) bezeichneten Ritornell. Es wird zunächst von der Bratsche solistisch vorgetragen, dann von den mit der Bratsche duettierenden Violinen im Oktavenintervall, schließlich dreistimmig zu Beginn der **Burletta**. Das Werk wirkt wie das schon gedämpfte Echo des in derselben Zeit kom-

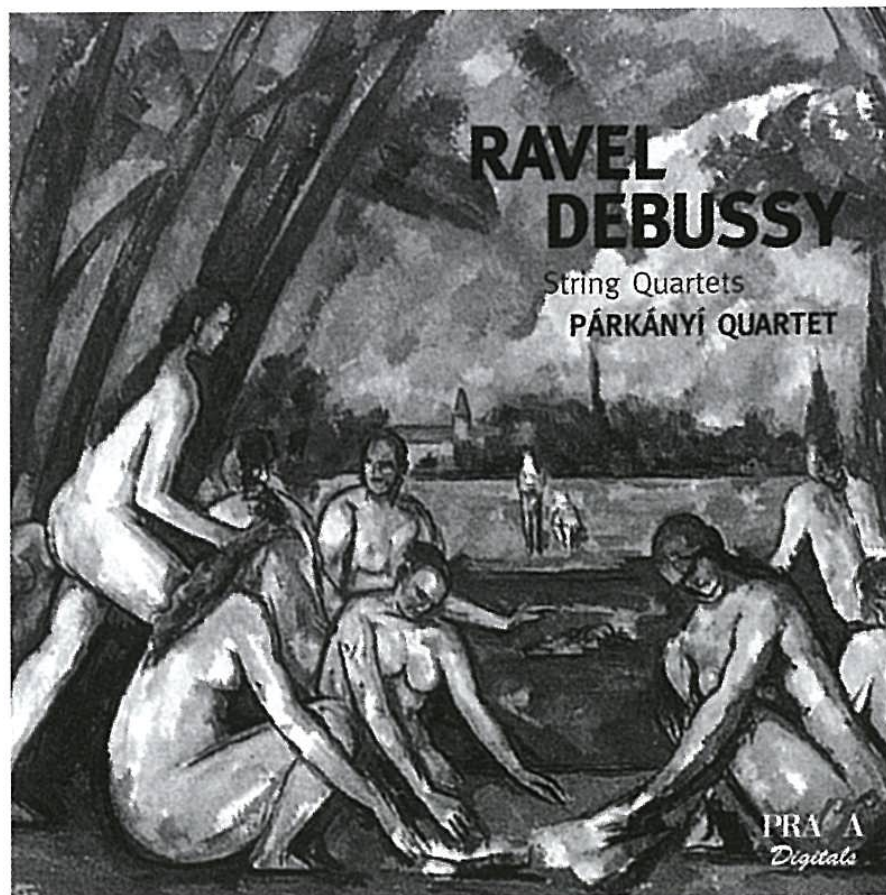
ponierten *Divertimentos für Streichorchester*. Bartók lässt am Ende seines Werks für Streichquartett einen nackten, desolaten Trauergesang erklingen, der auf die letzte monodische, verzweifelte Botschaft vorausweist, welche der Komponist in dem William Primrose zugedachten *Bratschenkonzert* dem Soloinstrument anvertraut.

Pierre E Barbier
Deutsche Fassung : Prof. Jean Isler



*Im Jahre 1976 gründeten István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erbllich 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.*

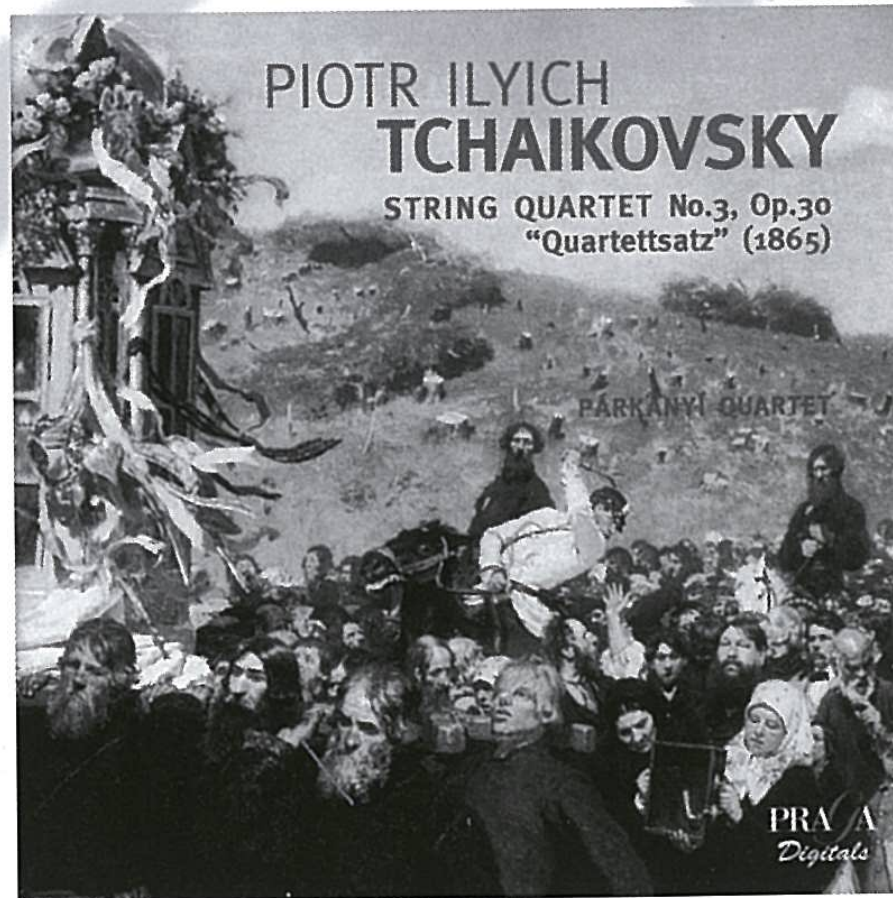
Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte schreiben Sie an pragadigitals@wanadoo.fr oder an die AMC, P. O. Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog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



ALSO AVAILABLE

RAVEL String Quartet in F
DEBUSSY String Quartet in G minor

PRD/DSD 250 208

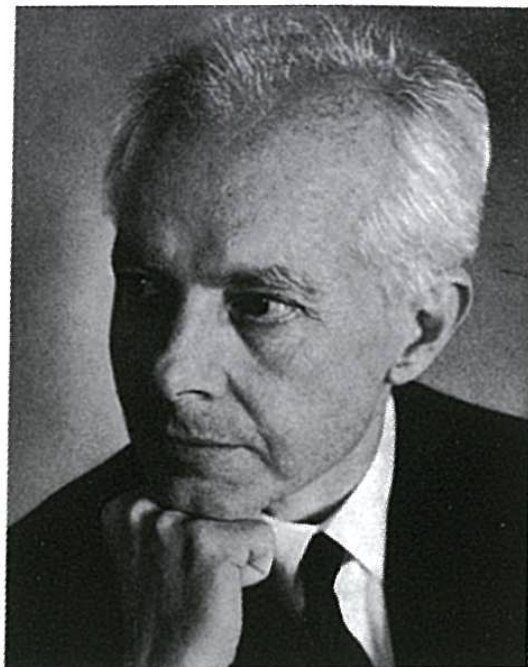


ALSO AVAILABLE

TCHAIKOSVSKI

String Quartet No.3 Op.30
Quartettsatz (1865)

PRD/DSD 250 215



Collection Institut Hongrois, Paris

BÉLA BARTÓK

PRAGA PRD/DSD 250 225

DSD MULTICHANNEL RECORDED IN THE DOOPSGEZINDE CHURCH, DEVENTER (Netherlands),

June 22-23, November 22-24, 2005

PUBLISHERS: Edition Universal—Boosey & Hawkes (Quartet No 5), Boosey & Hawkes (Quartet No. 6)

RECORDING : Mediatrack. PRODUCER: Tom Peeters

SOUND ENGINEER, MASTERING, EDITING: Arnout Probst

Cover Illustration: Joan Miró, Le dialogue des insectes – 1924/5.

© Ed. Polygrafa, Barcelona - All rights reserved. ©2006 by AMC, PARIS



QUARTET PÁRKÁNYI

BÉLA BARTÓK

1-5 STRING QUARTET No. 5, Sz. 102

32:20

6-9 STRING QUARTET No. 6, Sz. 114

30:19

QUARTET PÁRKÁNYI

PRAHA
Digitals

PRD/DSD 250 225