

Béla Bartók

## **Béla Bartók** (1881–1945)

### **The Piano Concertos**

#### **Piano Concerto No. 1, BB 91**

**22:02**

- |          |                    |      |
|----------|--------------------|------|
| <b>1</b> | I Allegro moderato | 8:52 |
| <b>2</b> | II Andante         | 6:24 |
| <b>3</b> | III Allegro        | 6:44 |

#### **Piano Concerto No. 2, BB 101**

**27:48**

- |          |                             |       |
|----------|-----------------------------|-------|
| <b>4</b> | I Allegro                   | 9:23  |
| <b>5</b> | II Adagio - Presto - Adagio | 12:09 |
| <b>6</b> | III Allegro molto           | 6:13  |

#### **Piano Concerto No. 3, BB 127**

**23:26**

- |          |                      |       |
|----------|----------------------|-------|
| <b>7</b> | I Allegretto         | 7:09  |
| <b>8</b> | II Adagio religioso  | 10:05 |
| <b>9</b> | III [Allegro vivace] | 6:20  |

**TT 73:28**

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

**BBC Philharmonic**

**Yuri Torchinsky** leader

**Gianandrea Noseda**

## Bartók: Piano Concertos

Half Bartók's orchestral output consists of concertos, and after the *Dance Suite* (1923) this was his only form when writing for full orchestra, his works of the period including a violin concerto, an unfinished viola concerto, a concerto for orchestra and one for two pianos and percussion, besides the three piano concertos on the present disc. To some extent these works were the children of need and opportunity. The concertos for violin and viola were commissioned by their intended soloists, while those for piano Bartók wrote for himself and his second wife, Ditta, to generate income. But there were other reasons why the concerto should have appealed to him, including its spirit of play, collaborative as much as competitive, and the freedom it gave, through play, for music to show off its workings: play and display, one might say.

Exchanges between soloist and orchestra, or between instruments and groups within the orchestra, provide a ready forum for variation, for ideas to be considered and altered. And variation, for Bartók, was a key principle. His work as a scholar, collecting and analysing folk music, confronted him with

how a melody might be found in different versions in different villages. As a composer he could create a new cultural diversity, bring about, through the concerto's interplay, multitudinous yet coherent streams of musical shapes.

Even so, it was practical necessity that got him started at the age of forty-five as a concerto composer – or, rather, restarted, as he had written works of this kind in his twenties. One example, his Rhapsody for Piano and Orchestra, he played several times in the 1925–26 season, but the piece was nearly a quarter of a century old by then, and he had long outgrown its Liszt–Strauss style. The worsening economy was obliging him to take to the road as a composer-performer; he clearly needed new material. Hence the concerto he wrote in the late summer and autumn of 1926, and introduced on 1 July the next year at the International Society for Contemporary Music festival in Frankfurt, Furtwängler conducting.

Bartók's presence at that event provides a reminder of his connections with the new music of his time. His **Piano Concerto No. 1** owes something to the example of

Stravinsky's Concerto for Piano and Wind in its scoring and in its use of what was understood as essentially Bachian features: lively counterpoint and a rattling pulse. The heavy-machinery *ostinatos* have parallels in recent Italian and Russian futurism, and there are U.S. flavours in the adaptation of Henry Cowell's clusters (bunches of adjacent notes) and the occasional hint of jazz. At the same time, the intensive thematic working, with melodies being turned upside down, reduced to small motifs or transformed in other ways, seems to respond to Schoenberg's recent innovation of the twelve-tone row, even if the elements in Bartók's music are always modal, with scale types and harmonic progressions maintained within the highly chromatic context, to the extent he could describe this work, not unjustly, as being in E minor. It is as if he observed the works of these various contemporaries as other kinds of folk music, to be absorbed in a new synthesis.

That new synthesis was, however, to be rooted in the classics, and most particularly in Beethoven's piano concertos – in their symphonic grip on concerto form and their ideal of advance through strenuous challenge and dialogue. The first movement is a sonata allegro, the finale a rondo. In between comes a slow movement in which the piano is joined at first only by percussion, setting up an

atmosphere for solo woodwinds to enter what develops as a triple-time procession.

Having played this concerto in several European cities and New York, Bartók soon felt the need of another – one that would, moreover, be a little easier for orchestras and audiences, and that would also keep pace with the increasing clarity and symmetry of his style. His **Piano Concerto No. 2** would be a light sibling of his First, cast in its relative major, G, and with crabbed modal scales turned to openly diatonic ones; he began it in October 1930, finished it a year later, and returned to Frankfurt for the first performance, on 23 January 1933, now with Hans Rosbaud conducting. This was, as he remarked in a note on the piece, his last appearance in Germany, coming just a week before Hitler took power. A few months afterwards there was a performance in Vienna, under Otto Klemperer, whose recollection of the occasion offers a rare insight into the composer as concerto soloist:

The beauty of his tone, the energy and lightness of his playing were unforgettable. It was almost painfully beautiful.

The Second Concerto, like the First, follows the traditional pattern of sonata allegro followed by slow movement and rondo finale, but these definitions are vigorously and

vividly compromised by others at smaller and larger levels. For example, the usual division of a sonata form, into exposition, development and recapitulation, is disguised by the intensive motivic development going on all through, with almost constant reference to the trumpet fanfare heard close to the start, after the piano has rung up the curtain. This idea, which Bartók cheekily derived by speeding up the big theme that closes Stravinsky's *Firebird*, can be made out in the latter part of the second movement as well, and then reappears in the third with the same fundamental function it had in the first. Indeed, the finale is, as Bartók put it, a 'free variation' of the first movement, not only using the same material but having a similar shape – notably at the build-up to the cadenza, which in the third movement is accompanied by timpani.

That association of sounds is recalled not only from the preceding concerto but also from the immediately preceding movement, which begins as an alternation between strings – unheard in the first movement, to enhance their magical-mysterious entry here with chords in fifths – and piano with timpani. Surely remembering Beethoven's concerto in the same key, Bartók opens up an immense space of difference, to be explored later in the movement. First, though,

the *Adagio* is set aside for a brief, dizzying scherzo, in which, as in the finale, the whole orchestra is engaged. The work thus exhibits the five-part symmetrical structure Bartók favoured in other works, such as his Fourth and Fifth Quartets, written on either side of this concerto.

Another example is his **Piano Concerto No. 3** which he began, now living in the United States, in the summer of 1945, for here again the slow movement is interrupted by a scherzo episode, this time exemplifying his 'night music' pieces, full of the flittering and buzzing of insects. The marking *Adagio religioso* for the surrounding music points up the hymn-like character that is introduced by strings and piano, now in a far more serene dialogue than in the Second Concerto, and that is reprised by woodwinds with piano decoration.

The Third Concerto is altogether calmer – closer to harmonic norms, less intensively worked and closer, as well, to established formal types: sonata form in the first movement and rondo for the finale (though once more this refers back to the first movement). A melody in E major at the start of the concerto, with the colour of old Hungarian *verbunkos*, gives way to a second subject in G with a ragtime feel before returning spaciouly to dominate

the development, after which there is a full, regular recapitulation. Two fugal episodes distract the finale, but not for long.

Bartók worked rapidly at the score, aware he was dying (in the event, just seventeen bars were left for his assistant Tibor Serly to orchestrate) and wanting to leave his wife a legacy. It was, however, another Hungarian pianist, György Sándor, who gave the first performance, in Philadelphia on 8 February 1946. Where complexity was life, in the earlier concertos, simplicity may puzzle, and the Third Concerto has remained an enigma – a withdrawal that perhaps may also be an ascent.

© 2010 Paul Griffiths

The insatiable enthusiasm and artistic curiosity of the French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** have led him to explore a repertoire ranging from Haydn, Beethoven, Bartók and Prokofiev to contemporary works by composers such as Bruno Mantovani and Jörg Widmann. A former student of Pierre Sancan, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986 and the Steven de Groote Chamber Music Prize at the Van Cliburn Competition in 1989. As well as performing,

he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, which has just been published by Durand, with a foreword by Pierre Boulez with whom he has maintained a close relationship ever since their first appearance together in 1998, performing Bartók's Third Piano Concerto with the Orchestre de Paris.

Bavouzet performs with leading international orchestras such as the Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Sydney Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France and Ensemble orchestral de Paris. Conductors with whom he collaborates include Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis and Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably a 2009 *BBC Music Magazine* Award for Volume 3 and a 2009 *Gramophone* Award for Volume 4 of the cycle (both in the Instrumental category). Other awards include the 2007 and

2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique* and, for Volume 2, the 2008 Diapason d'or. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.

Widely recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over a wide-ranging repertoire. It has its own studio in Manchester where it records for BBC Radio 3 and Chandos. As well as offering an annual season in Manchester's Bridgewater Hall, the Orchestra performs across the North West of England and at the BBC Proms as well as being regularly invited to major cities and festivals across the world. The Orchestra's Chief Conductor Gianandrea Noseda has been at the helm since 2002 and is also Music Director at the Teatro Regio, Torino. As a consequence of its policy of introducing new and adventurous repertoire, many great composers have worked with the Orchestra, including Berio, Penderecki, Tippett, Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage and Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies became the Orchestra's first Composer/Conductor in 1991 and was succeeded by James MacMillan

10 years later. In 2009 the renowned Austrian composer H.K. Gruber took over the role. The BBC Philharmonic's partnership with Salford City Council enables it to build active links with Salford and its communities ahead of its move to its new, dedicated, state-of-the-art studio at the BBC's new home in MediaCity, Salford Quays.

**Gianandrea Noseda** is Chief Conductor of the BBC Philharmonic, the Music Director of Teatro Regio in Turin, Principal Conductor of the Orquesta de Cadaqués and the Artistic Director of the Stresa Festival. He became the first foreign Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre in St Petersburg in 1997 and has been the Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic and the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin.

Gianandrea Noseda's collaboration with the BBC Philharmonic includes numerous recordings and concerts, including annual appearances at the BBC Proms and extensive international touring activity.

He also appears all over the world with orchestras such as the New York Philharmonic, Pittsburgh, Chicago and Boston Symphony Orchestras, the London Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Israel Philharmonic, Filarmonica della Scala and Santa Cecilia



Orchestras. During 2010/11 he will make his first appearance with the Philadelphia Orchestra and the Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda has conducted many operas at Teatro Regio including new productions of *Don Giovanni*, *Salome*, *Thaïs*, *The Queen of Spades* and *La traviata*. In the summer of 2010 he took the company to Japan and China. Gianandrea Noseda conducted the Mariinsky Theatre – both on tour and in St Petersburg in many productions of opera and ballet. In 2002 he made his Metropolitan Opera debut, returning many

times since, with future projects including *La traviata* (2010), *Lucia di Lammermoor* (on tour in Japan in 2011) and *Macbeth* (2012).

Since 2002 Gianandrea Noseda has been an exclusive artist of Chandos with a discography that includes music by Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Shostakovich, Mahler, Liszt's complete symphonic cycle, and operas and symphonies by Rachmaninoff. He has championed his compatriots through the Musica Italiana project with rarely heard works by Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari and Casella.

In being faithful to Bartók's intentions, we have complied with two of the composer's requests which can be clearly heard in our recording of the First Piano Concerto but are often not observed, for practical reasons in recordings and concert performances; first, Bartók asks for the timpani and percussion to be placed directly behind the piano, adding clarity to the range of percussive effects asked for (they are placed here between the piano and woodwinds); second, again for reasons of clarity, Bartók asks for the strings to be fewer in number than is usual, ten each of first and second violins and violas, and six each of cellos and double-basses. Since the percussion occupy the space normally assigned to the middle strings, they are placed left and right in a wider spacing than is usually encountered.

**Mike George**  
Producer



Jean-Efflam Bavouzet (left) with  
Gianandrea Noseda in Studio 7  
Concert Hall recording booth

## Bartók: Klavierkonzerte

Die Hälfte von Bartóks Orchesterschaffen besteht aus Konzerten, und nach der *Tanzsuite* (1923) war dies sogar die einzige Form, in der er für volles Orchester schrieb; zu seinen Kompositionen aus dieser Zeit zählen ein Violinkonzert, ein unvollendetes Violakonzert, ein Konzert für Orchester und eines für zwei Klaviere und Schlagzeug sowie die drei auf der vorliegenden CD eingespielten Klavierkonzerte. In gewissem Sinne waren diese Werke das Ergebnis von Notwendigkeit und Gelegenheit. Die Konzerte für Violine und Viola waren Auftragswerke für ihre jeweiligen Solisten, die für Klavier schrieb Bartók hingegen für sich selbst und für seine zweite Frau, Ditta, um auf diesem Weg zusätzliche Verdienstmöglichkeiten zu schaffen. Doch es gab auch andere Gründe, die ihm die Gattung des Konzerts attraktiv erscheinen ließen, darunter ein spielerischer Esprit, der gleichermaßen Zusammenarbeit und Wettstreit beflügelt, und die Freiheit der Selbstdarstellung, die das Konzert der Musik im Spiel verleiht – "Play und Display" sozusagen.

Der musikalische Austausch zwischen Solist und Orchester, oder zwischen

Instrumenten und verschiedenen Gruppierungen innerhalb des Orchesters, bildet ein willkommenes Forum für Variation, für das Abwägen und Verändern von musikalischen Gedanken. Die Variation war für Bartók ein Grundprinzip. Seine Arbeit als Wissenschaftler, das Sammeln und Analysieren von Volksmusik, zeigte ihm, wie eine Melodie in verschiedenen Dörfern häufig in unterschiedlichen Fassungen überliefert wurde. Als Komponist konnte er eine neue kulturelle Vielfalt schaffen und durch das konzertierende Wechselspiel vielfältige und zugleich kohärente Abläufe musikalischer Formen hervorbringen.

Insgesamt aber war es die praktische Notwendigkeit, die ihn im Alter von fünfundvierzig Jahren bewog, sich als Komponist von Konzerten zu betätigen – oder vielmehr erneut zu betätigen, da er schon in seinen zwanziger Jahren in dieser Gattung komponiert hatte. Ein solches Werk, seine Rhapsodie für Klavier und Orchester, führte er in der Spielzeit 1925/26 mehrmals auf, doch das Stück war inzwischen fast ein Vierteljahrhundert alt und er hatte dessen an Liszt und Strauss erinnernden

Stil längst hinter sich gelassen. Da die sich verschlechternde allgemeine Wirtschaftslage ihn zwang, sich als reisender Komponist und Interpret zu betätigen, benötigte er dringend neues Material. So entstand das Konzert, das er im Spätsommer und Herbst des Jahres 1926 schrieb und am 1. Juli des folgenden Jahres auf dem Festival der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik in Frankfurt unter dem Dirigat Furtwänglers der Öffentlichkeit vorstellte.

Bartóks Teilnahme an diesem Festival erinnert uns an seine Verbindungen zur Neuen Musik seiner Zeit. Sein **Klavierkonzert Nr. 1** ist dem Beispiel von Strawinskys Konzert für Klavier und Bläser verpflichtet, speziell in seiner Besetzung und in seiner Verwendung dessen, was man als Wesensmerkmale der Musik Bachs empfand – lebhafter Kontrapunkt und ein treibendes Pulsieren. Die schwerfälligen Ostinati haben ihre Parallelen in Werken des in der Zeit aktuellen italienischen und russischen Futurismus; außerdem finden sich Anklänge an die amerikanische Musik in der Aneignung von Clustern (Häufungen dicht beieinander liegender Noten) im Stil eines Henry Cowell und gelegentlich auftauchenden Elementen des Jazz. Zugleich scheint die intensive thematische Arbeit – mit Melodien, die auf den Kopf gestellt, auf kleine Motive

reduziert oder anderweitig transformiert werden – auf Schönbergs jüngste Erfindung der Zwölftonreihe zu reagieren, auch wenn die Elemente in Bartóks Musik immer modal sind und die Skalentypen und harmonischen Fortschreitungen innerhalb des ausgesprochen chromatischen Kontexts verbleiben – in dem Maße, dass der Komponist das Werk zu Recht als in e-Moll stehend bezeichnen konnte. Fast scheint es, als habe er die Kompositionen dieser verschiedenen Zeitgenossen als andere Arten von Volksmusik betrachtet, die es in eine neue Synthese zu absorbieren galt.

Diese neue Synthese sollte allerdings in der Klassik verankert sein und ganz besonders in Beethovens Klavierkonzerten – in deren sinfonischem Zugriff auf die Konzertform und ihrem Ideal des Fortschreitens durch virtuose Herausforderungen und dialogisierende Passagen. Der erste Satz ist ein Sonaten-Allegro, das Finale ein Rondo. Dazwischen steht ein langsamer Satz, in dem sich zunächst nur das Schlagzeug zum Klavier gesellt und damit die rechte Atmosphäre für das Einsetzen der solistischen Holzbläser schafft, mit denen der Satz sich zu einer Prozession im Dreiertakt entwickelt.

Nachdem er dieses Konzert in verschiedenen europäischen Städten

und in New York gespielt hatte, empfand Bartók schon bald die Notwendigkeit eines weiteren Konzerts; dieses Werk sollte allerdings für Ausführende und Publikum etwas weniger anspruchsvoll sein und zudem auch seinem zunehmend klaren und symmetrischen Stilempfinden entsprechen. Sein **Klavierkonzert Nr. 2** wurde ein leichtes Schwesterwerk des ersten; es steht in der parallelen Dur-Tonart G-Dur, wobei die dortigen düsteren modalen Tonleitern hier als offen diatonische Skalen erscheinen. Bartók begann mit der Komposition dieses Werks im Oktober 1930 und vollendete es ein Jahr später; zur Uraufführung am 23. Januar 1933 – dieses Mal unter der Leitung von Hans Rosbaud – kehrte er nach Frankfurt zurück. Wie einer eigenhändigen Notiz auf der Partitur zu entnehmen ist, war dies sein letzter Auftritt in Deutschland; er fand nur eine Woche vor Hitlers Machtergreifung statt. Einige Monate später gab es eine Aufführung in Wien unter Otto Klemperer, dessen Erinnerung an diesen Anlass einen seltenen Einblick in das Wirken des Komponisten als Konzertsolist bietet:

Die Schönheit seines Tons, die Energie  
und Leichtigkeit seines Spiels waren  
unvergesslich. Es war von einer fast  
schmerzhaften Schönheit.

Wie das erste entspricht auch das zweite Klavierkonzert dem traditionellen Muster

eines Sonaten-Allegros gefolgt von einem langsamen Satz und einem abschließenden Rondo, doch dieses Grundmuster wird durch andere, kleiner und größer dimensionierte Prinzipien heftig und lebhaft kompromittiert. So wird zum Beispiel die übliche Unterteilung der Sonatenform in Exposition, Durchführung und Reprise von der sich über den ganzen Satz erstreckenden motivischen Entwicklung verborgen, wobei besonders das fast ständig präsente Zitat der Trompetenfanfare auffällt, die zu Beginn gleich nach der das Werk eröffnenden Klavierpassage erklingen ist. Dieser musikalische Gedanke, den Bartók frech aus Strawinskys *Feuervogel* ableitete, indem er dessen abschließendes großes Thema beschleunigte, lässt sich auch im weiteren Verlauf des zweiten Satzes ausmachen und taucht sodann auch im dritten Satz auf, wo er dieselbe grundsätzliche Funktion hat wie im ersten. Tatsächlich ist das Finale, wie Bartók es formulierte, eine "freie Variation" des ersten Satzes – es verwendet nicht nur dasselbe musikalische Material, sondern hat auch eine ähnliche Form, besonders in der Vorbereitung der Kadenz, die im dritten Satz von Pauken begleitet wird.

Diese klangliche Verknüpfung erinnert nicht nur an das vorausgehende Konzert, sondern auch an den unmittelbar

vorangehenden Satz, der als Wechselspiel zwischen den Streichern – die im ersten Satz schweigen, um ihrem magisch-geheimnisvollen Einsatz mit Quintakkorden an dieser Stelle noch größere Wirkung zu verleihen – und dem Klavier samt Pauken beginnt. Sicherlich erinnert sich Bartók an Beethovens Konzert in derselben Tonart, wenn er hier einen großzügigen Raum für Anderes eröffnet, der im Verlauf des Satzes ausgelotet wird. Zunächst jedoch wird das *Adagio* für ein kurzes schwindelerregendes Scherzo beiseite geschoben, an dem – wie auch im Finale – das gesamte Orchester teilhat. Das Werk präsentiert damit den symmetrischen fünfsätzigen Aufbau, den Bartók auch in anderen Kompositionen favorisierte, etwa in seinem vierten und fünften Quartett, die vor und nach diesem Konzert entstanden.

Ein weiteres Beispiel ist sein **Klavierkonzert Nr. 3**, das er – inzwischen lebte er in den USA – im Sommer 1945 begann, denn auch hier wird der langsame Satz von einer Scherzo-Episode unterbrochen, die dieses Mal seine "Nachtmusik"-Stücke mit ihrem Geflatter und Gesumme von Insekten illustriert. Die Bezeichnung *Adagio religioso* für die umgebende Musik streicht den hymnischen Charakter heraus, der von Streichern und Klavier eingeführt wird, nun

allerdings in einem wesentlich heiteren Dialog als im Zweiten Klavierkonzert, wobei sich in der Reprise noch Holzbläser mit Klavierbegleitung hinzugesellen.

Das Dritte Klavierkonzert ist insgesamt ruhiger; es hält sich genauer an die harmonischen Normen, ist weniger intensiv ausgearbeitet und lehnt sich zudem enger an etablierte Formtypen an – die Sonatenform im ersten Satz und ein Rondo im Finale (welches auch hier auf den ersten Satz zurück verweist). Eine Melodie in E-Dur zu Beginn des Konzerts, deren Klänge an alte ungarische *Verbunkos* erinnern, weicht einem zweiten Thema in G-Dur mit einem Ragtime-artigen Flair, bevor sie breit angelegt zurückkehrt, um die Durchführung zu dominieren, an die sich eine volle reguläre Reprise anschließt. Zwei fugierte Episoden lenken kurzzeitig von Finale ab.

Bartók arbeitete sehr schnell an diesem Werk, da er sich seines nahenden Todes bewusst war (sein Assistent Tibor Serly musste schließlich nur noch siebzehn Takte orchestrieren) und seiner Frau ein Vermächtnis hinterlassen wollte. Die Uraufführung am 8. Februar 1946 in Philadelphia spielte dann jedoch ein anderer ungarischer Pianist, György Sándor. Während die Komplexität der frühen Konzerte das Leben reflektiert, mag die

hier zum Ausdruck gelangende Einfachheit rätselhaft erscheinen, und in der Tat ist das Dritte Klavierkonzert ein Rätsel – ein Sich-Zurückziehen, das vielleicht auch schon ein Emporsteigen signalisiert.

© 2010 Paul Griffiths

Übersetzung: Stephanie Wollny

Die unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde des französischen Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** haben ihn veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reicht. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Köln und die Young Concert Artists Auditions in New York sowie 1989 den Kammermusikpreis "Steven de Groote" beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys *Poème dansé Jeux* für zwei Klaviere fertig gestellt, die soeben im Verlag Durand erschienen ist – der Band enthält ein Vorwort von Pierre Boulez, mit dem er enge Beziehungen unterhält, seit sie 1998 bei ihrem ersten gemeinsamen Konzert Bartóks

Drittes Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris aufführten.

Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das Sydney Symphony, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin, das Orchestre de Paris, das Orchestre philharmonique de Radio France, das Orchestre national de France und das Ensemble orchestral de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, zählen Wladimir Ashkenazy, Waleri Gergiew, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis und Wassili Sinaiski.

Jean-Efflam Bavouzet hat für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys zahlreiche Preise gewonnen, insbesondere im Jahre 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und im selben Jahr einen ebensolchen der Zeitschrift *Gramophone* für den vierten Teil des Zyklus (beide in der Kategorie Instrumentaleinspielung). Weitere Auszeichnungen umfassen den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins



*Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008. Jean-Efflam Bavouzet ist Professor auf Lebenszeit im Fach Klavier an der Hochschule für Musik Detmold.

Das weithin als eines der hervorragendsten britischen Orchester gefeierte **BBC Philharmonic** hat sich aufgrund ihrer herausragenden Qualität und ihrer engagierten Aufführungen eines breitgestreuten Repertoires einen internationalen Ruf erworben. Das Orchester verfügt über ein eigenes Studio in Manchester, wo es für BBC Radio 3 und Chandos Tonaufnahmen einspielt. Neben seiner alljährlichen Spielzeit in der Bridgewater Hall in Manchester gibt das BBC Philharmonic Konzerte im gesamten Nordwesten Englands und auf den BBC Proms, außerdem nimmt das Orchester regelmäßig Einladungen in die größeren Städte und zu Festivals weltweit wahr. Chefdirigent Gianandrea Noseda leitet das Ensemble seit 2002 und ist zudem Musikdirektor am Teatro Regio in Turin. Aus dem besonderen Interesse des Orchesters an der Aufführung interessanter neuer Repertoires haben sich Kontakte zu zahlreichen großen Komponisten ergeben, darunter Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage und Unsuk Chin. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 der erste

Komponist-Dirigent des Ensembles; zehn Jahre später folgte ihm James MacMillan und 2009 übernahm der renommierte österreichische Komponist H.K. Gruber diese Position. Die Partnerschaft mit dem Salford City Council erlaubt dem Orchester, mit der Stadt Salford und ihren Gemeinden schon vor dem Umzug in sein neues ultramodernes Studio am neuen Sitz der BBC in MediaCity, Salford Quays aktive Verbindungen zu entwickeln.

**Gianandrea Noseda** ist Chefdirigent des BBC Philharmonic, Musikdirektor des Teatro Regio in Turin, Erster Dirigent des Orquesta de Cadaqués und Künstlerischer Direktor des Stresa Festivals. 1997 wurde er als erster Ausländer zum Ersten Gastdirigenten am Mariinsky-Theater in St. Petersburg ernannt, zudem war er Erster Gastdirigent des Rotterdam Philharmonic und des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin.

Gianandrea Nosedas Zusammenarbeit mit dem BBC Philharmonic umfasst zahlreiche Einspielungen und Konzerte, darunter alljährliche Auftritte auf den BBC Proms und ausgedehnte internationale Tourneen.

Gastengagements in der ganzen Welt verbinden ihn mit Orchestern wie dem New York Philharmonic, den Sinfonieorchestern von Pittsburgh, Chicago und Boston, dem London Symphony Orchestra, dem Oslo

Philharmonic, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France, der Israelischen Philharmonie, der Filarmonica della Scala und dem Santa Cecilia Orchestra. In der Spielzeit 2010/11 feiert er seine Erstauftritte mit dem Philadelphia Orchestra und dem Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda hat am Teatro Regio zahlreiche Opern dirigiert, darunter Neuinszenierungen von *Don Giovanni*, *Salome*, *Thais*, *Pique Dame* und *La traviata*. Im Sommer 2010 leitete er eine Tournee des Orchesters nach Japan und China. Das Ensemble des Mariinsky-Theaters hat Gianandrea Noseda sowohl auf Tourneen dirigiert als auch bei zahlreichen Opern- und Ballettinszenierungen

in St. Petersburg geleitet. 2002 feierte er sein Debüt an der Metropolitan Opera, an die er seither häufig zurückgekehrt ist; zukünftige Projekte umfassen *La traviata* (2010), *Lucia di Lammermoor* (auf Japan-Tournee 2011) und *Macbeth* (2012).

Seit 2002 steht Gianandrea Noseda bei Chandos als Exklusivkünstler unter Vertrag; seine Diskographie umfasst bisher Musik von Prokofjew, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Schostakowitsch, Mahler, Liszts vollständigen sinfonischen Zyklus sowie Opern und Sinfonien von Rachmaninow. Im Rahmen des Musica-Italiana-Projekts hat er seine Landsleute mit selten gehörten Werken von Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari und Casella vertreten.

## Bartók: Concertos pour piano

Les concertos constituent la moitié de la production orchestrale de Bartók, et après la *Suite de Danses* de 1923, il utilisa uniquement cette forme pour sa musique d'orchestre, les partitions de cette période incluant un concerto pour violon, un concerto pour alto inachevé, un concerto pour orchestre, un concerto pour deux pianos et percussion, et les trois concertos pour piano enregistrés ici. D'une certaine manière, ces œuvres furent les enfants du besoin et de l'occasion. Les concertos pour violon et pour alto répondaient aux commandes des solistes qui devaient les jouer, tandis que ceux pour piano étaient destinés à Bartók et à sa seconde épouse, Ditta, afin de leur procurer un revenu. Mais d'autres raisons expliquent l'intérêt qu'il portait à la forme concerto, notamment son caractère ludique, mêlant collaboration et compétitivité, et la liberté qu'il offre, par le jeu, à une musique de mettre en valeur la manière dont elle fonctionne.

Les échanges entre soliste et orchestre, ou entre instruments et groupes à l'intérieur de l'orchestre, fournissent un forum à la variation, à des idées à considérer et à altérer. Et la variation, pour Bartók, était un

principe clé. Son travail de musicologue, collectionnant et analysant des musiques folkloriques, lui montra comment une mélodie peut être présente dans différentes versions d'un village à l'autre. Comme compositeur, il pouvait créer une nouvelle diversité culturelle, et grâce à l'interaction du concerto, produire des formes musicales innombrables et cependant cohérentes.

Cependant, ce fut la nécessité pratique qui le poussa, à l'âge de quarante-cinq ans, à devenir un compositeur de concertos – ou plutôt à recommencer, car il avait écrit des œuvres de ce genre entre l'âge de vingt et trente ans. Un exemple, sa Rhapsodie pour piano et orchestre, qu'il joua plusieurs fois en 1925 et 1926, était une pièce composée presque vingt-cinq ans plus tôt, et il avait depuis longtemps dépassé son style proche de Liszt et Strauss. Les difficultés économiques croissantes l'obligèrent à prendre la voie d'un compositeur interprète; il avait clairement besoin de nouvelles partitions. D'où le concerto qu'il composa à la fin de l'été et pendant l'automne 1926, et qu'il présenta sous la direction de Furtwängler le 1 juillet 1927 lors du Festival de la Société

internationale de musique contemporaine de Francfort.

La participation de Bartók à ce festival offre un rappel de ses rapports avec la nouvelle musique de son temps. L'orchestration de son **Concerto pour piano no 1** doit quelque chose à l'exemple du Concerto pour piano et vents de Stravinsky, et à son utilisation de ce qui était compris comme étant les caractéristiques essentielles de la musique de Bach: un contrepoint animé et une pulsation incessante. Les lourds *ostinatos* possèdent des parallèles avec le récent futurisme italien et russe, et il y a un parfum américain dans l'adaptation des clusters (grappes de notes adjacentes) d'Henry Cowell et les allusions occasionnelles au jazz. En même temps, l'intense travail thématique, avec ses mélodies renversées et réduites en petits motifs ou transformées d'autres manières, semble répondre à la récente innovation de la série de douze sons de Schoenberg, même si les éléments de la musique de Bartók sont toujours de caractère modal, avec des gammes types et des progressions harmoniques maintenues dans un contexte fortement chromatique, à tel point qu'il pouvait décrire cette œuvre comme étant dans la tonalité de mi mineur. C'est comme s'il observait les œuvres de ses contemporains

comme d'autres genres de musique folklorique, à absorber en une nouvelle synthèse.

Cette nouvelle synthèse était cependant ancrée dans les classiques, et plus particulièrement dans les concertos pour piano de Beethoven – avec leur prise symphonique sur la forme concerto et leur idéal d'un développement obtenu au travers d'un challenge et d'un dialogue difficiles. Le premier mouvement est un *allegro* de sonate, le finale un rondo. Dans le mouvement lent central, le piano est d'abord accompagné par les percussions seules, créant ainsi une atmosphère pour les bois solos qui entrent dans ce qui devient une procession à trois temps.

Ayant joué ce concerto dans plusieurs villes européennes et à New York, Bartók ressentit bientôt le besoin d'en écrire un autre – qui serait en outre un peu plus facile pour les orchestres et le public, et qui s'accorderait également avec la clarté et la symétrie croissante de son style. Son **Concerto pour piano no 2** est un frère léger du Concerto no 1, dans le ton de son relatif majeur, sol, avec des gammes modales maussades tournées vers des gammes ouvertement diatoniques. Bartók le commença en octobre 1930 et le termina un an plus tard, puis vint le créer à Francfort

le 23 janvier 1933, avec Hans Rosbaud à la direction. Ce fut, comme il le remarqua dans une note sur la pièce, sa dernière prestation en Allemagne, juste une semaine avant la prise du pouvoir par Hitler. Quelques mois plus tard, il le joua à Vienne sous la direction d'Otto Klemperer qui, se souvenant de ce concert, offre un rare aperçu du compositeur comme soliste de concerto:

La beauté de son timbre, l'énergie et la légèreté de son jeu étaient inoubliables. C'était d'une beauté presque douloureuse.

Le Concerto no 2, comme le précédent, emprunte la structure traditionnelle d'un allegro de sonate suivi d'un mouvement lent et d'un finale en rondo, mais ces définitions sont compromises de manière vigoureuse et éclatante par d'autres à divers niveaux plus petits et plus grands. Par exemple, la division habituelle de la forme sonate – exposition, développement, réexposition – est masquée par l'intense développement du motif, avec ses références presque constantes à la fanfare des trompettes entendue peu après le début, une fois que le rideau a été levé par le piano. Cette idée, que Bartók obtient en accélérant le grand thème qui conclut l'*Oiseau de feu* de Stravinsky, peut être également perçue dans la dernière partie du deuxième mouvement avant de réapparaître dans le troisième avec la même fonction

fondamentale qu'elle jouait dans le premier. En effet, le finale est selon l'expression de Bartók une "variation libre" du premier mouvement, utilisant non seulement le même matériau, mais également la même forme – notamment lors de l'intensification conduisant à la cadence, qui, dans le troisième mouvement, est accompagnée par les timbales.

Cette association de sonorités est reprise non seulement du concerto précédent, mais également du mouvement immédiatement précédent, qui commence à la manière d'une alternance entre les cordes – absentes dans le premier mouvement afin de renforcer ici leur entrée magique et mystérieuse avec des accords en quintes – et le piano avec timbales. Se souvenant sans aucun doute du concerto dans le même ton de Beethoven, Bartók ouvre un immense espace de différence, à explorer plus tard dans le mouvement. D'abord, l'*Adagio* est mis de côté pour un bref et étourdissant scherzo, dans lequel, comme dans le finale, s'engage tout l'orchestre. L'œuvre déploie ainsi une structure symétrique en cinq parties que Bartók privilégia dans d'autres partitions telles que le Quatrième et le Cinquième Quatuor à cordes, entre lesquels le concerto fut composé.

Un autre exemple est son **Concerto pour piano no 3**, commencé pendant l'été 1945

aux États-Unis où Bartók était désormais installé de nouveau, le mouvement lent est ici interrompu par un épisode en forme de scherzo, cette fois un exemple de sa "musique nocturne", toute frissonnante de battements d'ailes et de bourdonnements d'insectes. L'indication *Adagio religioso* de la musique encadrant cet épisode fait ressortir le caractère d'un hymne qui est introduit par les cordes et le piano, dans un dialogue désormais bien plus serein que dans le Concerto no 2, et qui est repris par les bois avec des ornements du piano.

Le Concerto no 3 est plus calme dans son ensemble – plus proche des normes harmoniques, travaillé de manière moins intense et serrant de plus près les types formels établis: forme sonate dans le premier mouvement et rondo dans le finale (mais de nouveau celui-ci fait référence au premier mouvement). Une mélodie en mi majeur au début du concerto, avec les couleurs des anciens *verbunkos* hongrois, cède la place à un second sujet en sol aux allures de ragtime avant de revenir pour dominer le développement suivi d'une réexposition complète et régulière. Deux épisodes fugués distraient le finale, mais brièvement.

Bartók travailla rapidement à la partition, conscient qu'il allait mourir (son assistant Tibor Serly n'eut à orchestrer que dix-sept

mesures seulement) et voulant laisser quelque chose à son épouse. Cependant, ce fut un autre pianiste hongrois, György Sándor, qui créa l'œuvre à Philadelphie le 8 février 1946. Alors que la complexité était synonyme de vie dans les concertos précédents, la simplicité peut ici déconcerter, et le Concerto no 3 demeure une énigme – un repli qui est peut-être aussi une ascension.

© 2010 Paul Griffiths  
Traduction: Francis Marchal

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev aux œuvres contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani et Jörg Widmann. Ancien élève de Pierre Sancan, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986, a été lauréat des Young Concert Artists Auditions à New York en 1986, et a obtenu le prix de musique de chambre Steven de Groote du Concours Van Cliburn en 1989. Outre son activité de pianiste, il a également récemment achevé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, qui vient juste d'être publiée par les Éditions Durand, avec une préface de Pierre

Boulez avec qui il entretient des liens étroits depuis leur premier concert ensemble en 1998, dans le Troisième Concerto pour piano de Bartók avec l'Orchestre de Paris.

Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le Sydney Symphony, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, le Konzerthausorchester Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de France et l'Ensemble orchestral de Paris. Il collabore avec de nombreux chefs, notamment Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis et Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour son enregistrement des œuvres complètes pour piano de Debussy, tout particulièrement un prix du *BBC Music Magazine* en 2009 pour le Volume 3 et un prix du *Gramophone* en 2009 pour le Volume 4 (tous deux dans la "catégorie instrumentale"). D'autres prix incluent le "Choc de l'année" du magazine *Le Monde de la Musique* en 2007 et en 2008, et le "Diapason d'or" en 2008

pour le Volume 2. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie dans le Département de piano de la Hochschule für Musik de Detmold en Allemagne.

Reconnu comme l'un des meilleurs orchestres d'Angleterre, le **BBC Philharmonic** s'est acquis une réputation internationale grâce à la qualité exceptionnelle de ses interprétations d'un très vaste répertoire. Il possède son propre studio à Manchester où il enregistre pour la BBC Radio 3 et pour Chandos. Outre sa saison annuelle au Bridgewater Hall de Manchester, l'Orchestre se produit dans le Nord-Ouest de l'Angleterre, aux BBC Proms de Londres, et dans les grandes villes et les festivals du monde entier. Gianandrea Noseda est le chef de l'Orchestre depuis 2002, et également le directeur musical du Teatro Regio de Turin. Promoteur d'un répertoire nouveau et ambitieux, l'Orchestre a travaillé avec de nombreux grands compositeurs parmi lesquels Berio, Penderecki, Tippett, Sir Harrison Birtwistle, Hans Werner Henze, Mark-Anthony Turnage et Unsuk Chin. En 1991 Sir Peter Maxwell Davies fut le premier compositeur / chef de l'Orchestre, suivi dix ans plus tard par James MacMillan. En 2009 le célèbre compositeur australien H.K. Gruber lui a succédé. Grâce à son partenariat avec le Salford City Council, le

BBC Philharmonic crée des liens entre Salford et ses différentes communautés en avance de son installation dans son nouveau studio de la BBC à MediaCity, Salford Quays.

**Gianandrea Noseda** est le chef en titre du BBC Philharmonic, le directeur musical du Teatro Regio de Turin, le chef principal de l'Orchestra de Cadaqués et le directeur artistique du Stresa Festival. Il a été le premier chef principal invité étranger du Théâtre Mariinsky à Saint-Petersbourg en 1997, et a été le chef principal invité de la Philharmonie de Rotterdam et de l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Turin.

La collaboration de Gianandrea Noseda avec le BBC Philharmonic inclut de nombreux enregistrements et concerts, avec des prestations chaque année aux BBC Proms de Londres et des tournées internationales.

Il se produit également dans le monde entier avec des orchestres tels que le New York Philharmonic, les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Chicago et Boston, le London Symphony Orchestra, la Philharmonie d'Oslo, le NHK Symphony Orchestra, l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique d'Israël, la Filarmonica della Scala et l'Orchestre Santa

Cecilia. Pendant la saison 2010/2011 il fera ses débuts à la tête du Philadelphia Orchestra et de l'Orchestre de Paris.

Gianandrea Noseda a dirigé de nombreux opéras au Teatro Regio, notamment des nouvelles productions de *Don Giovanni*, *Salome*, *Thaïs*, *La Dame de Pique* et *La traviata*. Pendant l'été 2010 il a dirigé cette compagnie au Japon et en Chine. Gianandrea Noseda a dirigé la troupe du Théâtre Mariinsky en tournées et à Saint-Petersbourg dans de nombreuses productions d'opéras et de ballets. En 2002 il a fait ses débuts au Metropolitan Opera de New York, où il se produit maintenant régulièrement; ses futurs projets incluent *La traviata* (2010), *Lucia di Lammermoor* (en tournée au Japon en 2011) et *Macbeth* (2012).

En 2002 Gianandrea Noseda a signé un contrat en exclusivité avec Chandos et a depuis enregistré des œuvres de Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Chostakovitch, Mahler, le cycle symphonique complet de Liszt, des opéras et des symphonies de Rachmaninoff. Défenseur de la musique de ses compatriotes avec le projet Musica Italiana, il fait entendre des œuvres rarement entendues de Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari et Casella.

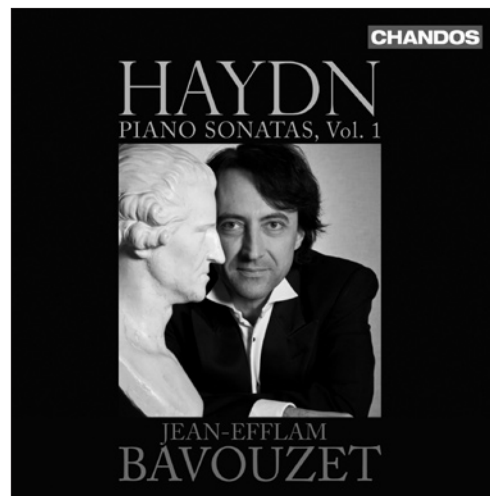




Jean-Efflam Bavouzet

Guy Vivien

Also available



Haydn  
Piano Sonatas, Vol. 1  
CHAN 10586

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

**Chandos 24-bit recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

**Recording producers** Brian Pidgeon and Mike George

**Sound engineer** Stephen Rinker

**Assistant engineers** Vanessa Nuttall (9 December), Owain Williams (10 December), and Jeremy Oxley (1 April)

**Editor** Rachel Smith

**A & R administrator** Mary McCarthy

**Recording venue** Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 9 & 10 December 2009 (Piano Concertos Nos 1 and 3) and 1 April 2010 (Piano Concerto No. 2)

**Front cover** Artwork by designer

**Back cover** Photograph of Gianandrea Noseda by Jon Super

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))

**Booklet editor** Amanda Dorr

**Publishers** Universal Edition (London) Ltd (Piano Concertos Nos. 1 and 2), Boosey & Hawkes (Piano Concerto No. 3)

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK