



Volume 1

CHANDOS

Bartók

Works for Violin and Piano
Sonatas and Rhapsodies

James Ehnes

violin

**Andrew
Armstrong**

piano



Photograph by Mrs Zoltán Székely © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Béla Bartók, seated, with Zoltán Székely (1903 – 2001),
in Nijmegen, The Netherlands, October 1925

Béla Bartók (1881 – 1945)

Works for Violin and Piano, Volume 1

Rhapsody No. 1, BB 94a (1928, revised 1929)* **10:25**
(Folk Dances)
Dedicated to Joseph Szigeti

- | | | |
|--------------|-------------------------------------|------|
| <div>1</div> | I ('Lassú'.) Moderato – | 4:32 |
| <div>2</div> | II ('Friss'.) Allegretto moderato – | 3:47 |
| <div>3</div> | [Agitato] | 2:06 |

Sonata No. 2, BB 85 (1922) **20:07**
(in C major • in C-Dur • en ut majeur)
Composée pour Mlle Jelly d'Arányi

- | | | |
|--------------|--------------------|-------|
| <div>4</div> | I Molto moderato – | 8:29 |
| <div>5</div> | II Allegretto | 11:36 |

Rhapsody No. 2, BB 96a (1928, revised 1945) **10:33**
(Folk Dances)
To Zoltán Székely

- | | | |
|--------------|--------------------------------|------|
| <div>6</div> | I ('Lassú'.) Moderato – | 4:20 |
| <div>7</div> | II ('Friss'.) Allegro moderato | 6:11 |

Sonata No. 1, BB 84 (1921) **33:35**

(in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur)

Composée pour Mlle Jelly d'Arányi

- | | | | |
|----|-----|----------------------|-------|
| 8 | I | Allegro appassionato | 12:23 |
| 9 | II | Adagio | 11:23 |
| 10 | III | Allegro | 9:47 |

Andante, BB 26b (1902) **4:00**

in A major • in A-Dur • en la majeur

Edited by László Somfai

Alternative ending for Part II of Rhapsody No. 1 **1:48**

- | | | |
|----|--|------|
| 12 | Accelerando – A tempo $\text{♩} = 168$ | 0:24 |
| 13 | [Agitato] | 1:23 |

TT 80:30

James Ehnes violin

Andrew Armstrong piano

* The two parts of this work may be performed separately. If Part II is performed alone, the alternative ending must be used. Unfortunately, space did not allow this part to be recorded complete with the alternative ending. On a CD player you may hear Part II in its complete alternative form by programming track 13 directly after track 2. There is, however, an inevitable time lapse of around a half second involved in switching between the two tracks. It is hoped that this will not cause significant disturbance to the enjoyment of this version of Part II. If you play the disc on a computer, the switch between the two tracks will be instantaneous. Both versions of Part II are available to download from the Chandos website as single files.

Bartók: Sonatas and Rhapsodies for Violin and Piano

Andante

Béla Bartók began his long association with the violin, and with violinists, when he was a student at the Liszt Academy in Budapest. Also enrolled there were the sisters Hortense and Adila Arányi, of whom Adila was to follow the example of their great-uncle Joseph Joachim and become a professional violinist, as was the third Arányi sister, Jelly. In late November 1902, when he was twenty-one and Adila sixteen, Bartók wrote a piece for her as a memento of a party at the Arányis' – a salon morsel, very much of its period, with just a hint in a turn figure of the café music that betokened Hungarian style until, a few years later, Bartók and Kodály began investigating the songs and dances of remote villages. For over half a century this *Andante* in A lay forgotten, until Adila Fachiri, as she had become, dug it out for a London recital in 1955.

The sonatas for violin and piano

Adila and Jelly both settled in England, and Bartók renewed acquaintance with them during his visits. Although he wrote his two sonatas of 1921 and 1922 with Adila in mind,

he dedicated them to Jelly, now known as Jelly d'Arányi and in her late twenties, and with her he gave several prominent performances – not, however, including the premières. That of No. 1 was given in Vienna on 8 February 1922 by the Irish violinist Mary Dickenson-Auner with Eduard Steuermann at the piano, two musicians who had recently been associated with Schoenberg's Society for Private Musical Performances. Bartók and d'Arányi introduced the work to London six weeks later and to Paris a couple of weeks after that, the audience on the latter occasion including Stravinsky and Ravel (who soon would write *Tzigane* for d'Arányi). Another Hungarian violinist of the same generation, Imre Waldbauer, joined Bartók for the first performance of the Second Sonata, in Berlin on 7 February 1923. Three months later the composer teamed up with d'Arányi once more to present both sonatas in London.

His concentration on the violin sonata in 1921–22, when he wrote nothing else, came at a crucial and fortuitous moment. What Bartók had learned through collecting and analysing folk music was chiming –

or clashing – with the lessons he drew from his leading contemporaries, notably Stravinsky and Schoenberg, whose music had become more freely available again after the end of the First World War. In an essay on new music, written in 1920, he aligned himself with atonality, which he saw not as the negation of tonality but as an expansion permitting all kinds of harmonies to be deployed. At the same time, an inner turbulence seems to have been let loose by work on his ballet *The Miraculous Mandarin*, which he had drafted in 1918–19 but not yet orchestrated. The outcome was music of unusual density, struggle, and complexity – music for which the duo of violin and piano was well suited, providing a pair of unlike virtuosos who could pitch themselves against each other.

Violin Sonata No. 1

This is the way of things at the start of the First Sonata, where the two instruments defiantly maintain separate tracks, the piano rippling upwards against the line strenuously maintained by the violin. The piano works up a cloud in C sharp; the violin insists on C. The two notes most prominent in the violin part, C and E flat, are the only two omitted by the piano, while the violin avoids C sharp and its fifth, G sharp. Though pulled in different

directions, the violin holds to variants of its initial line through the first part of the opening movement, which is succeeded by a slow middle section and then by music that more exposes than resolves contrasts. The whole movement – one of the most extended by Bartók, in one of his lengthiest works – abounds with harmonic variety, from highly dissonant chords to (much more rarely) points of rest, all related to a group of six notes that may be stacked as a minor sixth over a tritone, with a similar formation a semitone below (e.g., reading downwards, A flat – C – F sharp – F – A – E flat), a feature that could be understood as representing the octatonic scale of alternating semitones and whole tones, found in much music of this period by Bartók, Stravinsky, and others. With shifts in register, this six-note group can also become an enriched major-minor arpeggio, as in the piano at the close of the movement.

A long violin solo introduces the slow movement, briefly quoting as it does so the opening theme of Beethoven's Op. 131 quartet (in C sharp minor, the key Bartók regarded as this sonata's, too). What follows has something of the nature of a sonata form, with repeated exposition, development, and recapitulation. After this comes a rondo finale that at last clasps the two instruments together. Finales in vigorous 2/4 are quite

common in Bartók, and often they refer to folk-dance rhythms. Here, though, one may more often have the sense of a chase, and particularly of the chase in *The Miraculous Mandarin*, in which the eerie stranger pursues the girl who has lured him up from the street. The final chord crushes together C sharp minor (piano left hand), C sharp major (piano right hand), and E major (violin).

Violin Sonata No. 2

What closes the Second Sonata could hardly be more different: not *sforzato* but *pianissimo*, and slowly, the violin climbs to a high E, below which the pianist finds a bass C and a middle-register G, to make a major chord spread across more than five octaves. And not just these endpoints are dissimilar, for the Second Sonata is much clearer thematically, harmonically, and formally, and is in two connected movements lasting together not much more than half as long as the First. Its tonality of C major is also more evident, though astringency comes from the assertion of the tritone, F sharp, as dominant. The opening movement, in sonata form, ends with its own reference to *The Miraculous Mandarin* – specifically to the episode when the stranger's body, affixed by the girl's minders to a light fitting, begins to glow. This leads into a finale, again bounding

with dance tunes, but in a generally more approachable spirit than any which the last movement of the First Sonata could find. Twice, and significantly, the main theme of the opening is recalled, sealing the work as being essentially in one movement, following the pattern of an introduction and allegro.

The rhapsodies for violin and piano

Shaped similarly in two parts are the rhapsodies of 1928, but shorter and much simpler, being designed by their composer as more genial items which he could include in recitals with violinists. The dedications in this case went to two Hungarian artists whom he got to know later in life: Joseph Szigeti, who was a contemporary of d'Arányi's, and Zoltán Székely, a decade younger and so still in his twenties. These were the musicians who, with the composer at the piano, introduced the works. Székely played his rhapsody in Amsterdam on 19 November 1928; Szigeti followed with his in London on 4 March 1929.

Unlike the sonatas, the rhapsodies are in 'Hungarian export' style, returning to the urban tradition which Bartók had been avoiding since the period of his youthful *Andante*. Typical of that tradition is the pairing of *lassú* (slow) and *friss* (lively) movements, but typical of Bartók is the combining of diverse national elements. Both rhapsodies

lean towards Romanian models as well as Hungarian, uniting ancient enemies, to which the Second Rhapsody adds borrowings from western Ukraine. In terms of style these infectious dance medleys are obviously relaxed, but not so in their virtuoso demands, which include multiple stops, sprinklings of harmonics, and quick strumming across the four strings. To end all this proved, in each case, problematic, and Bartók tried several solutions. For the First Rhapsody he had two alternatives printed, one bringing back the slow material, the other, preferred by Szigeti and most violinists since, finishing with more of a flourish. However they are brought to a close, the two works exuberantly round off the story of the involvement with a medium that Bartók had found intensely stimulating over a quarter of a century.

© 2012 Paul Griffiths

Hailed as 'the Jascha Heifetz of our day' (*The Globe and Mail*), the violinist **James Ehnes** is widely considered one of the most dynamic and exciting performers in classical music. He has performed in more than thirty countries on five continents, appearing regularly with the world's foremost orchestras and conductors. He has recorded more than twenty-five CDs, in repertoire ranging from violin sonatas by Bach

to John Adams's *Road Movies*. His recordings have received many international awards, including a Grammy, a *Gramophone Award*, and six Junos.

Born in Canada in 1976, James Ehnes began violin studies at the age of four, and at nine became a protégé of the noted violinist Francis Chaplin. He studied with Sally Thomas at the Meadowmount School of Music and from 1993 to 1997 at The Juilliard School, winning the Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music upon his graduation. He is a Member of the Order of Canada, holds a Doctor of Music degree (*honoris causa*) from Brandon University, and was the youngest person ever elected to the Royal Society of Canada. James Ehnes plays the 'Marsick' Stradivarius of 1715. www.jamesehnes.com

Praised by critics for his passionate expression and dazzling technique, the pianist **Andrew Armstrong** has delighted audiences with his performances throughout Asia, Europe, Latin America, Canada, and the United States. He has made notable appearances at the Alice Tully Hall, Carnegie Hall, Kennedy Center, Wigmore Hall, Grand Hall of the Moscow Conservatory, and National Philharmonic Hall in Warsaw, with such conductors as Günther Herbig, Peter

Oundjian, Itzhak Perlman, and Stanislaw Skrowaczewski. As a chamber musician, he has performed with the Alexander, American, and Manhattan String quartets, and as a member of the Amelia Piano Trio, Caramoor Virtuosi, and the Jupiter Symphony Chamber Players. When his debut CD, featuring Rachmaninoff's Second Piano Sonata and Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, was released in 2004, the critic of *American Record*

Guide wrote: 'I have heard few pianists play [the Sonata], recorded or in concert, with such dazzling clarity and confidence.' His second solo CD, issued in November 2007, presented works by Chopin, Liszt, and Debussy, and included the world premiere recording of Lisa Bielawa's *Wait* for piano and drone. Forthcoming releases will include the piano trios by Tchaikovsky and Debussy with the Amelia Piano Trio. www.andrewarmstrong.com



Benjamin Ealovega

James Ehnes

Bartók:

Sonaten und Rhapsodien für Violine und Klavier

Andante

Béla Bartók begann sein langes Interesse an der Violine und seine Zusammenarbeit mit ihren Interpreten als Student an der Liszt-Akademie in Budapest. Zu jener Zeit studierten dort auch die Schwestern Hortense und Adila Arányi; letztere folgte – ebenso wie eine dritte Schwester, Jelly – dem Beispiel ihres Großonkels Joseph Joachim und wandte sich dem Violinspiel beruflich zu. Ende November 1902, als er einundzwanzig und Adila sechzehn Jahre alt war, schrieb Bartók ein Stück für sie in Erinnerung an eine Gesellschaft bei den Arányis – ein Salonstück, ganz im Geiste seiner Zeit, mit einem leichten Anflug der Cafémusik, die den ungarischen Stil prägte, bis sich einige Jahre später Bartók und Kodály den ländlichen Liedern und Tänzen zuwandten. Über ein halbes Jahrhundert lang verstaubte dieses *Andante* A-Dur, bevor sich die nunmehrige Adila Fachiri darauf besann und es für ein Solokonzert in London 1955 aufgriff.

Die Sonaten für Violine und Klavier

Adila und Jelly ließen sich in England nieder, und Bartók erneuerte die Freundschaft

während seiner Besuche. Obwohl er bei seinen zwei Sonaten von 1921 und 1922 an Adila dachte, widmete er sie offiziell ihrer inzwischen unter dem Namen d'Arányi bekannten Schwester Jelly (selbst nun Ende zwanzig), mit der er einige vielbeachtete Konzerte gab – allerdings nicht die Premieren. Die Uraufführung der Nr. 1 am 8. Februar 1922 in Wien fand mit der irischen Geigerin Mary Dickenson-Auner und Eduard Steuermann am Klavier statt – zwei Musikern, die seit jüngstem mit Schönbergs "Verein für musikalische Privataufführungen" assoziiert worden waren. Bartók und d'Arányi stellten das Werk sechs Wochen später in London vor; einer weiteren Erstaufführung zwei Wochen danach in Paris wohnten unter anderem Strawinsky und Ravel bei (der bald darauf *Tzigane* für d'Arányi komponierte). Ein weiterer ungarischer Geiger jener Generation, Imre Waldbauer, begleitete Bartók bei der Uraufführung der Sonate Nr. 2 in Berlin am 7. Februar 1923. Drei Monate später gab der Komponist einmal mehr mit d'Arányi beide Sonaten in London.

Seine eingehende Beschäftigung mit der Violinsonate in den Jahren 1921/22,

als er nichts anderes schrieb, kam zu einem entscheidenden und glücklichen Zeitpunkt. Was Bartók aus der Sammlung und Untersuchung der Volksmusik gewonnen hatte, stand im Einklang – oder Missklang – mit den Einflüssen durch seine führenden Zeitgenossen, vor allem Strawinsky und Schönberg, deren Musik nach dem Ende des Weltkriegs wieder breiter verfügbar geworden war. In einem 1920 verfassten Essay über neue Musik befürwortete er die Atonalität, die er nicht als Absage an die Tonalität betrachtete, sondern als eine Erweiterung auf Harmonien in ihrer verschiedensten Form. Zugleich schien er durch die Arbeit an seinem Ballett *Der wunderbare Mandarin*, das er 1918/19 skizziert, aber noch nicht orchestriert hatte, einen inneren Sturm entfesselt zu haben. Das Ergebnis war Musik ungewöhnlicher Dichte, Konfliktgeladenheit und Komplexität – also ideal geeignet für Violine und Klavier, denn hier konnten sich zwei von Grund auf verschiedene Virtuosen aneinander messen.

Violinsonate Nr. 1

In diesem Sinne beginnt auch die erste Sonate: Zwei Instrumente verfolgen eigensinnig getrennte Kurse, indem das Klavier gegen die von der Violine standhaft verteidigte Linie aufwogt. Das Klavier bauscht

eine Wolke in Cis auf; die Violine beharrt auf C. Die beiden prominentesten Noten in der Violinstimme, C und Es, werden als einzige von Klavier ausgelassen, während die Violine wiederum Cis und dessen Quinte Gis vermeidet. Obwohl sie in andere Richtungen gezerrt wird, hält die Violine durch den ersten Teil des Kopfsatzes hinweg an Varianten ihrer Eröffnungslinie fest; es folgt zunächst ein langsamer mittlerer Abschnitt und dann ein Teil, in dem die Musik Kontraste stärker hervorarbeitet als auflöst. Der ganze Satz – einer der umfangreichsten Sätze in einem der längsten Werke Bartóks – strahlt in harmonischer Vielfalt, von hochdissonanten Akkorden bis zu (sehr viel selteneren) Ruhepunkten, die sich alle auf eine Gruppe von sechs Noten beziehen: eine kleine Sexte über einem Tritonus mit einer ähnlichen Formation einen Halbton darunter (abwärts gehend z.B.: As – C – Fis – F – A – Es), also ein Ausdruck der oktatonschen Skala aus abwechselnden halben und ganzen Tönen, die seinerzeit in der Musik von Bartók, Strawinsky und anderen häufig auftrat. Durch Verschiebungen der Stimmlage kann diese Sechsnotenengruppe auch die Gestalt eines angereicherten Dur-Moll-Arpeggios annehmen, wie das Klavier zum Abschluss des Satzes beweist.

Ein langes Violinsolo leitet den langsamen Satz ein, unter kurzer Anspielung auf das

Eröffnungsthema des Beethoven-Quartetts op. 131 (in cis-Moll, der Tonart, die Bartók auch dieser Sonate beimaß). Was folgt, hat etwas von der Sonatenform an sich, mit wiederholter Exposition, Durchführung und Reprise. Daran schließt sich ein Rondo-Finale an, in dem die beiden Instrumente endlich miteinander verbunden werden. Finalsätze in einem herzhaften 2 / 4-Takt sind typisch für Bartók, und oft beziehen sie sich auf folkloristische Tanzrhythmen. Hier denkt man vielleicht eher an eine Jagd, besonders die Jagd in *Der wunderbare Mandarin*, als der unheimliche Freier das Mädchen verfolgt, das ihn von der Straße hereingelockt hat. Im Schlussakkord werden cis-Moll (Klavier linke Hand), Cis-Dur (Klavier rechte Hand) und E-Dur (Violine) zusammengepresst.

Violinsonate Nr. 2

Der Abschluss der zweiten Sonate könnte kaum in stärkerem Kontrast stehen: Nicht *sforzato*, sondern *pianissimo* und langsam steigt die Violine zu einem hohen E auf, während der Pianist darunter ein C im Bass und ein G in der mittleren Lage findet und so einen C-Dur-Akkord bildet, der sich über mehr als fünf Oktaven erstreckt. Nicht nur diese beiden Endpunkte sind verschieden, sondern die zweite Sonate ist in thematischer, harmonischer und formaler

Hinsicht auch sehr viel klarer, während die beiden miteinander verbundenen Sätze in der Länge nur zwei Drittel der ersten erreichen. Die Grundtonart C-Dur tritt deutlicher in Erscheinung, obwohl Schärfe durch die Geltendmachung des Tritonus Fis als Dominante eingeführt wird. Der in Sonatenform gehaltene Kopfsatz endet mit seinem eigenen Bezug auf *Der wunderbare Mandarin* – insbesondere die Episode, in der der Freier von den Strolchen an der Lampe aufgehängt wird und zu glühen beginnt. Dies führt zu einem abermals von Tanzweisen erfüllten Finale in einer generell umgänglicheren Stimmung als im letzten Satz der ersten Sonate. Zweimal wird bezeichnenderweise das Hauptthema der Eröffnung aufgerufen, womit die prinzipielle Einsätzigkeit des Werkes in der Form von Einleitung und Allegro bestätigt wird.

Die Rhapsodien für Violine und Klavier

Eine ähnliche Form in zwei Teilen haben die Rhapsodien von 1928, obwohl sie kürzer und wesentlich einfacher konzipiert sind: angenehme Stücke, die der Komponist in Recitals mit Geigern aufnehmen konnte. Gewidmet sind sie zwei ungarischen Künstlern, die er im späteren Verlauf seines Lebens kennengelernt hatte: Joseph Szigeti, einem Zeitgenossen d'Arányis, und dem

um zehn Jahre jüngeren Zoltán Székely, der die dreißig noch nicht erreicht hatte. Diese Musiker waren es auch, die mit dem Komponisten am Klavier die Werke zur Uraufführung brachten. Székely spielte seine Rhapsodie am 19. November 1928 in Amsterdam; Szigeti präsentierte sein Stück am 4. März 1929 in London.

Im Gegensatz zu den Sonaten sind die Rhapsodien im "ungarischen Exportstil" gehalten; Bartók kehrte damit zu der städtischen Tradition zurück, die er seit der Zeit seines jugendlichen *Andante* gemieden hatte. Typisch für diese Tradition ist die Gegenüberstellung von Sätzen mit der Bezeichnung *lassú* (langsam) und *friss* (lebhaft), aber typisch für Bartók ist die Verbindung von diversen nationalen Elementen. Beide Rhapsodien lehnen sich sowohl an rumänische als auch an ungarische Modelle an und vereinen so uralte Widersacher; in der zweiten Rhapsodie finden sich zudem Elemente aus der westlichen Ukraine. Stilistisch betrachtet sind diese mitreißenden Tanzpotpourris natürlich entspannt, doch gilt dies keineswegs im Hinblick auf die Virtuosität, die dem Interpreten Mehrfachgriffe, Flageolettspiel und schnelle Akkordschläge über die vier Saiten abverlangt. Ein gelungenes Ende zu finden, erwies sich in beiden Fällen als problematisch, und Bartók zog verschiedene

Lösungen in Betracht. Für die erste Rhapsodie ließ er zwei Versionen drucken – eine griff den langsamen Stoff wieder auf, die andere, von Szigeti und seitdem auch den meisten anderen Geigern bevorzugte Fassung endete mit einer Verzierung. Wofür man sich auch entscheidet, beide Werke bringen die Geschichte von Bartóks Interesse an dieser Instrumentalkombination, die ihn über ein Vierteljahrhundert hinweg schöpferisch faszinierte, überschwänglich zum Abschluss.

© 2012 Paul Griffiths
Übersetzung: Andreas Klatt

Der Geiger **James Ehnes** wurde als "der Jascha Heifetz unserer Zeit" gefeiert (*The Globe and Mail*) und gilt weithin als einer der dynamischsten und inspirierendsten Interpreten klassischer Musik. Er ist in mehr als dreißig Ländern in fünf Kontinenten aufgetreten und arbeitet regelmäßig mit den weltbesten Orchestern und Dirigenten zusammen. Er hat mehr als fünfundzwanzig CDs eingespielt, mit einem Repertoire, das sich von Bachs Violinsonaten bis hin zu John Adams' *Road Movies* erstreckt. Seine Einspielungen wurden mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter ein Grammy und ein *Gramophone* Award sowie sechs Junos.

James Ehnes wurde 1976 in Kanada geboren und begann im Alter von vier Jahren, das Geigenspiel zu erlernen; mit neun Jahren wurde er der Protégé des bekannten Geigers Francis Chaplin. Er nahm Unterricht bei Sally Thomas an der Meadowmount School of Music und studierte von 1993 bis 1997 an der Juilliard School, wo ihm bei seinem Studienabschluss der Peter Mennin Prize for Outstanding Achievement and Leadership in Music verliehen wurde. Er ist Mitglied des Order of Canada, wurde von der Brandon University mit dem Titel eines Doctor of Music (*honoris causa*) ausgezeichnet und wurde als jüngstes Mitglied in die Royal Society of Canada aufgenommen. James Ehnes spielt die "Marsick"-Stradivari von 1715. www.jamesehnes.com

Der von der Kritik für sein leidenschaftliches Ausdrucksvermögen und seine blendende Technik bewunderte Pianist **Andrew Armstrong** hat die Konzertgänger in Asien, Europa, Lateinamerika, Kanada und den Vereinigten Staaten begeistert. Er hat vielbeachtete Auftritte in der Alice Tully Hall und Carnegie Hall,

am Kennedy Center, in der Wigmore Hall, im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums und in der Staatlichen Philharmonie Warschau gegeben, geleitet von Dirigenten wie Günther Herbig, Peter Oundjian, Itzhak Perlman und Stanislaw Skrowaczewski. Als Kammermusiker ist er mit dem Alexander String Quartet, American String Quartet und Manhattan String Quartet sowie als Mitglied des Amelia Piano Trio, der Caramoor Virtuosi und der Jupiter Symphony Chamber Players aufgetreten. Als im Jahr 2004 seine Debüt-CD mit Rachmaninows Klaviersonate Nr. 2 und Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* erschien, schrieb der Kritiker des *American Record Guide*: "Gleich ob auf Schallplatte oder im Konzertsaal habe ich nur wenige Pianisten [diese Sonate] mit solch glänzender Transparenz und Zuversicht spielen gehört." Seine zweite Solo-CD, erschienen im November 2007, enthielt Werke von Chopin, Liszt und Debussy sowie die erste Schallplattenaufnahme von Lisa Bielawas *Wait* für Klavier und Bordun. Geplant sind nun unter anderem die Klaviertrios von Tschaikowski und Debussy mit dem Amelia Piano Trio. www.andrewarmstrong.com



Olivier Wilkins

Andrew Armstrong

Bartók:

Sonates et Rhapsodies pour violon et piano

Andante

Béla Bartók commença sa longue association avec le violon et les violonistes à l'époque de ses études à l'Académie Liszt de Budapest où les sœurs Hortense et Adila Arányi étaient également étudiantes. Suivant l'exemple de leur grand-oncle Joseph Joachim, Adila devint violoniste professionnelle, tout comme Jelly, la troisième des sœurs Arányi. À la fin du mois de novembre 1902, date à laquelle il avait vingt et un ans et Adila seize, Bartók composa une pièce pour elle en souvenir d'une fête donnée chez les Arányi. C'est un morceau de salon typique de son temps, avec juste une allusion à la musique de café dans l'une de ses tournures mélodiques laissant présager le style hongrois – quelques années plus tard, Bartók et Kodály se mirent à explorer les chansons et les danses dans les villages éloignés de la campagne. Cet *Andante* en la majeur demeura dans l'oubli pendant plus d'un demi-siècle jusqu'en 1955, quand Adila, maintenant Adila Fachiri, la joua lors d'un récital à Londres.

Les Sonates pour violon et piano

Adila et Jelly vinrent s'installer en Angleterre,

et Bartók renoua ses contacts avec elles lors de ses visites. Il composa ses deux sonates de 1921 et 1922 avec Adila à l'esprit, mais les dédia à Jelly, maintenant connue sous le nom de Jelly d'Arányi et proche des trente ans, et il donna avec elle plusieurs exécutions importantes – mais pas les créations. Celle de la Première Sonate eut lieu à Vienne le 8 février 1922, avec la violoniste irlandaise Mary Dickenson-Auner et le pianiste Eduard Steuermann, deux musiciens récemment associés avec la Société de Concerts Privés d'Arnold Schoenberg. Bartók et d'Arányi présentèrent l'œuvre à Londres six semaines plus tard, puis à Paris deux semaines après – le public de ce concert incluait Stravinsky et Ravel (qui allait bientôt écrire *Tzigane* pour d'Arányi). Un autre violoniste hongrois de la même génération, Imre Waldbauer, donna avec Bartók la création de la Seconde Sonate à Berlin le 7 février 1923. Trois mois plus tard, le compositeur joua à Londres les deux sonates avec d'Arányi.

Sa concentration sur les sonates pour violon en 1921 – 1922, époque où il ne composa rien d'autre, vint à un moment à la fois crucial et fortuit. Ce que Bartók

avait appris en recueillant et en analysant la musique folklorique s'accordait – ou s'opposait – avec les leçons qu'il avait tirées de ses grands contemporains, notamment Stravinsky et Schoenberg, dont la musique était de nouveau plus librement disponible après la fin de la Première Guerre mondiale. Dans un essai sur la nouvelle musique écrit en 1920, Bartók s'alignait sur l'atonalité qu'il considérait non pas comme une négation de la tonalité, mais comme un élargissement permettant l'utilisation de toutes sortes d'harmonies. D'autre part, un trouble intérieur semble avoir été libéré par son travail sur la partition du ballet *Le Mandarin merveilleux*, esquissée en 1918 – 1919, mais pas encore orchestrée. Le résultat est une musique dont la densité, le caractère de lutte et la complexité sont inhabituels – une musique pour laquelle le duo violon et piano était approprié puisqu'il offrait une paire de virtuoses dissemblables pouvant s'opposer l'un à l'autre.

Sonate pour violon no 1

C'est de cette manière que commence la Première Sonate: les deux instruments maintiennent avec défi des trajectoires séparées, le piano déferlant vers l'aigu contre la ligne vigoureusement tenue par le violon. Le piano produit un nuage sonore en ut dièse;

le violon insiste sur un ut naturel. Les deux notes dominantes de la partie de violon, ut et mi bémol, sont les seules à ne pas être jouées par le piano, tandis que le violon évite la note ut dièse et sa quinte sol dièse. Bien que tirailé dans diverses directions, le violon conserve les variantes de sa ligne initiale pendant la première section du mouvement d'ouverture; elle est suivie par une section médiane lente, puis par une musique qui expose des contrastes plutôt que de les résoudre. Le mouvement tout entier – l'un des plus développés de Bartók, dans l'une de ses œuvres les plus longues – abonde en harmonies variées, allant d'accords très dissonants à des points de repos (ce qui est beaucoup plus rare), tous apparentés à un groupe de six notes qui peuvent être resserrées en une sixte mineure au-dessus d'un triton avec une formation semblable un demi-ton plus bas (par exemple, en lisant vers le bas, la bémol – ut – fa dièse – fa – la – mi bémol); cet élément peut être compris comme une gamme octatonique faisant alterner demi-tons et tons que l'on rencontre dans beaucoup d'œuvres de Bartók, Stravinsky et autres compositeurs à cette époque. Avec des changements de registre, ce groupe de six notes peut également devenir un arpège enrichi majeur-mineur, comme dans la partie de piano à la fin du mouvement.

Un long solo de violon ouvre le mouvement lent, et cite brièvement le premier thème du Quatuor op. 131 de Beethoven (en ut dièse mineur, la tonalité que Bartók considérait comme celle de cette sonate). Ce qui suit possède quelque chose de la structure d'une forme sonate, avec reprise de l'exposition, développement et réexposition. Le finale, un rondo, réunit enfin les deux instruments. Les finales utilisant un vigoureux 2/4 sont assez fréquents chez Bartók, et font souvent référence à des rythmes de danses folkloriques. Cependant, l'impression est ici plus souvent celle d'une poursuite, en particulier celle du *Mandarin merveilleux*, dans laquelle l'inquiétant étranger poursuit la fille qui l'avait attiré chez elle. L'accord final écrase ensemble ut dièse mineur (main gauche au piano), ut dièse majeur (main droite au piano) et mi majeur (violon).

Sonate pour violon no 2

La conclusion de la Seconde Sonate ne pourrait être plus différente: au lieu de *sforzato*, elle se termine dans la nuance *pianissimo* tandis que le violon s'élève lentement jusqu'à un mi aigu au-dessus du piano qui joue un ut grave et un sol en milieu de registre, formant ainsi un accord majeur étalé sur plus de cinq octaves. En outre, cette sonate est beaucoup plus claire sur le

plan thématique, harmonique et formel, et la durée de ses deux mouvements reliés est à peine plus longue que celle de la moitié de la Première Sonate. La tonalité d'ut majeur est aussi plus évidente malgré la dureté produite par l'affirmation du triton, fa dièse, comme dominante. Le premier mouvement, de forme sonate, se conclut par sa propre référence au *Mandarin merveilleux* – ici l'épisode où le corps du mandarin, attaché par les complices de la fille à la suspension, commence à luire. Ceci conduit au finale bondissant de nouveau avec des mélodies de danse, mais dans un esprit généralement plus abordable que celui du dernier mouvement de la Première Sonate. Deux fois, et de manière significative, le thème principal du début est repris, soudant ainsi l'œuvre en un seul mouvement à la manière du schéma introduction et allegro.

Les Rhapsodies pour violon et piano

Les rhapsodies de 1928 sont également en deux parties, mais plus courtes et beaucoup plus simples. Le compositeur les conçut comme des morceaux plus faciles d'accès pouvant être inclus dans des récitals avec violonistes. Elles sont dédiées à deux artistes hongrois qu'il connut plus tard: Joseph Szigeti, un contemporain de Jelly d'Arányi, et Zoltán Székely, de dix ans son cadet et n'ayant donc pas encore atteint trente

ans. Ils furent avec Bartók les créateurs de ces pièces: Székely joua sa rhapsodie à Amsterdam le 19 novembre 1928, et Szigeti joua la sienne à Londres le 4 mars 1929.

Contrairement aux sonates, les rhapsodies sont d'un style "hongrois d'exportation", retrouvant ainsi la tradition urbaine que Bartók avait évitée depuis l'époque de l'*Andante* de sa jeunesse. Typiquement, cette tradition réunit par deux les mouvements *lassú* (lent) et *friss* (rapide), tandis que Bartók mélange selon sa manière habituelle plusieurs éléments nationaux. Les deux rhapsodies penchent vers des modèles roumains et hongrois, unissant des ennemis anciens, auxquels la Seconde Rhapsodie ajoute des emprunts de l'Ouest de l'Ukraine. En termes stylistiques, ces pots-pourris de danses à l'enthousiasme contagieux sont clairement détendus, mais pas sur le plan de leur virtuosité technique, car ils font appel à des accords multiples, des sons harmoniques et des pizzicatos rapides sur les quatre cordes. La manière de conclure tout cela se révéla problématique dans chacun des cas, et Bartók essaya plusieurs solutions. La Première Rhapsodie possède deux versions imprimées: l'une rappelle le matériau lent, l'autre, que Szigeti préférait ainsi que la plupart des violonistes après lui, finit de manière plus spectaculaire. Quelle

que soit leur conclusion, ces deux œuvres terminent avec exubérance l'histoire de la relation qu'entretint Bartók avec un moyen d'expression qu'il trouva profondément stimulant pendant plus d'un quart de siècle.

© 2012 Paul Griffiths

Traduction: Francis Marchal

Acclamé comme "the Jascha Heifetz of our day" (*The Globe and Mail*), le violoniste **James Ehnes** est considéré de par le monde comme l'un des interprètes les plus dynamiques et saisissants en musique classique. Il s'est produit dans plus de trente pays sur cinq continents, apparaissant régulièrement avec les orchestres et les chefs les plus réputés. Il a enregistré plus de vingt-cinq CD, couvrant un répertoire allant des sonates pour violon de Bach à *Road Movies* de John Adams. Ses enregistrements ont été couronnés de nombreux prix internationaux, notamment un Grammy, un *Gramophone Award* et six Junos.

Né au Canada en 1976, James Ehnes commença à étudier le violon à l'âge de quatre ans, et à neuf ans il devint le protégé de l'illustre violoniste Francis Chaplin. Il poursuivit ses études avec Sally Thomas à la Meadowmount School of Music et, de 1993 à 1997, à la Juilliard School où il remporta le Peter Mennin Prize for Outstanding

Achievement and Leadership in Music lors de la réception de son diplôme. Il est Member of the Order of Canada, a été nommé Doctor of Music (*honoris causa*) par la Brandon University et fut la plus jeune personnalité à se voir élire à la Royal Society of Canada. James Ehnes se produit avec un Stradivarius "Marsick" de 1715. www.jamesehnes.com

Loué par les critiques pour son expression passionnée et pour son éblouissante technique, le pianiste **Andrew Armstrong** a enchanté le public par ses interprétations à travers l'Asie, l'Europe, l'Amérique latine, le Canada et les États-Unis. Il a donné des prestations importantes à l'Alice Tully Hall et au Carnegie Hall de New York, au Kennedy Center de Washington DC, au Wigmore Hall de Londres, dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou et à la Philharmonie de Varsovie, avec des chefs tels que Günther Herbig,

Peter Oundjian, Itzhak Perlman et Stanislaw Skrowaczewski. Il s'est produit en musique de chambre avec les quatuors à cordes Alexander, American et Manhattan, et comme membre de l'Amelia Piano Trio, des Caramoor Virtuosi, et des Jupiter Symphony Chamber Players. Quand son premier album, consacré à la Seconde Sonate de Rachmaninoff et aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, a paru en 2004, le critique de l'*American Record Guide* commenta: "J'ai entendu peu de pianiste interpréter [la Sonate], au disque ou en concert, avec une aussi éblouissante clarté et sûreté de jeu." Son deuxième disque solo, paru en novembre 2007, présente des œuvres de Chopin, Liszt, et Debussy, ainsi que la première mondiale au disque de *Wait* pour piano et drone de Lisa Bielawa. Parmi ses futurs enregistrements figurent les trios avec piano de Tchaïkovski et Debussy avec l'Amelia Piano Trio. www.andrewarmstrong.com

Also available



Bartók
Violin Concertos Nos 1 and 2 • Viola Concerto
CHAN 10690

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: 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.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: 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'.

Special thanks from the artists to Roger Rowe, Aki Saulière, and Raphael Bell for their assistance in the preparation of this recording

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Ben Connellan

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 30 May – 1 June 2011

Front cover Photograph of James Ehnes by Benjamin Ealovega

Back cover Photograph of Andrew Armstrong by Olivier Wilkins

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Editio Musica Budapest (*Andante*), Universal Edition (Sonatas), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Rhapsodies)

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10705

Béla Bartók (1881 – 1945)

Works for Violin and Piano, Volume 1

- | | | |
|-------|--|----------|
| 1–3 | Rhapsody No. 1, BB 94a (1928, revised 1929)
(Folk Dances) | 10:25 |
| 4–5 | Sonata No. 2, BB 85 (1922)
(in C major • in C-Dur • en ut majeur) | 20:07 |
| 6–7 | Rhapsody No. 2, BB 96a (1928, revised 1945)
(Folk Dances) | 10:33 |
| 8–10 | Sonata No. 1, BB 84 (1921)
(in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur) | 33:35 |
| 11 | Andante, BB 26b (1902)
in A major • in A-Dur • en la majeur | 4:00 |
| 12–13 | Alternative ending for Part II
of Rhapsody No. 1 | 1:48 |
| | | TT 80:30 |

James Ehnes violin
Andrew Armstrong piano

BARTÓK: WORKS FOR VIOLIN AND PIANO, VOL. 1 – Ehnes/Armstrong

CHANDOS
CHAN 10705

BARTÓK: WORKS FOR VIOLIN AND PIANO, VOL. 1 – Ehnes/Armstrong

CHANDOS
CHAN 10705

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Download Track list

Béla Bartók (1881 – 1945)

Works for Violin and Piano, Volume 1

Rhapsody No. 1, BB 94a (1928, revised 1929)* 10:26/9:46

(Folk Dances)

Dedicated to Joseph Szigeti

Tk 1	I	(‘Lassú’.) Moderato –	4:32
Tk 2	II	(‘Friss’.) Allegretto moderato –	5:54
Tk 3	II	(‘Friss’.) Allegretto moderato – (alternative ending)	5:14

Sonata No. 2, BB 85 (1922) 20:07

(in C major • in C-Dur • en ut majeur)

Composée pour Mlle Jelly d’Arányi

Tk 4	I	Molto moderato –	8:29
Tk 5	II	Allegretto	11:36

Rhapsody No. 2, BB 96a (1928, revised 1945) 10:33

(Folk Dances)

To Zoltán Székely

Tk 6	I	(‘Lassú’.) Moderato –	4:20
Tk 7	II	(‘Friss’.) Allegro moderato	6:11

Sonata No. 1, BB 84 (1921) 33:35

(in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur)

Composée pour Mlle Jelly d’Arányi

Tk 8	I	Allegro appassionato	12:23
Tk 9	II	Adagio	11:23
Tk 10	III	Allegro	9:47

Tk 11 **Andante, BB 26b** (1902) 4:00

in A major • in A-Dur • en la majeur

Edited by László Somfai