



Bartok

FIRST RHAPSODIE - DEUX PORTRAITS

Kodály

DANCES FROM GALÁNTA - HÁRY JÁNOS SUITE

Ligeti

ROMANIAN CONCERTO

Gulbenkian Orchestra

Lawrence Foster



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Zoltán Kodály (1882-1967)

Dances from Galánta for Orchestra (1933)

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | Lento - maestoso | 5. 29 |
| 2 | Allegretto moderato | 2. 55 |
| 3 | Allegro con moto, grazioso | 1. 39 |
| 4 | Allegro | 2. 59 |
| 5 | Allegro vivace | 3. 46 |
- Esther Georgie, Clarinet*

Béla Bartók (1881-1945)

Deux Portraits (Két arckép) Sz.37 (Op. 5)

- | | | |
|---|---------------------------------------|--------|
| 6 | No. 1: Une Idéale – Andante sostenuto | 10. 03 |
| | <i>Mihaela Costea, Violin</i> | |
| 7 | No. 2: Une Grotesque – Presto | 2. 22 |

Zoltán Kodály

Háry János – Suite (1927)

- | | | |
|----|---|--------|
| 8 | Prelude - The fairy tale begins - Con moto | 3. 04 |
| 9 | Viennese musical clock – Allegretto | 2. 08 |
| 10 | Song – Andante, poco rubato | 5. 43 |
| 11 | The battle and defeat of Napoleon – Alla Marcia | 3. 51 |
| 12 | Intermezzo – Andante maestoso, ma con fuoco | 5. 09 |
| 13 | Entrance of the Emperor and his court – Alla Marcia | 3. 02) |
- Cyril Dupuy, Cymbalom*

Béla Bartók

First Rhapsody for Violin and Orchestra Sz.87 (1928)

14 Part 1: Lassú (Slow) Moderato 4. 51

15 Part 2: Friss (Lively) Allegretto moderato-Allegro molto 5. 28

Mihaela Costea, Violin

György Ligeti (1923-2006)

Concert Românesc (Romanian Concerto) (1951)

16 Part 1: Andantino 2. 24

17 Part 2: Allegro vivace 1. 26

18 Part 3: Adagio ma non troppo 3. 19

19 Part 4: Molto vivace-Presto 6. 08

Jonathan Luxton & Kenneth Best, Natural Horn

Orquestra Gulbenkian

Mihaela Costea, Concert Master

conducted by **Lawrence Foster**

Recorded live at the Grande Auditório of the Calouste Gulbenkian Foundation,
Lisbon, Nov. 2009

Total playing time: 76.51

Executive / Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot

Recording Engineer: Carl Schuurbiers

Editing: Roger de Schot

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com

Searching for roots

In 1859, Franz Liszt published a book about gypsy music, entitled “Des Bohémiens et de leur musique”, in association with Princess Caroline von Sayn-Wittgenstein. In this book (translated into German in 1861 by Peter Cornelius), the authors contend that Hungary cannot claim any authentic folk music of its own, and that the roots of the country’s folklore tradition lie in gypsy music. “The Magyars adopted the gypsies as their national musicians,” Liszt wrote, “They completely identified with the proud, belligerent enthusiasm, with the deep pain issuing from these sounds, that engulfed them with such intensity.” It goes without saying that this incorrect postulation did not go down well with many Hungarians. After all, the travelling gypsies were not held in high esteem.

But Liszt was apparently single-minded in his efforts to create a national style of music in Hungary based on folk roots. To this end, he listened to gypsy violinists, including the legendary János Bihari. Bihari was an important interpreter of the so-called *verbunkos*, a genre of dance music that takes its name from the German verb “werben” (= to recruit). This music was always played during the enlistment of new recruits for the army. The *verbunkos* style was to become the main principle on which Liszt based his music.

The composer adapted various elements of the gypsy music to his own works. A typical characteristic of many of the *Hungarian Rhapsodies*, for example, is the contrast between a slow first movement (*lassú*) followed by a faster *friska* or *friss*. In 1887, Liszt’s biographer, Janka Wohl describes her impression of the *Hungarian Rhapsodies*: “The very first notes, earnest and pompous, majestic and slow, remind one of the beginning of a polonaise, when both dancers hold hands and express their sadness, as it were, by a rocking movement. Gradually, they surrender to the more sharply accented movements of the *lassú* [...] Then the rhythm becomes increasingly lively; it is abrupt, brusque, yet at times restrained, but always well-stocked with exciting melodies. Thereafter, exuberance prevails; the dancing couples are seized by a contagious fervour and verve, alternately searching for and turning to flee from one another; clinging to, then subsequently rejecting one another. They enter into an intoxicating daze and are feverishly swept away by the blazing whirlwind of catchy, yet ever more melancholy music. The scene culminates in a wild cry, a paroxysm of anger and joy, escaping from the lips of the dancer, be he prince or peasant, a sharp tone, full of passion and excitement, which affects the

crowd like the sound of a clarion call [...] Ah! How Liszt threw back his lion's mane, how his face shone at such sublime inspiration, of which we all felt the irresistible power!"

Kodály

Liszt also exerted a major influence on the younger generation of composers. Thus, his style of music – alongside that of Brahms, Dohnányi and Wagner – was a determining factor in the direction taken by the young Béla Bartók. However, contrary to the claims made by Liszt, Bartók had never believed that authentic Hungarian folk music was based on gypsy, and decided to carry out his own research.

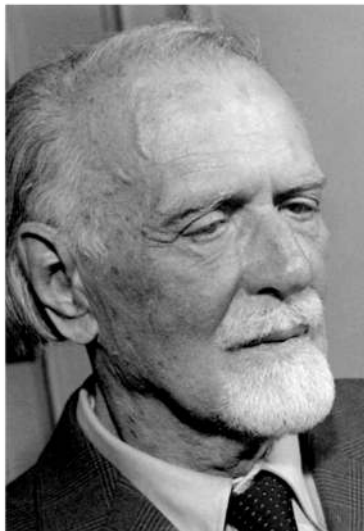
In 1904, he wrote his first song – a folk song from the Gömör district – and in subsequent years, he undertook a serious study of authentic folk music, together with his friend, Zoltán Kodály. Armed with sheets of

music paper and a phonograph that worked with wax cylinders, the two of them travelled to the tiniest villages in the country in order to record the songs of the peasants.

The result of these journeys – the first fieldwork carried out in the area of ethnomusicology – was a huge collection of no less than 16.000 recordings of not only Hungarian, but also Romanian and Slovak folk melodies. Furthermore, Kodály, who was also an eminent musicologist, wrote a dissertation on the strophic structure of Hungarian folk songs. Often, Kodály based his own music on Hungarian themes, mainly employing original folk melodies and rhythms as a kind

of *couleur locale*, embedded in a predominantly Western idiom.

The *Dances from Galánta* form a special case – even within Kodály's own oeuvre – as they are based on gypsy melodies pub-



lished in Vienna back in the days of Haydn and Beethoven. In a foreword, the composer wrote as follows: "Galánta is a small Hungarian market town on the old railway line between Vienna and Budapest, where I spent seven years of my childhood. At that time there was a famous, but since forgotten gypsy orchestra, which impressed me as a child, as it was my first experience of the 'orchestral sound'. The ancestors of every gypsy had already been famous a hundred years before. In about 1800, some volumes of Hungarian dances had appeared in Vienna, among which was one 'from several gypsies in Galánta'. They were handing down an old folk tradition. The main motives of this work are taken from each of these volumes." In a way, these dances form a direct link to Liszt's *Hungarian Rhapsodies*; and also in the choice of form – a combination of the classical rondo form and the two-part structure of Liszt's *Hungarian Rhapsodies* – Kodály remains faithful to his predecessor.

October 16, 1926 saw the première of the "Singspiel" *Háry János*, with music by Zoltán Kodály. Based on a humorous poem by János Garay, this comedy tells the story of Háry János, who served as a simple soldier in the Imperial Austrian army around 1800. Háry János enjoyed boasting about

his heroic exploits: how he had captured Napoleon, had refused the hand of the Emperor's daughter in order to return with his beloved farm-girl to the countryside, and so on. In other words, he was a kind of Hungarian Baron von Münchhausen, although Kodály attempted to paint a much more sympathetic portrait of him: "He does not lie. He simply tells fairy tales. He is a poet. No one has seen anything of which he tells, but nevertheless he has experienced it as if it were real, even more so than reality itself." The suite extracted from the incidental music by Kodály in 1927 became an immediate and resounding success. But in this work too, Kodály used Hungarian elements, such as the *cimbalom* (= dulcimer), especially in order to evoke a mood. Even the well-known "Intermezzo" sounds more Hungarian than Hungarian, and is written more in the tradition of Liszt's *Hungarian Rhapsodies* than in the 'real' folk-music tradition.

Bartók

Béla Bartók was to take a very different path. In his case, the folk material he had collected became the nucleus of a new musical idiom. "The study of peasant music," he wrote, "was crucial for me, as it provided the perfect opportunity to escape from the dominance of the major and minor scale

system. For the largest and most valuable part of this wealth of tunes consists of the old church modes and the ancient Greek – and even more primitive – scales (especially the pentatonic); and these melodies also exhibit highly diverse and free rhythms and changes in time.” By basing his music on the ancient modes and the pentatonic scale, Bartók was able to ‘liberate’ the fourth and fifth intervals from their conventional harmonic context. In particular, the augmented fourth – the so-called ‘Diabolus in musica’ – appears regularly in folk music, and was to become the starting point for Bartók’s harmonic language. In his rhythms, Bartók further developed the two poles already employed by Liszt: on the one hand, the free melodic recitative; and on the other, the duple (= two-part) or, by contrast, markedly complex



and irregular rhythms of dance music. In a lecture given in the United States towards the end of his life, he said: “The start for the creation of the new Hungarian art music was given first by a thorough knowledge of both earlier and contemporary Western art music (for the technique of composition); and second, by this newly discovered musical rural material of incomparable beauty and perfection (this, for the spirit of our works to be created). Scores of aspects could be distinguished and quoted by which this [peasant music] material exerted its influence on us: for instance, tonal influence, melodic influence, rhythmic influence, and even structural influence.”

However, this was not yet the case in 1907, when Bartók, who was madly in love with the young violinist Stefi Geyer, began writing her a violin concerto. “This is your leitmotif,” the composer wrote to

her, and scribbled down an arpeggiated major seventh. However, his passion had already cooled by the time he finished the concerto one year later, and neither Bartók nor Geyer ever attempted to perform or publish the concerto. In 1911, the composer used the entire first part of his violin concerto, entitled *Une idéale*, as the first of his two portraits. He contrasted this with a fast second work, entitled *Une grotesque*, taken from his *Fourteen Bagatelles*, Op. 6 (1908), in which the same leitmotif is transformed into a vulgar waltz.

After his Violin Concerto No. 1, Bartók wrote nothing more for violin and orchestra until 1928, when he composed his *Two Rhapsodies for Violin and Piano/Orchestra*. Both works were written for the two greatest Hungarian violin virtuosos of the day: Joseph Szigeti and Zoltán Székely. No wonder they make high demands of the performers. Bartók's objective was to combine the style of the village fiddler in Eastern Europe with that of the performing concert artist in the West. To this end, the composer insisted that even Joseph Szigeti listen to original folk violin recordings before studying the rhapsody. Both works keep to the structure of the *lassú*, followed by a more rapid *friss*, just as Liszt had done in his *Hungarian Rhapsodies*. Thus, the music

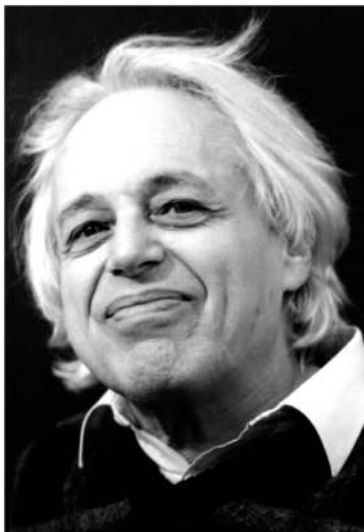
is indebted to the *verbunkos* style. When Bartók first began his research into the authentic Hungarian folk music, he had dismissed this style; however, towards the end of the 1920's, he realized its charm and began processing various *verbunkos* elements in his own music. The musical material in both works stems mainly from Romania, but in the slow part of the first rhapsody, a Hungarian melody also appears, known as the *Lamento of Árvátfalva*. This is an original melody from Transylvania, which was recorded by Béla Vikár and transcribed by Bartók. He based the orchestration on the style of the village bands he had heard while carrying out his fieldwork before the First World War. In the orchestral version of the *Rhapsody No. 1*, he even used a cimbalom. Incidentally, the composition of these works was not easy. In particular, the composer had problems with the ending of both rhapsodies. Thus, he included an alternative version of the end in the score of the first rhapsody, offering violinists a choice.

Ligeti

In the *Concert Românesc* by György Ligeti one can also hear Romanian folk music, the contrasting of the *lassú* and the *friss*, and the style of village bands. Ligeti grew up in the Hungarian-speaking part of Transylvania, and soon came across both the folk music and its corresponding instruments, such as the Alpine horn, violin and bagpipes. Itinerant musicians would drop by on holidays such as New Year, at times masquerading as devils: "The tradition of shamanistic magic was still very much alive among Romanian shepherds and, in Transylvania, woodland spirits were portrayed in exactly the same way as, for instance, in West Africa."

Not until much later, in 1949, did Ligeti learn how to transcribe the folk-music recordings made on wax cylinders at the Folklore Institute in Bucharest. Many of

these melodies stuck in his mind, and in 1951, he incorporated them in his *Concert Românesc*. As "authentic folk music" was prohibited under the Stalinist regime, and



was allowed a hearing only in a domesticated form – based on the major and minor scales – the work could not be performed in public. For in his adaptation of the folk material, Ligeti had used the typical harmonisations of the folk-music groups such as he knew them: "...often full of dissonances... and ...against the grain...". In the fourth movement, for example, an F sharp appears in the context of the F major tonality, which was sufficient reason for the authorities to outlaw the work.

Thus, it was not performed until much later, and in fact the first recording of the work did not take place until 2001.

Ronald Vermeulen

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Lawrence Foster

Lawrence Foster has been Music Director of the Gulbenkian Orchestra in Lisbon since 2002.

Highlights with this orchestra to date have included Beethoven Piano Concerto cycles with Evgeny Kissin in Madrid, Munich and Berlin in 2005; a project with Hélène Grimaud in 2006 in Paris, Amsterdam and Madrid and German tours with Arcadi Volodos and Lang Lang in 2007.

Starting from the 2009/10 season he will also become Music Director of the Orchestre et Opéra National de Montpellier. Other Music Directorships have been with the Barcelona Symphony Orchestra, the Aspen Music Festival and School, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Houston

Symphony Orchestra, the Lausanne Chamber Orchestra and the Philharmonic Orchestra of Monte-Carlo.

Lawrence Foster is a prolific guest

conductor. His engagements include the Czech Philharmonic Orchestra, the Orchestre Nationale de Lyon, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Vienna Symphony, the Netherlands Philharmonic Orchestra Amsterdam and the NDR Radio Orchestra Hamburg.

He is also a passionate opera conductor conducting in major houses throughout the world including the New York Metropolitan Opera, the Royal Opera House Covent Garden, the Bastille in Paris and the Deutsche Oper



Berlin.

Born in Los Angeles to Romanian parents, Lawrence Foster has been a major

champion of the music of Georg Enescu. He served as Artistic Director of the Georg Enescu Festival and his discography includes a recording of Enescu's "Oedipe"- featuring José van Dam and Barbara Hendricks – awarded the prestigious "Grand Prix du Disque" from the Académie Charles Cros. In 2005, to celebrate the Enescu anniversary, a boxed set of works by Enescu, recorded by Lawrence Foster with the orchestras of Monte-Carlo and Lyon, was released.

In 2003 Mr. Foster was decorated by the Romanian President for services to Romanian music.

Auf der Suche nach den Wurzeln

Im Jahr 1859 veröffentlichte Franz Liszt zusammen mit Prinzessin Caroline von Sayn-Wittgenstein unter dem Titel *Des Bohémiens et de leur musique* ein Buch über Zigeunermusik. In diesem Buch, das Peter Cornelius 1861 ins Deutsche übertragen hatte, behaupten die Verfasser, dass es in Ungarn keine authentische Volksmusik gebe und dass die Wurzeln der ungarischen folkloristischen Tradition vielmehr in der sog. Zigeunermusik zu finden seien. „Die Magyaren nahmen die Zigeuner als nationale Musikanten an Kindes Statt an“, so Liszt, „Sie identifizierten sich vollkommen mit deren stolzem, kriegslüsternen Enthusiasmus, mit der tiefen Sehnsucht, die aus diesen Klängen so unvermindert sprach.“ Es versteht sich von selbst, dass diese These bei vielen Ungarn nicht wohlgefallen war, denn die umherziehenden Zigeuner hatten keinen besonders guten Ruf.

Aber in seinem Bedürfnis, eine unbedingt auf folkloristischen Wurzeln basierende nationale ungarische Kunstmusik zu erfinden, schien Liszt geradezu verblendet. Um sein Ziel zu erreichen, lauschte er auch Zigeunervirtuosen, etwa dem berühmten János Bihari. Bihari war ein wichtiger Interpret der sogenannten

verbunkos, dieses Tanzmusikgenres, das seinen Namen dem deutschen Verb „werben“ verdankt. *verbunkos* erklangen nämlich bei Aktionen zum Anwerben neuer Rekruten für die Armee. Der *verbunkos*-Stil sollte für Liszt der wichtigste Ausgangspunkt seiner Argumentation werden. In seinen eigenen Werken übernahm er verschiedene Elemente aus der sog. Zigeunermusik. Typisch für zahlreiche seiner Ungarischen Rhapsodien ist etwa der Kontrast zwischen dem langsamen ersten Teil (*lassú*), auf den eine schnelle *frissa* oder *friss* folgt. Die Liszt-Biografin Janka Wohl beschrieb 1887, welche Wirkung die Ungarischen Rhapsodien auf sie machten. „Die ersten Töne, schwer und pompös, majestätisch und langsam, erinnern an den Anfang der Polonaise, wenn die beiden Tänzer, einander bei den Händen haltend, ihrer Betrübtheit gleichsam durch eine wiegende Bewegung Ausdruck verleihen. Nach und nach geben sie sich den schärfer gezeichneten Bewegungen des *lassú* hin. [...] Dann wird der Rhythmus immer lebendiger, alles ist abrupt, brüsk, dann und wann innehaltend, aber stets voller aufregender Melodik. Dann gewinnt die Ausgelassenheit die Oberhand; die Tanzpaare sind voller Inbrunst und Glut, wie besessen, sie suchen und fliehen einander; dann klammern sie sich aneinander, um sofort wieder los zu lassen. Sie geraten in einen narkotischen

Rausch und werden wie im Fieber mitgeschleift von dem auflodernden Wirbelwind einer ansteckenden Musik, die mit jedem Moment schwermütiger wird. Alles kulminiert in einem wilden Aufschrei (ein Paradoxon aus Wut und Freude), der den Lippen der Tänzer entfährt, sei es denen eines Prinzen oder eines Bauern, ein scharfer Ton ist es, voller Leidenschaft und Erregung, der die Menge wie der Klang eines Trompetenstoßes trifft. [...] Ach! Wie warf Liszt sein Haupt mit der Löwenmähne nach hinten, wie strahlte sein Gesicht von solch sublimen Inspiration, deren unwiderstehliche Macht wir alle fühlten.“

Kodály

Liszt übte vor allem auf die jüngere Komponistengeneration einen außerordentlichen Einfluss aus. So war seine Musik, neben der von Brahms, Dohnányi und Wagner, richtungweisend für den jungen Béla Bartók. Aber Bartók empfand bereits in frühen Jahren, dass – ganz im Gegensatz zu Liszts Behauptungen – die „Zigeunermusik“ kaum die authentische ungarische Volksmusik sein konnte und unternahm deshalb eigene Feldversuche. 1904 zeichnete er sein erstes Lied auf, ein Volkslied aus dem Distrikt Gömör und in den Jahren danach begann Bartók zusammen mit seinem Freund Zoltán Kodály, seine seriösen Studien

zur authentischen Volksmusik. Bewaffnet mit Notenpapier und einem Phonographen mit Wachszyylinder machte sich das Gespann auf die Reise noch durch die kleinsten Dörfer, um die Lieder der Landbevölkerung aufzuzeichnen. Das Ergebnis dieser Reisen – des ersten Feldversuchs auf dem Gebiet der Musikethnologie – war eine gigantische Sammlung von gut und gerne 16.000 Aufnahmen nicht nur ungarischer, sondern auch rumänischer und slowakischer Volksweisen. Kodály schrieb darüber hinaus seine Dissertation über „Die Strophenstruktur des ungarischen Volksliedes“. In seinen eigenen Werken nutzte Kodály of ungarische Themen als Ausgangspunkt. Originäre Volksweisen und -rhythmen verwendete er vor allem als „couleur locale“, eingebettet in ein überwiegend westliches Idiom.

Die Tänze aus Galánta sind ein besonderer Fall – auch innerhalb des Werkes von Kodály -, weil sie auf „Zigeunermelodien“ beruhen, die bereits zu Haydns und Beethovens Lebzeiten in Wien veröffentlicht worden waren. In einem Vorwort schreibt der Komponist: *„Galánta ist ein kleiner ungarischer Marktflecken an der alten Bahnstrecke Wien-Budapest, wo der Verfasser sieben Jahre seiner Kindheit verbrachte. Damals wohnte dort eine berühmte, seither verschollene*

Zigeunerkapelle, die dem Kinde den ersten ‚Orchesterklang‘ einprägte. Die Ahnen jener Zigeuner waren

schon hundert Jahre vorher berühmt. Um 1800 erschienen in Wien einige Hefte ungarischer Tänze, darunter eines ‚von verschiedenen Zigeunern aus Galantha‘. Sie überlieferten altes Volksgut. Jenen Heften entstammen die Hauptmotive dieses Werkes.“ Diese Tänze bilden gewissermaßen eine direkte Verbindung zu Liszts Ungarischen Rhapsodien und auch in der Form bleibt Kodály seinem Vorgänger treu – eine Kombination aus klassischer Rondoform und zweiteiliger Langsam-Schnell-Struktur der Ungarischen Rhapsodien.

Am 16. Oktober 1926 fand die Uraufführung des „Singspiels“ *Háry János* statt, mit der Musik von Zoltán Kodály. Basierend auf einem Gedicht von János Garay, erzählt diese Komödie die Geschichte des Háry János, der um das Jahr 1800 als einfacher Soldat in der Armee Österreichs diente. Bei den Erzählungen über seine Heldentaten nahm er gerne den Mund zu voll: wie er Napoleon gefangen nahm, dann die Hand der Kaisertochter ablehnte, um stattdessen zu seinem geliebten Bauernmädchen zurückkehren zu können und so weiter. Er war eine Art ungarischer Baron von Münchhausen, obwohl Kodály

ihn weitaus sympathischer zeichnen wollte: „Er lügt nicht. Er erzählt nur Märchen. Er ist ein Dichter. Niemand hat auch nur irgendetwas von dem gesehen, was er erzählt, aber nichtsdestoweniger hat er es als Wirklichkeit empfunden, ja mehr als die Wirklichkeit selbst.“ Die Suite, die Kodály 1927 aus der Schauspielmusik zusammenstellte, wurde sofort ein durchschlagender Erfolg. Aber auch in diesem Werk verwendet Kodály ungarische Elemente, so etwa den Klang des Zimbalo, vor allem als Farbklecks. Selbst das berühmte Intermezzo klingt ungarischer als ungarisch und steht eher in der Tradition von Liszts Ungarischen Rhapsodien als in der „echten“ Volksmusik.

Bartók

Béla Bartók sollte einen anderen Weg einschlagen. Er betrachtete das gesammelte Volksmusikmaterial als Keimzelle eines neuen musikalischen Idioms. Bartók schrieb: „Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur-Moll-Systems brachte. Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodieschatzes ist in den alten Kirchentonarten, respektive in alt-

griechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten, und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel sowohl im Rubato- als auch im Tempo giusto-Vortrag.“ Durch dieses Vorgehen war Bartók in der Lage, die Quart- und Quintintervalle aus ihrem konventionellen harmonischen Kontext zu „befreien“. Besonders die übermäßige Quarte – der sogenannte „diabolus in musica“ – ist in der Volksmusik weit verbreitet und sollte zum Ausgangspunkt für Bartóks harmonische Sprache werden. In seinen Rhythmen entwickelte er jene zwei Pole weiter, die Liszt bereits früher verwendet hatte: einerseits das freie melodische Rezitativ und andererseits die zweiteiligen oder jene besonders komplexen und unregelmäßigen Taktarten der Tanzmusik. In einem Vortrag gegen Ende seines Lebens in den USA sagte er: „Die Schöpfung einer neuen ungarischen Kunstmusik wurde durch zwei Entwicklungen ausgelöst. Erstens durch die gründliche Kenntnis der alten und der zeitgenössischen Kunstmusik des Westens (im Sinne der Kompositionstechnik) und zweites durch das neu entdeckte musikalische Volksmusikmaterial von unvergleichlicher Schönheit und Perfektion (die unsere noch zu schaffenden Werke erst noch erreichen müssen). Man könnte eine große Anzahl

verschiedener Aspekte unterscheiden und benannt werden, durch die jenes [bäuerliche musikalische] Material uns beeinflusst hat. Dies sind etwa: tonale Einflüsse, melodische Einflüsse, rhythmische Einflüsse, ja selbst strukturelle Einflüsse.“

So weit war es freilich im Jahr 1907 noch nicht, als der bis über beide Ohren verliebte Bartók die Arbeit an einem Violinkonzert für die junge Geigerin Stefi Geyer begann. „*Das ist Ihr Leitmotiv*“, schrieb der Komponist und kritzelte noch einen gebrochenen Vierklang mit großer Septime darunter. Als er das Konzert ein Jahr später vollendet hatte, war die Liebe allerdings bereits abgekühlt. Weder Bartók noch Geyer unternahmen je ernsthafte Versuche, das Konzert aufzuführen oder zu publizieren. 1911 verwendete der Komponist dann den ersten Satz des Violinkonzerts unter dem Titel „*Un idéal*“ als Eröffnung seiner *Zwei Porträts*. Er stellte diesem einen schnellen zweiten Satz gegenüber mit dem Titel „*Un grotesque*“, den er aus den Vierzehn Bagatellen op. 6 (1908) übernahm, in denen das selbe Leitmotiv in einen ordinären Walzer umgestaltet wird.

Nach seinem ersten Violinkonzert schrieb Bartók lange kein weiteres Werk mehr für Violine und Orchester, erst 1928 entstanden die zwei Rhapsodien für Violine und Orchester. Diese Werke wurden für

die beiden wohl größten ungarischen Violinvirtuosen der damaligen Zeit komponiert: Joseph Szigeti und Zoltán Székely. Es verwundert also nicht, dass hohe Anforderungen an den Ausführenden gestellt werden. Bartók hatte sich zum Ziel gesetzt, den Stil der Dorfgeiger aus Ost-Europa mit der westlichen Konzertmusik zu vermischen. Deshalb verlangte er etwa von Joseph Szigeti, Aufnahmen von Geigern aus der Volksmusiktradition zu hören, bevor er selber mit dem Werkstudium begann. Beide Werke folgen dem Formschema *lassú – frissa*, so wie Liszt es bereits in seinen Ungarischen Rhapsodien ausgeprägt hatte. Die Musik ist somit dem *verbunkos*-Stil verpflichtet. Als Bartók mit seinen Untersuchungen der authentischen ungarischen Volksmusik begann, nahm er Abstand von diesem Stil, aber gegen Ende der 1920er Jahre erkannte er dessen Charme und begann, Elemente daraus in seiner eigenen Musik zu verarbeiten. Das musikalische Material beider Werke stammt größtenteils aus Rumänien, aber im langsamen Satz der ersten Rhapsodie kommt auch eine ungarische Melodie vor, die als *Lamento von Árvátfalva* bekannt ist. Es ist eine Originalmelodie aus Transsylvanien, die von Béla Vikár aufgenommen und von Bartók transkribiert wurde. Als Vorbild bei der Instrumentation diente

dem Komponisten der Stil von Dorfkapellen, die er während seines Feldversuches vor dem Ersten Weltkrieg gehört hatte. In der Orchesterfassung der Ersten Rhapsodie verwendet er gar ein Zimbalon. Übrigens lief die Komposition dieser Werke reibungslos. Besonders das Ende beider Rhapsodien stellte den Komponisten vor Probleme. In der Partitur der Ersten Rhapsodie findet sich auch eine Alternativfassung für den Schluss, und der Solist darf wählen.

Ligeti

Rumänische Volksmusik, die Unterschiede von *lassú* und *frissa* sowie der Stil der Dorfkapellen findet man auch im Concert Românesc von Györgi Ligeti. Ligeti wuchs im Ungarisch sprechenden Teil Transsylvaniens auf und kam dort schon früh mit Volksmusik und ihren Instrumenten in Berührung: Alphorn, Violine und Dudelsack. Reisende Musikanten zogen an Festtagen wie Neujahr durch die Dörfer, manchmal als Teufel verkleidet: „*Die Tradition des Schamanenzaubers war unter rumänischen Schäfern noch weit verbreitet und, in Transsylvanien, wurden Waldgeister genauso dargestellt wie etwa in West-Afrika.*“ Erst 1949 lernte Ligeti am Folklore-Institut in Bukarest, wie man Volksmusikaufnahmen auf Wachszyclindern in Notenschrift über-

tragen konnte. Zahlreiche dieser Melodien verarbeitete er 1951 im Concert Românesc. Da unter Stalin „authentische Volksmusik“ verboten war und Volksmusik nur in „gemäßigter“ Form, also in Dur- und Moltonarten, gespielt werden durfte, konnte das Werk nicht öffentlich aufgeführt werden. Ligeti hatte nämlich in seinen Bearbeitungen des Volksmusikmaterials des öfteren typische Harmonien der Volksmusikgruppen verwendet, so wie er sie kannte, „*voll von Dissonanzen und 'gegen den Strich'*“. Im vierten Satz findet sich etwa ein Fis in der harmonischen Umgebung von F-Dur, und das reichte aus, um das Stück zu verbieten. Es wurde dann auch erst viel später uraufgeführt und erst 2001 erstmals eingespielt.

Ronald Vermeulen

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

A la recherche des racines

En 1859, Franz Liszt publia avec la princesse Carolyne de Sayn-Witgenstein, un ouvrage sur la musique tzigane intitulé *Des Bohémiens et de leur musique*.

Dans ce livre, traduit en allemand par Peter Cornelius en 1861, les auteurs affirment qu'il n'existe pas d'authentique musique folklorique en Hongrie et que c'est dans la musique tzigane que la tradition folklorique hongroise puise ses racines. « Les Magyars ont adopté les Bohémiens pour musiciens nationaux, » écrivait Liszt. « Ils se sont identifiés à l'enthousiasme fier et guerrier, empreint d'une poignante tristesse, que ces sonorités leur renvoyaient avec une telle intensité. » Inutile de dire que cette assertion inexacte fut mal accueillie par beaucoup de Hongrois. Les Bohémiens nomades étaient en effet tenus en piètre estime.

Mais tout à ses efforts de création d'une musique nationale hongroise basée sur des racines folkloriques, Liszt s'avéra totalement hermétique à ces critiques. En vue de parvenir à ses fins, il écouta des violonistes tziganes tels que le légendaire János Bihari. Celui-ci était un important interprète de ce que l'on appelle le *verbunkos*, un genre de musique de danse - dont le nom dérive de l'allemand *werben* (recruter) - qui était joué

lors des séances d' enrôlement de nouvelles recrues pour l'armée. Le style *verbunkos* devait servir de base essentielle à Liszt.

Il reprit différents éléments de la musique tzigane dans ses propres œuvres. Le contraste entre une première partie lente, appelée *lassú*, suivie d'une *frissa* ou *friss* plus rapide est ainsi caractéristique de beaucoup de rhapsodies hongroises. Janka Wohl, biographe de Liszt, décrit en 1887 l'impression que lui firent les rhapsodies hongroises : « Les toutes premières notes, graves et pompeuses, majestueuses et lentes, rappellent le début de la polonaise, lorsque les deux danseurs, se tenant les mains, expriment pour ainsi dire leur tristesse à travers un balancement. Petit à petit, ils s'abandonnent aux mouvements plus tranchés du *lassú* [...] Le rythme devient alors plus vif ; il est abrupt, brusque, ici et là contenu, mais toujours débordant d'une ligne mélodique exaltante. L'allégresse prend ensuite le dessus ; les couples de danseurs sont alors transportés par une fougue et une ardeur contagieuses ; ils se cherchent et se fuient tour à tour, s'agrippent soudainement les uns aux autres pour se relâcher dans l'instant. Pris par une grisante euphorie, ils sont fiévreusement entraînés par l'ardent tourbillon d'une musique communicative, dont le caractère s'assombrit d'une seconde à l'autre. Tout

culmine dans un cri sauvage, paroxysme de colère et de joie, qui s'échappe des lèvres du danseur - prince ou paysan – un son strident, plein de passion et d'exaltation, qui frappe la foule comme un coup de clairon [...] Ah !

Et de quelle façon Liszt rejetait-il alors en arrière sa chevelure en crinière de lion ! Et combien son visage rayonnait-il du fait d'une inspiration aussi sublime dont nous ressentions tous le pouvoir irrésistible.

Kodály

L'influence de Liszt fut énorme, même sur la plus jeune génération de compositeurs. C'est ainsi qu'outre celle de Brahms, Dohnanyi et Wagner, sa musique fut déterminante pour la voie que prendrait le jeune Béla Bartók. Pourtant, depuis son plus jeune âge, Bartók sentait que contrairement à ce que prétendait Liszt, la musique tzigane ne pouvait en aucun cas être l'authentique musique folklorique hongroise. Il décida donc d'effectuer ses propres recherches sur le terrain. En 1904, il signa son premier lied - un petit chant folklorique du district de Gömör - et dans les années qui suivirent, il entama avec son ami Zoltán Kodály une étude sérieuse de la musique folklorique authentique.

Armé de papier à musique et d'un phonographe à rouleaux de cire, les deux

hommes se rendirent dans les plus petits villages ruraux pour enregistrer les chants des populations paysannes. Le résultat de ces voyages – la première enquête sur le terrain réalisée dans le domaine de l'ethnomusicologie – fut une gigantesque collection comptant pas moins de 16 000 enregistrements de mélodies folkloriques non seulement hongroises, mais aussi roumaines et slovaques. Kodály, musicologue éminent, écrivit de surcroît une dissertation sur la structure strophique des chansons folkloriques hongroises. Dans sa propre musique, Kodály prenait souvent des thèmes hongrois pour point de départ. Il se servait surtout pour la « couleur locale » de mélodies et de rythmes folkloriques qu'il inscrivait dans un idiome essentiellement occidental.

Les Danses de Galánta représentent pour leur part un cas particulier – même dans l'œuvre de Kodály – parce qu'elles sont basées sur des mélodies tziganes qui avaient déjà été publiées à Vienne du temps de Haydn et de Beethoven. Le compositeur écrit dans une préface : « Galánta est une bourgade hongroise qui est située sur l'ancienne ligne de chemin de fer reliant Vienne à Budapest, et où j'ai passé sept années de mon enfance. Il s'y trouvait à l'époque un orchestre tzigane célèbre – depuis lors oublié – qui fit forte impression sur moi

lorsque j'étais enfant car c'était la première fois que j'entendais un « son orchestral ». Les ancêtres de chacun des gitans avaient déjà été célèbres un siècle auparavant. Vers 1800, plusieurs volumes de danses hongroises étaient parus à Vienne, dont l'un d'entre eux était originaire « de plusieurs gitans de Galánta ». Ils y transmettaient une tradition folklorique ancestrale. Les principaux motifs de cette œuvre sont puisés dans chacun de ces volumes. » Ces danses constituent donc, dans un certain sens, un lien direct avec les rhapsodies hongroises de Liszt et dans leur forme également – une combinaison de la forme classique du rondo et de la structure en deux parties des rhapsodies hongroises de Liszt – Kodály reste fidèle à son prédécesseur.

Le 16 octobre 1926 eut lieu la première du « Singspiel » de Háy János, sur une musique de Zoltán Kodály. Basée sur un poème humoristique de János Garay, cette comédie raconte l'histoire de Háy János, un simple soldat qui servit dans l'armée impériale autrichienne vers 1800. Háy János aimait à se vanter de ses exploits : comment il avait fait Napoléon prisonnier, comment il avait refusé la main de la fille de l'empereur pour s'en retourner à la campagne avec la jeune paysanne qu'il aimait, etc. Un genre de baron de Münchhausen hongrois

en quelque sorte, mais dont Kodály avait tracé un portrait beaucoup plus sympathique : « Il ne raconte pas de mensonges. Il imagine seulement des histoires. C'est un poète. Personne ne peut témoigner de ce qu'il raconte, mais il l'a ressenti comme quelque chose de bien réel, encore plus réel que la réalité. » La suite que Kodály composa en 1927 à partir de la musique du vaudeville connu immédiatement un succès retentissant. Mais dans cette œuvre également, Kodály a recours à des éléments hongrois tels que les sons du cymbalum, qui contribuent notamment à donner la couleur ambiante. Même le fameux Intermezzo sonne plus hongrois que nature et il s'inscrit davantage dans la tradition des rhapsodies hongroises de Liszt que dans la « véritable » tradition musicale folklorique.

Bartók

Béla Bartók emprunterait pour sa part une toute autre voie. Le matériel folklorique qu'il avait réuni était devenu pour lui le germe d'un nouvel idiome musical. « L'étude de la musique paysanne, écrivait-il, était pour moi d'une importance déterminante, parce qu'elle m'offrait la possibilité d'échapper entièrement à la domination du système des gammes majeures et mineures. Car la plus grande partie, et la plus précieuse

justement, du trésor de mélodies populaires recueillies, est bâtie sur les modes liturgiques anciens ou sur le mode grec archaïque, voire même sur un mode encore plus primitif (dit pentatonique) et, en outre, fourmillant des formules rythmiques et des changements de mesure les plus libres et les plus variés. »

En s'appuyant sur les anciens modes et sur la gamme pentatonique, Bartók était en mesure de « libérer » les quartes et les quintes de leur contexte harmonique conventionnel. L'emploi, notamment, de la quarte augmentée ou triton – ladite « diabolus in musica » – fréquent dans la musique folklorique, constituerait le point de départ du langage harmonique de Bartók. Dans ses rythmes, il développa plus avant les deux pôles déjà utilisés par Liszt : d'une part le récitatif relativement mélodique et d'autre part des types de mesures à deux temps ou justement les plus complexes et irrégulières de la musique de danse.

Lors d'une conférence qu'il donna aux Etats-Unis vers la fin de sa vie, il déclara : « Le coup d'envoi de la création de la nouvelle musique savante hongroise a été donné, premièrement par une connaissance approfondie de la musique savante occidentale ancienne et contemporaine (pour la technique de la composition), et deuxiè-

mement par ce matériel musical rural d'une beauté et d'une perfection incomparables, qui a été récemment découvert (pour l'esprit des œuvres que nous écrivirons). On pourrait distinguer et citer des dizaines d'aspects de par lesquels ce matériel [la musique paysanne] a influé sur nous, par exemple : l'influence tonale, l'influence mélodique, l'influence rythmique, et même l'influence structurelle. »

Mais les choses n'en étaient pas encore là lorsqu'en 1907, fou amoureux, Bartók se mit à composer un concerto pour violon pour la jeune violoniste Stefi Geyer. « C'est votre leitmotiv, » lui écrivait le compositeur, griffonnant en-dessous un arpège majeur sept. Mais l'amour s'était déjà attiédi lorsque le concerto fut achevé, un an plus tard, et ni Bartók, ni Geyer ne firent jamais la moindre tentative pour qu'il soit exécuté ou publié.

En 1911, le compositeur se servit du premier mouvement tout entier de son concerto pour violon – qu'il intitula « Un idéal » – en tant qu'ouverture de ses Deux Portraits. Il lui juxtaposa un deuxième mouvement rapide intitulé « Un grotesque », qu'il emprunta aux Quatorze Bagatelles Op. 6 (1908), dans lequel le même leitmotiv est transformé dans une valse triviale.

Après le 1^{er} concerto pour violon, Bartók n'écrivit plus rien pour violon et orchestre

jusqu'en 1928, date à laquelle les deux rhapsodies pour violon en piano/orchestre virent le jour. Ces deux œuvres furent écrites pour les deux plus grands violonistes virtuoses hongrois de l'époque : Joseph Szigeti et Zoltán Székely. Il n'est donc pas étonnant qu'elles posent de telles exigences à leurs exécutants. L'objectif de Bartók était en effet de mêler le style des violonistes de villages d'Europe de l'Est à celui de la musique occidentale de concert. À ces fins, le compositeur exigea même que Joseph Szigeti écoute des enregistrements originaux de violonistes de la tradition folklorique avant d'entamer l'étude de la rhapsodie. Les deux œuvres suivent le schéma d'un *lassú*, suivi d'un *friss* plus rapide, tels ceux qu'avait déjà employé Liszt dans ses rhapsodies hongroises. Cela signifie que la musique est assujettie au style Verbunkos. Lorsque Bartók commença ses recherches sur l'authentique musique folklorique hongroise, il se dressa contre ce style, mais vers la fin des années 20, il en découvrit le charme et se mit à reprendre certains de ses éléments dans sa propre musique. Le matériel musical de ces deux œuvres provient en grande partie de Roumanie, mais dans la partie lente de la première rhapsodie, on peut également entendre une mélodie hongroise, connue sous le nom de Lamento d'Árvátfalva. Originaire de Transylvanie, elle

fut enregistrée par Béla Vikár et retranscrite par Bartók. Pour l'orchestration, il prit pour modèle le style des orchestres villageois qu'il avait entendu lors de ses recherches sur le terrain, avant la première Guerre mondiale. Dans la version orchestrale de la première rhapsodie, il employa même un cymbalum. Au reste, la composition de ces œuvres ne fut pas des plus aisées. Le finale des deux rhapsodies, notamment, posa problème au compositeur. C'est pour cela que la partition de la première contient deux versions du finale et que les violonistes peuvent choisir celui qu'ils préfèrent.

Ligeti

Dans le Concerto Românesc de Györgi Ligeti, on entend aussi la musique folklorique roumaine, le contraste entre le *lassú* et le *friss*, et le style des orchestres villageois. Ligeti grandit dans la région de langue hongroise de la Transylvanie et il fit rapidement connaissance avec la musique folklorique de même qu'avec ses instruments comme le cor des Alpes, le violon et la cornemuse. Les jours de fête carillonnée, comme le Jour de l'An, les musiciens ambulants se rendaient de porte en porte, parfois masqués comme des diables : « La tradition de la magie shamaniste était toujours très vivante parmi les bergers roumains et en Transylvanie, les

esprits des bois étaient représentatifs exactement de la même façon que par exemple en Afrique de l'Ouest. »

C'est beaucoup plus tard, en 1949, à l'Institut du Folklore de Bucarest, que Ligeti apprit comment transcrire en notes les enregistrements de musique folklorique réalisés sur des rouleaux de cire. Beaucoup de ces mélodies lui restèrent en mémoire et il s'en servit en 1951 dans le Concert Românesc. La « musique folklorique authentique » étant interdite sous le régime de Staline et ne pouvant être jouée que sous sa forme domestiquée, basée sur des tons majeurs et mineurs, l'œuvre ne pouvait pas être interprétée en public. Dans son traitement du matériel folklorique, Ligeti avait en effet utilisé des harmonisations caractéristiques des groupes de musique folklorique tels qu'il les connaissait : « souvent pleins de dissonances » et « à rebrousse-poil. » On entend par exemple dans le quatrième mouvement un fa dièse dans le contexte de la tonalité de fa majeur, ce qui suffisait à faire mettre l'œuvre au ban. Elle ne fut donc interprétée que bien plus tard et ne fut même enregistrée pour la première fois qu'en 2001.

Ronald Vermeulen

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrofon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :
www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 360
Made in Germany