

LÁSZLÓ BORBÉLY

Bartók: String Quartets No. 2 & No. 3
for Piano



HUNNIA RECORDS

LÁSZLÓ BORBÉLY

Steinway Model D Concert Grand Piano, Hamburg



BARTÓK STRING QUARTETS – FOR PIANO?

The listener may rightly ask: why on earth would one transcribe works of such distinguished importance in music history as Bartók's unsurpassed quartets? The two transcriptions of Bartók string quartets featured on this album were created primarily to offer an opportunity to rediscover these works through one of the piano's key characteristics – the consistency of its precise intonation – while also enriching their interpretive history. With our selection, we therefore aim to make a meaningful contribution to the reception of Bartók, and not least to shed new light on the chosen pieces.

Anyone encountering these works for the first time will be surprised to discover just how much (and in what ways) the Second Quartet, composed between 1914 and 1917, differs from the Third (1927), which is also featured on this recording. And while these differences primarily emerge in the deeper layers of the works, the fact that their formal structures – and their order of movements – are quite different is in itself a striking change. The three-movement (slow-fast-slow) *String Quartet No. 2* was born with great difficulty – over the course of three years – and even Bartók's colleague and friend Zoltán Kodály helped him through his creative blocks with his insights and advice. In contrast, the concisely structured *String Quartet No. 3*, with a formal concept distinct from that of No. 2, follows a two-part structure (prima parte, seconda parte) – thus serving as a “continuation” of the *Second Sonata for Violin and Piano*. It is also fundamentally important to point out that Bartók's string quartets represent significant milestones in his creative journey. They thus excellently represent each of the composer's creative periods through features characteristic of the given era, or through the (primarily musical) inspiration that influenced him in general. In the case of *String Quartet No. 2*, this means, on the one hand, the influence of Arnold Schönberg and, on the other, that of Arabic folk music – and not by chance; during this period, Bartók took a keen interest in the art of the Second Viennese School composer, and in 1913 he traveled to North Africa to study the folk music of the Arabs in the Biskra region.

Given the considerable body of literature on these works, rather than providing a detailed analysis of them, I feel it is essential that we focus on the thoughts of the composers who transcribed them, Péter Tornyai and Marcell Dargay. Péter Tornyai, who transcribed the Piano Solo version of Quartet No. 2, puts it this way: "During the process, I encountered fewer and smaller problems than I had originally anticipated, because I initially thought I would have to change a great deal to make the work performable on the piano. Major revisions were necessary where the sound of the two different media (string quartet and solo piano) determines the material. A note played on a string instrument – unlike on the piano – can still change even after it has been sounded, for example, by growing louder or fading away." In contrast, on the piano, only the illusion of this can be created, although this illusion, if strong enough, can in many cases produce a sound that is almost "alive." It is precisely this abstraction that makes the piano, as an instrument, suitable in so many cases – even for performing transcriptions of this nature. In connection with all this, it is a unique experience for me as a performer that in Tornyai's transcription, numerous chords are expanded and broadened compared to the original instrumentation, extending their original sonic spectrum, and ultimately, by retaining the sounds associated with string instruments – or the characteristic sounds (or overtones) produced by the bodies of string instruments during playing – and transforming them into unique resonances on the piano. According to Tornyai, "even in the case of slow, successive notes, it was necessary to fill the sonic spaces with the acoustic additions outlined above, creating new acoustic layers." For Tornyai, who is also active as a chamber musician and quartet violist, his experience as a performer of these works often determined certain steps in the transcription process, as he is familiar with the works' internal "ecosystem." In summary, we can say that because the sounds in Quartet No. 2 are "much better able to carry the material", only minimal changes were necessary compared to the original work.

However, due to the density of the material and the diversity of its expressive gestures, a different kind of “revision work” became inevitable for Dargay in the Third Quartet, namely the necessary omission of certain notes, simply because the fundamentally gravitational nature of the piano’s hammer mechanism would have, as it were, “shed” the density of the original material. We must not forget that the *String Quartet No. 3*, which is “more compact” in duration than the *String Quartet No. 2*, must “communicate” with the listener in a shorter span of time. It is also important to point out that, according to Dargay, he does not ask the performer to use performance techniques that were not yet part of Bartók’s repertoire, even though – let us add right away – the temptation to do so was great (he uses only the sustain pedal and, in several instances, *glissandos*). As a composer, this limitation particularly inspired Dargay during the transcription process. It is a cliché that, ideally, every transcription is capable of creating a new quality. In the case of this transcription of the Third Quartet, this is most evident in the “distinctly pianistic solutions.” And since Dargay maintains an “inseparable” connection with the piano, it is no coincidence that he sought “analogies with Bartók’s piano works” in his work. The work and its arranger have thus clearly entered into a symbiotic relationship in this case, as well.

When performing transcriptions, the question invariably arises: should one – or is one even allowed – to deviate from the original sound, or must it be reproduced at all costs? The primary reason for this question in the present case lies in the radically different timbres of string instruments and the piano. At the same time, the possibilities offered by the piano (I am thinking here primarily of the gestures that seem natural on the piano due to the “pianistic nature” of the transcription, which, without sufficient control over the sound, can easily become privileged, self-serving, overly romanticized clichés) can easily lead a performer astray if they disregard the original “Besetzung”. This is precisely why I had to study the original score extensively during my work. As a performer, I also had to confront the fact that the broken, “graphic” lines of the Second Quartet (and their representation on the piano) demand a very different playing technique from the pianist than the “more dramatic,” block-like, monolithic, lava-like flow of the Quartet No. 3, composed ten years later. The emotional worlds of the two works – and their approaches – are also different; while the flowing, lyrical, vine-like current of the first movement of the Second Quartet might easily bring to mind the expressive artistry of Alban Berg (and perhaps even that of Richard Strauss, who had a profound influence on Bartók in his early years), the opening of the *String Quartet No. 3* (which was directly influenced by Berg’s *Lytic Suite*) transports us instead to an imaginary stage where we witness the birth of life, as we hear distant, iridescent colors (from *Bluebeard’s Castle*), followed by typical Bartók “night music” (let us not forget that the “genre-defining” movement titled *Music of the Night* from the *Out of Doors* cycle was composed in 1926 – that is, the year before the Third Quartet), finally, the entire movement dissolves into a tenderly distant “berceuse” – perhaps the *Lullaby* from *Three Village Scenes* also comes to mind here.

The second movement of the *String Quartet No. 2* also contains numerous Stravinsky-esque influences; we hear a capricious, changeable, cheekily playful, and daring dance; in contrast, the "Seconda parte" section of the Third Quartet bears a closer resemblance to the "Friss" movement of the *Second Rhapsody*, the "Finale" of the *Piano Sonata*, or several similar sections of the *First Piano Concerto*. And while the boundlessly extreme virtuosity of the Quartet No. 3's closing section is akin to Bartók's "chase music" (*The Chase*, *The Miraculous Mandarin*), that of the Quartet No. 2 is most closely related to Bartók's "war works" (*Suite for Piano*, *Five Songs*, *Five Songs on Poems by Endre Ady*).

László Borbély



RECORDING INFO

Microphones

Piano: 5 x DPA4011

AD/DA

Merging Hapi

DAW

Pyramix MassCore

Analog Mixing Console

Studer 962

EQ

2 x GML 8200

Prism Sound Maselec MEA-2

Effect

Bricasti Design M7+ M10

Compressor / Limiter

Manley Variable MU

Prism Sound Maselec MPL-2

The idea for the album came to me on July 18, 2024, during György Kurtág's master class at the BMC. Kurtág was analyzing and teaching Bartók's String Quartet No. 2 to the Kelemen Quartet, and as he did so, he demonstrated details of the piece for them on an upright piano. Immediately after the master class ended, I called László Borbély to ask if he would be interested in recording an album of Bartók string quartets arranged for solo piano. And he said yes.

On October 11, 2024, we met at the Liszt Academy of Music with the two composers recommended by László - Péter Tornyai and Marcell Dargay - who accepted the invitation to arrange the pieces.

All three have a very personal connection to Bartók: László Borbély in addition to regularly performing his works, teaches at the Liszt Ferenc Academy of Music in the very same room where Béla Bartók once taught. As a quartet-violist, Péter Tornyai has performed Bartók's String Quartet No. 2 on numerous occasions. Marcell Dargay lives in the same house where Bartók once lived, and 98 years later, on the very same day in September when Bartók had finished his piece Marcell completed his arrangement of the String Quartet No. 3.

Róbert Zoltán Hunka

BARTÓK VONÓSNÉGYESEK – ZONGORÁN?

Joggal vetődhet fel a kérdés a hallgatóban: minek egyáltalán átírni a zenetörténet olyan megkülönböztetett fontossággal bíró műveit, mint Bartók felülmúlhatatlan kvartettjei? A lemezen hallható két Bartók-vonósnégyes átírata elsődlegesen azért készült, hogy a zongora egyik fő specifikumával, a hangadás egzaktságának következetességével adjanak lehetőséget e művek újra-felfedezésére, egyben interpretációtörténetük gazdagítására. Válogatásunkkal tehát egyrészt a Bartók-recepcióhoz szeretnénk érdemben hozzátenni, nem utolsósorban pedig más megvilágításba helyezni a választott darabokat.

Aki először találkozik ezekkel a művekkel, meglepve fogja tapasztalni, hogy az 1914-17 között komponált II. Kvartett mennyiben (és mennyire) különbözik a szintén a lemezen hallható III.-tól (1927). S bár e különbségek elsősorban a művek mélyrétegeiben sejtlenek fel, ugyanakkor látványos módosulásnak számít már az is, hogy formai struktúrájuk – és tételrendjük – igencsak eltérő. A háromtételű (lassú-gyors-lassú) II. Kvartett igen nehezen – három év alatt – született csak meg, s Bartókot egy-egy alkotói elakadásában még a pályatárs és barát Kodály Zoltán is segítette meglátásaival, tanácsaival. Ezzel szemben a tömör szerkesztésű III. *Vonósnégyes* a II.-tól eltérő formai koncepciójával kétrészes szerkezetet ("prima parte", "seconda parte") követ (ezzel a II. *Hegedű-zongora szonáta* „folytatása”). Alapvetően fontos rámutatnunk arra is, hogy Bartók vonósnégyesei alkotói útjának fontos mérföldköveit jelentik. Kiválóan reprezentálják tehát a szerző egy-egy alkotói periódusát az adott korszak jellemzőin, illetve az általánosságban őt ért (elsősorban zenei) inspirációkon keresztül. A II. *Vonósnégyes* esetében ez jelenti egyfelől Arnold Schönberg, másrészt az arab népzene hatását, nem véletlenül; ebben az időszakban Bartók intenzíven érdeklődött a második bécsi iskola komponistájának művészete iránt, illetve 1913-ban eljutott Észak-Afrikába és a Biskra-környéki arabok népzenejét tanulmányozta.

Mivel a művek szakirodalma igencsak jelentős, azok részletes tárgyalása helyett inkább azt érzem kulcsfontosságúnak, hogy elidőzzünk az átiratot jegyző zeneszerzők, Tornyai Péter és Dargay Marcell gondolatai körül. A II. Kvartett átírásával kapcsolatban Tornyai Péter így fogalmaz: "A munka során kevesebb és kisebb problémával szembesültem, mint azt eredetileg gondoltam, mert eredetileg azt hittem, sok mindent meg kell majd változtatnom ahhoz, hogy a mű zongorán is előadható legyen. Nagyobb átalakításokra ott volt szükség, ahol a kétféle médium (vonósnegyes és szóló zongora) hangzása determinálja az anyagot. Egy vonós hangszeren játszott hang – a zongorával ellentétben – még a megszólalta után is meg tud változni, például erősödni, illetve halkulni". Ezzel szemben zongorán ennek csak az illúziója kelthető, habár ez az illúzió, ha elég erős tud lenni, sok esetben már-már "élő" vonóshangzást képes előidézni. Pontosan ez az az absztrakció, mely a zongorát mint hangszert oly sok esetben teszi alkalmassá – akár ilyen jellegű – átiratok eljátszására. Mindehhez köthetően előadóként sajátos tapasztalat, hogy Tornyai átiratában számos akkord az eredeti hangszereléshez képest kibővítvé, kitágítva, eredeti hangzó spektrumát, végső soron pedig a vonóshangzáshoz köthető, illetve a vonóshangszerek testéből játék közben származó jellegzetes hangokat (vagy mellékszöveket) megtartva, sajátos rezonanciákká változtatva alakult át a zongorán. Tornyai szerint "a lassú, egymást követő hangok esetében is ki kellett tölteni a hangzó tereket ezekkel a fentebb már vázolt akusztikai hozzátételekkel, új akusztikai rétegek megalkotásával." A kamaraművészként / kvartettbrácsásként is aktív Tornyai számára ráadásul a művek előadói tapasztalata is számos esetben determinálta az átírás bizonyos lépéseit, mivel ismeri a művek belső „ökoszisztémáját". Összefoglalva elmondhatjuk, hogy annak köszönhetően, hogy a II. Kvartettben a hangok "sokkal inkább képesek hordozni az anyagot", az eredeti műhöz képest csak minimális változtatásra volt szükség.

Az anyag sűrűsége és expresszív gesztusainak különbözősége okán a III. Kvartettben viszont Dargay számára már elkerülhetetlenné vált egy másfajta, "revíziós munka", jelesen egy-egy hang szükségszerű kihagyása, egész egyszerűen azért, mert a zongora kalapácsmechanizmusából fakadó, alapvetően gravitáló természete mintegy "ledobta volna magáról" az eredeti anyag sűrűségét. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a II. Vonósnyégyesnél időtartamában is „tömörebb” III. Kvartett rövidebb időegység alatt kell, hogy a mindenkor hallgató felé "kommunikáljon". Fontos továbbá arra is rámutatnunk, hogy Dargay elmondása szerint nem kéri az előadótól olyan előadásmódok használatát, melyek Bartók eszköztárában még nem szerepeltek, pedig – tegyük mindjárt hozzá – erre nagy volt a kísértés (mindössze a prolongációs pedált használja, illetve több esetben *glissandokat*). Zeneszerzőként ez a limitáció különösen inspirálta Dargayt az átírás során. Közhely, hogy optimális esetben minden átírat képes egy új minőség létrehozására. Ez a III. Kvartett átírata esetében a "jellegzetesen pianisztikus megoldásokban" érhető tetten leginkább. S mivel Dargay „elidegeníthetetlenül szoros” kapcsolatot ápol a zongorával, nem véletlen, hogy "a Bartók zongoraművek analógiáját" kereste munkája során. Mű és átírója tehát ez esetben is letagadhatatlan szimbiózisba lépett egymással.

Átiratok előadásánál rendre felvetődik a kérdés, kell-e, szabad-e egyáltalán az eredeti hangzástól eltérni, vagy azt mindenáron vissza kell adni? Kérdésfeltevésünk elsődleges oka jelen esetben a vonóshangszerek és a zongora radikálisan eltérő hangadásában rejlik. Ugyanakkor a zongora adta lehetőségeket (gondolok itt elsősorban olyan, az átirat "zongoraszerűségéből" fakadó, zongorán természetesnek ható gesztusokra, melyek kellő hangzáskontroll híján könnyen válhatnak privilegizált, öncélú, túlromantizált klisékké) kihasználva könnyen tévútra terelődhet az az előadó, aki figyelmen kívül hagyja az eredeti *Besetzung*-ot. A tanulási folyamat során pontosan emiatt kellett sokat tanulmányoznom az eredeti partitúrát. Előadóként emellett azzal is szembesülnöm kellett, hogy a II. Kvartett áttört, grafikus vonalvezetése (és ennek zongorán történő megjelenítése) mennyire más játéktechnikát vár el a zongoristától, mint a tíz évvel később keletkezett III. Kvartett "drabálisabb", tömörszerűbb, egybekomponált, lávaszerű folyama. A két mű érzelemvilága – és közelítésmódja – is különböző; míg a II. Kvartett első tételének áradó, lírai, folyondárszerű sodrása könnyen eszünkbe juttathatja Alban Berg expresszív művészetét (de talán még a Bartókra fiatal éveiben elementáris hatással bíró Richard Straussét is), a III. Vonósnégyes (melyre közvetlenül hatott Berg *Lírikus szvitje*) kezdete inkább egy imaginárius színpadra repít minket, ahol az élet születésének lehetünk tanúi, amikor távoli, irizáló színeket (*A Kékszakállú herceg vára*), majd tipikus Bartóki "éjszaka-zenét" hallunk (ne feledjük, a *Szabadban*-ciklus *Az éjszaka zenéje* című "műfajteremtő" tétele 1926-ban – azaz a III. Kvartett komponálása előtti évben – keletkezett), végül az egész tétel feloldódik egy forrón távolságtartó *berceuse*-ben – a *Falun Bölcsődala* is könnyen eszünkbe juthat itt.

A II. Vonósnégyes második tétele számos Stravinsky-s hatást is rejt, szeszélyes, változékony, pimaszul dévaj és vakmerő táncot hallunk, ezzel szemben a III. Kvartett *Seconda parte* szakasza inkább a II. *Rapszódia* "Friss" tételével, a *Zongoraszonáta* "Finálé"-jával, vagy az I. *Zongoraverseny* több, hasonló szakaszával mutat rokonságot. S míg a III. Kvartett zárásának határtalanul szélsőséges virtuozitása a Bartóki „hajsza-zenék” (*Hajsza, Csodálatos mandarin*), a II.-é leginkább Bartók "háborús-műveinek" (*Szvit, Öt dal, Ady-dalok*) rokona.

Borbély László



TRACK LIST

Bartók: String Quartet No. 2, Op.17, BB 75 (arranged for solo piano by Péter Tornyai)

01	I. Moderato	10:52
02	II. Allegro molto, capriccioso	08:20
03	III. Lento	09:22

Bartók: String Quartet No.3, BB 93 (arranged for solo piano by Marcell Dargay)

04	I. Prima parte: Moderato	05:33
05	II. Seconda parte: Allegro	05:32
06	III. Ricapitolazione della prima parte: Moderato	03:18
07	IV. Coda: Allegro molto	01:57

Total time:	44:54
--------------------	-------

Az album ötlete 2024. július 18-án, Kurtág György mesterkurzusa közben, a BMC-ben született meg bennem. Kurtág Bartók 2. vonósnégyesét elemezte és tanította a Kelemen Kwartettnak – és közben egy pianínón demonstrálta számukra a darab részleteit. A kurzus végén rögtön felhívtam Borbély Lászlót, hogy vállalna-e egy szólózongorára átírt Bartók-vonósnégyesalbumot. És Ő igent mondott. 2024. október 11-én, a Zeneakadémián találkoztunk a Laci által javasolt két zeneszerzővel, Tornyai Péterrel és Dargay Marcellel, akik elfogadták az átírára szóló felkérést.

Mindháromuknak egészen személyes kapcsolódása is van Bartókhoz: Borbély László amellet, hogy Bartók-műveit rendszeresen játssza, a Zeneakadémián (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen) abban a teremben is tanít, ahol annak idején Bartók Béla. Tornyai Péter kvartettbrácsásként többször játszott a Bartók 2. vonósnégyesét. Dargay Marcell pedig abban a házban lakik, ahol maga Bartók is élt, és 98 évvel később ugyanazon a szeptemberi napon fejezte be a 3. vonósnégyes átíratát, ahol és amikor Bartók befejezte a darabot.

Hunka Róbert Zoltán

Recorded in **Hunnia Records/ ProVibe Park Studios** on **May 16, 2026**

Piano technician: **Mihály Magyar**

Balance and recording engineer: **Sándor Árok**

Mastering engineer: **Tom Caulfield**

Recorded audio format: **DSD256**

Photo: **Norbert Balog** (cover photo),

Bálint Hrotkó / BMC (pages 3 & 10), **Krisztián Poós** (page 18)

Producer: **Róbert Zoltán Hunka**

©2026 **Hunnia Records & Film Production**

www.hunniarecords.com

HRES2613