

Volume 2

CHANDOS

Bartók

Works for Violin and Piano
Sonatas and Folk Dances

James Ehnes
violin

**Andrew
Armstrong**
piano





Béla Bartók, seated, with Joseph Szigeti (1892 – 1973), c. 1929

Béla Bartók (1881–1945)

Works for Violin and Piano, Volume 2

Sonata, BB 124 (1944) 25:43

for Solo Violin

Edited by Yehudi Menuhin (1947)

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Tempo di ciaccona. ♩ = c. 50 – Mosso – Tempo I – Mosso – Tempo I | 9:06 |
| [2] | Fuga. Risoluto, non troppo vivo, ♩ = c. 116 – Poco allargando – Tempo I | 4:18 |
| [3] | Melodia. Adagio, ♩ = c. 90 – 92 – Un poco più andante – Tempo I – Più lento | 7:13 |
| [4] | Presto. ♩ = c. 96 – Tranquillo – Tempo I – [] – Tempo I | 5:05 |

Sonata, BB 28 (1903) 30:05

in E minor • in e-Moll • en mi mineur

Edited by Denijs Dille and André Gertler

- | | | |
|-----|---|-------|
| [5] | Allegro moderato (molto rubato) – Maestoso – Meno mosso (Moderato) – Più vivo – Meno mosso – Quietto – Più vivo – Moderato – Quietto, rubato – Moderato – Quietto molto | 9:39 |
| [6] | Andante – Più vivo – Poco maestoso – Quietto – Tempo I | 10:52 |
| [7] | Vivace – Vivace molto – Presto | 9:31 |

Hungarian Folksongs, BB 109 (1931) **9:14**

Transcription for violin and piano by Tivadar Országh and the composer of nine pieces from *For Children*, BB 53 (1908–10) for solo piano

8	I Book II No. 34. Andante – Un poco più lento –	1:30
9	Book II No. 36. Allegretto –	0:28
10	Book I No. 17. Lento, ma non troppo –	1:17
11	Book II No. 31. Allegro	0:59
12	II Book I No. 16. Lento, poco rubato –	1:35
13	Book I No. 14. Allegretto –	0:26
14	Book I No. 19. Allegretto scherzando –	0:34
15	Book I No. 8. Sostenuto – Allegro – Adagio – Sostenuto – Allegro – Adagio – Sostenuto – Allegro – Adagio –	1:18
16	Book I No. 21. Allegro robusto – Sostenuto – Tempo I – Un poco sostenuto – Tempo I – Sostenuto – Tempo I – Sostenuto – Tempo I	0:59

Hungarian Folk Tunes (1926 – 27)

7:41

Transcription for violin and piano by Joseph Szigeti and the
composer of seven pieces from *For Children*, BB 53 (1908 – 10)
for solo piano

17	I	Book II No. 28. Parlando –	1:05
18		Book I No. 18. Andante non molto –	0:54
19		Book II No. 42. Allegro vivace	1:33
20	II	Book II No. 33. Andante sostenuto –	1:32
21		Book I No. 6. Allegro –	0:40
22	III	Book I No. 13. Andante –	0:54
23		Book II No. 38. Poco vivace	0:56

Romanian Folk Dances (1925 – 26)

5:23

Transcription for violin and piano by Zoltán Székely
of Romanian Folk Dances, BB 68 (1915) for solo piano

24	I	(Joc cu băță (Stick Dance).) Allegro moderato	1:13
25	II	(Brâul.) Allegro –	0:26
26	III	(Pe loc [In One Spot].) Andante	0:58
27	IV	(Buciumeana [Dance of Bucium].) Molto moderato	1:17
28	V	(Poargă românească [Romanian Polka].) Allegro –	0:30
29	VI	(Mărunțel [Fast Dance].) Allegro – Più allegro	0:55

TT 78:08

James Ehnes violin

Andrew Armstrong piano

Bartók: Sonatas and Folk Dances for Violin and Piano

Sonata for Solo Violin

Béla Bartók engaged in a lifelong association with the violin, which in his solo sonata reached its ultimate stage, in two senses: this was his last work for the instrument and his most challenging. The piece also marked a departure in that he wrote it not for a fellow Hungarian but for an artist born in New York, where he was now living: Yehudi Menuhin. In November 1943 he heard Menuhin play his First Violin Sonata, in a recital that also included Bach's Sonata in C, and he immediately accepted Menuhin's commission for a sonata that would be, like Bach's, unaccompanied. He spent the winter at the Albemarle Inn in Asheville, North Carolina (where visitors nowadays can stay in his room), and completed the sonata in March 1944. Menuhin then gave the first performance in New York on 26 November that year, just five days before the première of the Concerto for Orchestra. In the ten months that remained to him Bartók worked on his Third Piano Concerto, which he almost completed, and his Viola Concerto, with which he got less far. The Sonata for Solo Violin was the last work he finished entirely,

and it shows that the relatively easygoing style of the Concerto for Orchestra and the Third Piano Concerto was by no means his only option at this point.

Bach's works for solo violin provided the obvious models, especially the G minor sonata that opens the set of six sonatas and partitas, BWV 1001–1006, for, to the extent that it is in a tonality at all, Bartók's sonata is in G minor, and similarly has a fugue in second place and a slow, third movement in B flat. The chaconne rhythm with which Bartók opens the piece, however, suggests that also on his mind was the great finale of the second partita, in D minor. This rhythm defines the first subject, and returns emphatically at the start of the development section and again in the recapitulation, with more fluid material as second subject. Bartók recaptures the complexity of his sonatas with piano from two decades before (CHAN 10705), and embroiders his music almost continuously with motifs that bristle with fourths and seconds.

The fugue is in four parts, but often with several of these only implicit after the classical opening. Its subject begins with an asserted rising minor third and includes gaps that invite

dialogue treatment, as in the passage about halfway through in which the theme, *arco*, is in canon with an inversion of itself, *pizzicato*.

The main theme of the slow movement, 'Melodia', in ternary form, is related to the first movement's second subject. The rustlings and tremblings of the muted middle section place this in the category of Bartókian night music. The reprise is very much altered, closing in harmonics.

A *moto perpetuo* provides the principal material of the finale, in which Bartók contemplated including microtones (see James Ehnes's note on this question). Interleaved with the brilliant activity are two episodes of folk-tinged fiddle playing, pentatonic and diatonic.

Violin Sonata in E minor

Almost half a century earlier, as a boy, Bartók had been finding his way around the violin with two regular sonatas with piano accompaniment, in C minor (1895) and A major (1897). A third, in E minor, followed, in 1903, as he completed his studies. He included its finale, together with two solo piano pieces, in his part of a concert given by graduating students of the Liszt Academy (known at the time as the Royal National Hungarian Academy of Music) in June that year. A critic hailed him as

a phenomenal young genius, whose name today is known only to a few, but who – and this is our firm belief – is destined to play a great and brilliant role in the history of Hungarian music.

Astonishing as this example of foresight was, the critic can have had no idea how far Bartók was very shortly to travel, helped by his discoveries of folk music and Debussy. Indeed, in Budapest in 1903 it may have seemed that the world of Brahms, who had died only six years before, would serenely continue. This is the world that the young Bartók was eager to join, following his slightly older friend Ernő Dohnányi, whose Op. 1, a piano quintet, Brahms himself had admired.

Had he lived, Brahms might equally have admired the first movement of this sonata by Bartók. After the piano's introduction the violin enters with the main theme, a subject beautiful enough and versatile enough to support a lengthy exposition in which the skipping second subject is hardly more than an episode. The development section, comparatively brief, opens fugally, and the recapitulation brings back the second subject before culminating in the arrival of the first, which drifts away as the movement ends.

The slow movement, which seems to have been written last, already introduces us to a

more recognisable Bartók, here offering a set of variations on a sombre theme in A minor put forward at the start by the violin alone, with echoing piano harmonisations. Yet, in the second of the variations, Brahms, too, might have thought he saw his Hungarian-dancing self. Bartók's presence is more evident in the impassioned first variation, the later ones having rather an operatic profile, respectively sweet and troubled or menacing, before the theme returns at the close.

Elements of Hungarian dance return in the rondo finale, the movement that made such an impression on its first appearance, in June 1903. The sonata was performed complete a few months later, on 25 January 1904, when Bartók's partner was the most distinguished Hungarian musician of the preceding generation, Jenő Hubay. After that, Bartók set it aside, and it was not heard again, or published, until the 1960s.

Bartók, folk music, and the violin

What marked the finale of the E minor Sonata as Hungarian was a style emanating from the cafés of Budapest and Vienna, a style that had little to do with the music of rural Hungary – as Bartók was soon to learn, travelling to remote villages and recording not only what he heard people sing but also peasant fiddlers play. We know, for instance,

that fiddlers gave him the first and fourth of his Romanian Folk Dances (much of the rest coming from a young flute player). This work for solo piano dates from 1915 and exemplifies the straight arrangements he made at a time when folk music was becoming essential to his creativity. Adaptations for violin and piano of such arrangements thus return them to a medium nearer their source.

Romanian Folk Dances

Bartók did much of his collecting in Romania, the music of which appealed to him partly for its unusual modalities. Examples in the Romanian Folk Dances include a minor mode with raised, 'Lydian', fourth (No. 3 'In One Spot') and a Phrygian major mode (No. 4 'Dance of Bucium'). Zoltán Székely, for whom Bartók would write his Second Violin Concerto, in 1937–38, made the violin transcription in 1925, a task that required not much more than a transfer of the right-hand part to the violin. Székely also transposed some sections to suit the new instrument (besides sending some passages up an octave for extra brilliance), repeated a couple of passages, and, of course, added effects – *pizzicato*, harmonics – to make a splash.

Hungarian Folksongs

With two other sets Bartók was directly

involved, in each case approving and fine-tuning arrangements that one of his string-playing colleagues had made from the Hungarian songs in his piano collection *For Children* (1908–10). Tivadar Országh was alternately second violin and viola in the Waldbauer-Kerpely Quartet, with which Bartók had a close association, and worked on his transcriptions in 1931. Bartók fixed nine pieces (from Országh's eleven) in order and sometimes added brief transitions, notably at the beginning and end of the third song. Sometimes, too, he made the harmony a little more venturesome.

Hungarian Folk Tunes

Joseph Szigeti, who, like Székely, was a regular recital partner of the composer's and a musician whom Bartók honoured with specific works (notably *Contrasts*, in 1938), had made his seven arrangements five years earlier, in 1926–27. In this case, too, Bartók was responsible for the organisation, in three short movements; he also decided the title, and in 1930 recorded the opus with Szigeti.

© 2013 Paul Griffiths

A supplementary note on the Sonata for Solo Violin

Bartók's manuscript of the Sonata for Solo

Violin includes short passages in the finale in which the violinist is asked to play quarter tones and third tones. On this as well as on a few other details it differs from the first published score (1947), edited by Yehudi Menuhin who had given the first performance of the work in November 1944. My feeling is that, while interesting, the microtones do not 'come off' in the way one might, in theory, expect; they seem to me to be somewhat confusing to the ear within a piece that relies so heavily on crystal-clear intonation in the context of a standard chromatic scale. I also think the chronological evidence supports Menuhin's edition.

Bartók first raised the question of the microtones with Menuhin in a letter of 21 April 1944. He stated that 'they are not "structural" features, and – therefore – may be eliminated', adding:

The best would be, if I could hear both versions, and then decide if it is worth while to use these 1/4 tones.

In a letter to his son Peter, dated 31 October 1944, Bartók describes an evening with the Menuhins, during which Menuhin played the sonata; they 'talked about it for about four hours', and 'it was discovered that there were many things to be corrected in it (on my part)'. Surely the issue of the microtones was discussed on this occasion. And in a

letter to Peter dated 5 December 1944, little more than a week after the event, Bartók describes Menuhin's playing at the première as 'excellent'. Menuhin, as is shown by his edition and recordings, played the version without microtones.

On the basis of his father's autograph manuscript, Peter Bartók published an edition of the Sonata in 1994 that incorporates the microtones as well as some minor modifications outlined by Bartók in a letter to Menuhin dated 30 June 1944 (but which Bartók did not enter in the manuscript). However, it does not take into account any changes which Bartók may have come to prefer as a result of his subsequent correspondence and meetings with Menuhin. For these reasons, I believe it is likely that Menuhin's edition more closely reflects the composer's final intentions.

© 2013 James Ehnes

Hailed as 'the Jascha Heifetz of our day' (*The Globe and Mail*) and a 'visionary' whose 'playing glows' (*Gramophone*), 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. As a recitalist and chamber musician he has performed at numerous festivals and venues, including the Salzburger Festspiele, the BBC Proms, and the Wigmore Hall, London; furthermore, he is Artistic Director of the Seattle Chamber Music Society. 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 Stanisław 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 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



James Ehnes

© Benjamin Ealovega

Bartók: Sonaten und Volkstänze für Violine und Klavier

Sonate für Violine solo

Béla Bartók empfand eine lebenslange Affinität zur Violine, die er in seiner Solosonate in zweierlei Beziehung definitiv zum Ausdruck brachte: Sie war nicht nur sein letztes, sondern auch sein anspruchsvollstes Werk für das Instrument. Zudem markierte sie einen Wendepunkt in seinem Schaffen, denn zum ersten Mal komponierte er nicht für einen ungarischen Landsmann, sondern für einen gebürtigen New Yorker in dieser seiner neuen Wahlheimat: Yehudi Menuhin. Im November 1943 hatte er Menuhin mit seiner ersten Violinsonate in einem Konzert erlebt, bei dem auch die C-Dur-Sonate von Bach auf dem Programm stand, und ohne einen Moment des Zögerns den Auftrag Menuhins angenommen, ihm eine nach dem Beispiel Bachs unbegleitete Sonate zu komponieren. Bartók verbrachte den Winter in der Albemarle Inn von Asheville, North Carolina (wo Besucher heutzutage sein Zimmer buchen können) und vollendete das Stück im März 1944. Menuhin gab die Uraufführung am 26. November jenes Jahres in New York, nur fünf Tage vor der Premiere des Konzerts für Orchester. In den zehn Monaten seines Lebens, die ihm noch verblieben, arbeitete

Bartók am dritten Klavierkonzert, das er so gut wie abschloss, und dem Bratschenkonzert, mit dem er nicht mehr so weit kam. Die Sonate für Violine solo – das letzte Werk, das er selber noch zur Aufführungsreife brachte – beweist, dass er in diesem Stadium längst nicht so anspruchslos war, wie die relativ unbeschwerte Natur des Konzerts für Orchester und des dritten Klavierkonzerts suggerieren mag.

Bachs Werke für Violine solo boten sich als Muster an, insbesondere die Sonate Nr. 1 g-Moll der sechs Sonaten und Partiten BWV 1001 – 1006, denn wenn man dem Stück Bartóks überhaupt eine Tonart zuschreiben kann, dann ist dies g-Moll; zudem handelt es sich beim zweiten Satz auch hier um eine Fuge, gefolgt von einem langsamen dritten Satz in B-Dur. Das Chaconne-Schema, mit dem Bartók das Stück eröffnet, lässt allerdings vermuten, dass er auch an das große Finale der Partita Nr. 2 d-Moll dachte. Dieser Rhythmus prägt das erste Thema und kehrt zu Beginn der Durchführung und dann erneut in der Reprise nachdrücklich zurück, wobei nun aber das Nebenthema fließender gestaltet ist. Bartók besinnt sich auf die Komplexität

seiner Sonaten für Violine und Klavier aus den zwanziger Jahren (CHAN 10705) und schmückt seine Musik fast ununterbrochen mit quarten- und sekundenreichen Motiven.

Die Fuge hat vier Stimmen, die aber nach der klassischen Eröffnung oft nur angedeutet werden. Das Thema beginnt mit einer kleinen Mollterz und enthält Lücken, die zur dialogischen Behandlung einladen, wie etwa auf halbem Weg in der Passage, wo das *coll'arco* geführte Thema im Kanon mit einer *pizzicato* gespielten Umkehrung seiner selbst steht.

Das Hauptthema des langsamen Satzes, "Melodia", in dreiteiliger Form ist mit dem Nebenthema des Kopfsatzes verwandt. Das Rascheln und Beben des gedämpften mittleren Abschnitts ordnen ihn in die Kategorie bartókscher Nachtmusik ein. Die Reprise gibt sich stark verändert und endet im Flageolet.

Ein *moto perpetuo* liefert den Hauptstoff für das Finale, bei dem Bartók zeitweilig an Mikrotöne dachte (James Ehnes geht in seinen Überlegungen näher hierauf ein). Verwoben in das glänzende Spiel sind zwei folkloristisch gefiedelte Episoden pentatonischer und diatonischer Art.

Violinsonate e-Moll

Fast ein halbes Jahrhundert zuvor hatte der

jugendliche Bartók in seiner Beschäftigung mit der Violine zwei traditionelle Sonaten mit Klavierbegleitung vorgelegt, op. 5 c-Moll (1895) und op. 17 A-Dur (1897). Ein drittes Stück, in e-Moll ohne Zählung, folgte 1903 zum Ende seiner Studienzeit. Dessen Finale nahm er, ebenso wie zwei Soloklavierstücke, in seinen Beitrag zu einem Konzert auf, das Absolventen der Königlich-Ungarischen Musikakademie (heute: Franz-Liszt-Musikakademie) in Budapest im Juni jenes Jahres gaben. Einer der Kritiker sah in ihm

ein phänomenales junges Genie, dessen Name heute nur wenigen bekannt ist, dem es aber – und davon sind wir fest überzeugt – bestimmt ist, eine große und glänzende Rolle in der ungarischen Musikgeschichte zu spielen.

So erstaunlich diese Prognose anmuten mag, kann der Kritiker nicht geahnt haben, wie weit es Bartók schon bald bringen würde, nachdem er ein Interesse an der Volksmusik und an Debussy entwickelt hatte. Im Budapest des Jahres 1903 mag es den Anschein gehabt haben, dass die Welt von Brahms, der ja nur sechs Jahre zuvor verstorben war, in aller Ruhe bestehen bleiben würde. Es war eine Welt, in die der junge Bartók selber eintreten wollte, ebenso wie sein älterer Mitstudent Ernő Dohnányi, dessen Klavierquintett op. 1 von Brahms persönlich bewundert worden war.

Ähnlich hätte Brahms vielleicht auch den ersten Satz dieser Sonate von Bartók aufgenommen. Nach der Klaviereinleitung stellt die Violine das Hauptthema vor, dessen Schönheit und Vielseitigkeit eine längere Exposition ermöglicht, in der das hüpfende Nebenthema kaum mehr als eine Episode darstellt. Die relativ kurze Durchführung beginnt fugisch, und die Reprise ruft das Nebenthema wieder auf, bevor das Hauptthema durch seine Rückkehr dem Höhepunkt zustrebt und mit dem Satz ausklingt.

Der langsame Satz scheint zuletzt entstanden zu sein und lässt bereits den Komponisten erkennen, den wir beim Namen Bartók erwarten. Es handelt sich um einen Satz von Variationen über ein ernstes Thema in a-Moll, das von der Violine solo vorgestellt und vom Klavier harmonisierend bestätigt wird. In der zweiten Variation könnte sich Brahms in seiner ungarisch-tänzerischen Stimmung wiedererkennen. Bartók selbst tritt in der leidenschaftlichen ersten Variation am deutlichsten hervor, während die späteren Abwandlungen eher opernhaft erscheinen, lieblich oder aufgewühlt und bedrohlich, bevor das Thema abschließend noch einmal aufgegriffen wird.

Elemente des ungarischen Tanzes durchziehen auch wieder das Rondo-Finale,

jenen Satz, der bei seiner ersten Darbietung im Juni 1903 für solche Aufregung gesorgt hatte. Als die Sonate einige Monate später, am 25. Januar 1904, in ganzer Länge zur Aufführung kam, spielte neben Bartók der bedeutendste ungarische Musiker der vorausgegangenen Generation, Jenő Hubay. Danach legte Bartók das Werk beiseite, sodass es bis in die sechziger Jahre hinein weder veröffentlicht noch aufgeführt wurde.

Bartók, Volksmusik und die Violine

Das "typisch" Ungarische am Finale der Sonate e-Moll war ein aus den Kaffeehäusern von Budapest und Wien hervortretender Stil, der mit der Volksmusik Ungarns wenig zu tun hatte – wie Bartók bald feststellen sollte, als er begann, entlegene ländliche Gebiete zu bereisen und dort aufzuzeichnen, was die Bauern sangen und auf ihren Fiedeln spielten. Wir wissen zum Beispiel, dass ihn diese Fiedler zum ersten und vierten seiner rumänischen Volkstänze inspirierten (viel verdankte er auch einem jungen Flötenspieler). Dieses Werk für Klavier solo stammt aus dem Jahr 1915 und veranschaulicht die Schlichtheit seiner Arrangements zu einer Zeit, als die Volksmusik zu einer bestimmenden Kraft seines Schaffens wurde. Durch die Bearbeitung für Violine und Klavier wird

also wieder eine engere Beziehung zum Ausgangsmaterial hergestellt.

Rumänische Volkstänze

Bartók betrieb einen großen Teil seiner Forschungen in Rumänien, wo ihn die Musik mit ihren ungewöhnlichen Modalitäten besonders ansprach. Beispiele in den rumänischen Volkstänzen sind ein Moll mit lydischer (übermäßiger) Quarte (Nr. 3 "Der Stampfer") und ein phrygisches Dur (Nr. 4 "Tanz aus Butschum"). Zoltán Székely, für den Bartók dann 1937/38 sein zweites Violinkonzert komponieren sollte, nahm 1925 die Violintranskription vor, wozu nicht viel mehr erforderlich war als die Übernahme der rechten Hand. Székely transponierte außerdem einige Abschnitte mit Blick auf das Instrument (setzte auch manche Passagen zur Erhöhung der Brillanz um eine Oktave herauf), wiederholte einige Passagen und achtete natürlich auf zusätzliche Effekte – *pizzicato*, Flageolett – um das Publikum zu beeindrucken.

Ungarische Volkslieder

An zwei weiteren Gruppen war Bartók selbst beteiligt, indem er die von einem seiner Streicherkollegen vorgenommenen Bearbeitungen der ungarischen Lieder in seinen Klavierstücken *Für Kinder* (1908–1910) billigte und verfeinerte. Tivadar Országh –

abwechselnd zweite Violine und Bratsche im Waldbauer-Kerpely-Quartett, mit dem Bartók befreundet war – erarbeitete 1931 insgesamt elf Transkriptionen, von denen Bartók neun Stücke neu ordnete und hier und da mit kurzen Überleitungen versah, vor allem am Anfang und Ende des dritten Lieds. Zuweilen bevorzugte er auch riskantere Harmonien.

Ungarische Volksweisen

Joseph Szigeti, der ebenso wie Székely ein regelmäßiger Konzertpartner des Komponisten war und dem als Musiker spezifische Werke Bartóks zugeordnet waren (an erster Stelle die *Kontraste* von 1938), hatte fünf Jahre zuvor, 1926/27, seine sieben Arrangements vorgenommen. Auch in diesem Fall sorgte Bartók für die Fassung zu drei kurzen Sätzen; außerdem wählte er den Titel und spielte 1930 das Werk mit Szigeti ein.

© 2013 Paul Griffiths

Übersetzung: Andreas Klatt

Überlegungen zur Sonate für Violine solo

Bartóks Autograph der Sonate für Violine solo enthält kurze Passagen im Finale, die dem Interpreten Viertel- und Dritteltöne abverlangen. In dieser Hinsicht und in einigen anderen Details unterscheidet es sich von der ersten veröffentlichten Partitur (1947),

die Yehudi Menuhin nach der Uraufführung im November 1944 besorgt hatte. Für meine Begriffe sind die Mikrotöne zwar interessant, doch erzielen sie nicht den Effekt, den man theoretisch von ihnen erwarten könnte; sie scheinen mir in einem Stück, das so stark auf die kristallklare Intonation im Kontext einer normalen chromatischen Tonleiter setzt, eher störend zu wirken. Auch im chronologischen Sinne halte ich Menuhins Ausgabe für fundiert.

Bartók sprach das Thema Mikrotöne am 21. April 1944 in einem Brief an Menuhin zum ersten Mal an. Er erklärte, es handle sich dabei nicht um "strukturelle" Elemente, sodass man darauf verzichten könne, und fügte hinzu:

Am besten wäre es, wenn ich beide Fassungen hören könnte, um zu entscheiden, ob es sich lohnt, an diesen Vierteltönen festzuhalten.

In einem Brief vom 31. Oktober 1944 an seinen Sohn Peter beschreibt Bartók einen Abend bei den Menuhins, in dessen Verlauf Menuhin die Sonate spielte; sie "unterhielten sich etwa vier Stunden lang darüber", und "man stellte fest, dass viele Dinge korrigiert werden mussten (von meiner Seite aus)". Zweifellos werden dabei auch die Mikrotöne zur Sprache gekommen sein. Am 5. Dezember 1944, kaum eine Woche nach der Uraufführung, schrieb Bartók an Peter, Menuhin habe eine "ausgezeichnete" Vorführung gegeben. Dessen

Edition und auch seine späteren Aufnahmen bezeugen, dass er auf die Mikrotöne verzichtete.

Von dem Autographen seines Vaters ausgehend, veröffentlichte Peter Bartók 1994 eine Edition der Sonate, die sowohl die Mikrotöne als auch einige kleinere Modifikationen enthält, die der Komponist am 30. Juni 1944 in einem Brief an Menuhin erwähnte (jedoch selber nicht in das Autograph aufnahm). Andererseits ließ er Änderungen, die Bartók infolge seiner späteren Korrespondenz und seiner Begegnungen mit Menuhin vielleicht bevorzugte, unberücksichtigt. Aus all diesen Gründen halte ich es für wahrscheinlich, dass Menuhins Edition den letztendlichen Intentionen des Komponisten am nächsten kommt.

© 2013 James Ehnes
Übersetzung: Andreas Klatt

Der Geiger **James Ehnes** ist als "der Jascha Heifetz unserer Zeit" (*The Globe and Mail*) gefeiert worden, als ein "Visionär [dessen] Spiel glüht" (*Gramophone*). Er 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. Als Recitalist und Kammermusiker ist er bei vielen Festivals und in zahlreichen Konzertsälen aufgetreten, so etwa bei den Salzburger Festspielen, den BBC-Proms und in der Londoner Wigmore Hall; außerdem ist er künstlerischer Leiter der Seattle Chamber Music Society. 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 Stanisław 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



Bartók:

Sonates et Danses folkloriques pour violon et piano

Sonate pour violon seul

Le rapport que Béla Bartók entretint toute sa vie avec le violon parvint à son point culminant dans la Sonate pour violon seul de deux manières: ce fut sa dernière pièce pour l'instrument et la plus difficile. Elle marqua également une rupture car il ne la composa pas pour un compatriote hongrois, mais pour un artiste né à New York, la ville où il vivait maintenant: Yehudi Menuhin. En novembre 1943, il entendit Menuhin jouer sa Première Sonate pour violon et piano lors d'un récital qui incluait également la Sonate en ut majeur de Bach, et il accepta immédiatement la commande de Menuhin d'écrire une sonate qui, comme celle de Bach, serait sans accompagnement. Bartók passa l'hiver à l'Albemarle Inn à Asheville (un hôtel-restaurant en Caroline du Nord où les visiteurs peuvent aujourd'hui passer la nuit dans la chambre qu'il occupa), et termina la sonate en mars 1944. Menuhin donna la première mondiale à New York le 26 novembre 1944, cinq jours avant la création du Concerto pour orchestre. Au cours des dix derniers mois qui lui restèrent à vivre, Bartók travailla à son Troisième Concerto pour piano, presque

entièrement terminé, et à son Concerto pour alto, moins avancé. La Sonate pour violon seul fut donc sa dernière œuvre complète, et elle montre que le style relativement abordable du Concerto pour orchestre et du Troisième Concerto pour piano était loin d'être sa seule option à ce moment-là.

Les œuvres pour violon seul de Bach furent le modèle évident, en particulier la sonate en sol mineur qui ouvre le recueil des six sonates et partitas, BWV 1001 – 1006, car si tant est qu'elle possède une tonalité définie, la Sonate de Bartók est en sol mineur; de même, le deuxième mouvement est une fugue, et le troisième est un mouvement lent en si bémol majeur. Cependant, le rythme de chaconne qui ouvre l'œuvre de Bartók suggère qu'il avait aussi à l'esprit le grand finale de la Deuxième Partita en ré mineur. Ce rythme définit le premier sujet et revient de manière insistante au début de la section du développement, puis lors de la réexposition, avec un second sujet plus fluide. Bartók retrouve la complexité de ses sonates avec piano composées deux décennies plus tôt (CHAN 10705), et embellit presque tout le temps sa musique avec des motifs truffés de quartes et de secondes.

La fugue est à quatre voix, mais souvent plusieurs d'entre elles sont seulement implicites après l'exposition classique du début. Son sujet commence par une tierce mineure ascendante et contient des pauses invitant un traitement en dialogue, comme dans le passage vers le milieu dans lequel le sujet, joué *arco*, forme un canon avec son renversement, joué *pizzicato*.

Le thème principal du mouvement lent, "Melodia", de forme ternaire, est apparenté au second thème du premier mouvement. Les bruissements et frémissements de la section centrale jouée avec sourdine la placent dans la catégorie des musiques de nuit de Bartók. La réexposition est profondément modifiée, et se conclut sur des sons harmoniques.

Un *moto perpetuo* fournit le matériau principal du finale dans lequel Bartók songea à utiliser des micro-intervalles (voir la note de James Ehnes sur ce point). Cette brillante activité est entrelacée par deux épisodes de jeu de violon teinté de folklore, pentatonique et diatonique.

Sonate pour violon en mi mineur

Presque un demi-siècle plus tôt, le tout jeune Bartók avait abordé le violon avec deux sonates de forme régulière avec accompagnement de piano, l'une en ut mineur (1895), l'autre en la majeur (1897).

Une troisième, dans la tonalité de mi mineur, suivit en 1903, époque où il terminait ses études musicales. Il joua le finale de cette sonate et deux pièces pour piano seul lors d'un concert donné par les étudiants diplômés de l'Académie Liszt (connue à l'époque sous le nom d'Académie royale nationale hongroise de musique) en juin 1903.

Un critique le salua en ces termes:

[c'est] un jeune génie phénoménal, dont le nom n'est aujourd'hui connu que de quelques-uns, mais qui – et c'est là notre profonde conviction – est destiné à jouer un grand et brillant rôle dans l'histoire de la musique hongroise.

Aussi étonnant que soit cet exemple de prémonition, ce critique ne pouvait avoir aucune idée de la distance que Bartók allait bientôt parcourir grâce à sa découverte de la musique folklorique et de Debussy. En effet, il pouvait sembler que dans le Budapest de 1903 le monde de Brahms, mort seulement six ans plus tôt, continuerait sereinement. C'était le monde que le jeune Bartók était désireux de joindre à la suite de son ami légèrement plus âgé, Ernő Dohnányi, dont le Quintette avec piano, op. 1, avait fait l'admiration du maître allemand.

Eût-il vécu, Brahms aurait peut-être de même admiré le premier mouvement de la Sonate en mi mineur de Bartók. Après

l'introduction du piano, le violon expose le thème principal dont la beauté et la souplesse sont suffisantes pour soutenir une longue exposition au cours de laquelle le sautillant second thème est à peine plus qu'un épisode. Le développement, relativement bref, s'ouvre par un fugato; la réexposition réintroduit le second thème avant de culminer avec le retour du premier, qui s'éloigne tandis que le mouvement s'achève.

Le mouvement lent, qui semble avoir été composé en dernier, introduit déjà un Bartók plus reconnaissable. C'est une suite de variations sur un sombre thème en la mineur présenté au début par le violon seul, avec des harmonisations jouées en écho par le piano. Cependant, Brahms aurait pu avoir l'impression d'entendre ses propres danses hongroises dans la deuxième variation. La présence de Bartók est plus évidente dans la véhémence première variation, tandis que celles qui suivent plus tard possèdent un caractère plutôt opératique, tour à tour tendre ou troublé et menaçant, avant que le thème ne revienne à la fin.

Des éléments de danses hongroises réapparaissent dans le finale en forme de rondo – le mouvement qui produisit une si forte impression lors de sa première audition en juin 1903. La sonate fut jouée dans sa totalité quelques mois plus tard, le 25 janvier 1904,

par Bartók et le musicien hongrois le plus éminent de la génération précédente, Jenő Hubay. Bartók mit ensuite l'œuvre de côté, et elle ne fut plus jouée (ni même éditée) avant les années 1960.

Bartók, la musique folklorique, et le violon

Le parfum hongrois qui marque le finale de la Sonate en mi mineur provenait du style rencontré dans les cafés de Budapest et de Vienne, un style ayant peu de rapport avec la musique rurale hongroise – comme Bartók allait bientôt le découvrir pendant ses visites dans des villages éloignés, enregistrant non seulement ce que les gens chantaient, mais également les paysans jouant du violon. Nous savons par exemple que ce genre de jeu de violon lui donna la première et la quatrième de ses Danses folkloriques roumaines (les autres danses s'inspirent en grande partie d'un jeune joueur de flûte). Cette œuvre pour piano seul date de 1915, et est un exemple des arrangements directs que le compositeur faisait à une époque où la musique folklorique était en train de devenir une source essentielle de sa créativité. Les adaptations pour violon et piano rendent à ces arrangements une forme plus proche de leurs origines.

Danses folkloriques roumaines

Bartók collectionna beaucoup de pièces

folkloriques en Roumanie dont la musique l'attirait en partie en raison de ses modes inhabituels. Ainsi, les Danses folkloriques roumaines présentent un mode mineur avec quarte haussée lydienne (No 3 "Le Batteur"), et un mode majeur phrygien (No 4 "Danse de Bucsum"). Zoltán Székely, pour qui Bartók composa son Second Concerto pour violon en 1937-1938, fit cette transcription en 1925, un travail qui nécessita à peine plus que le transfert de la partie de main droite au violon. Székely transposa également plusieurs sections pour convenir au nouvel instrument (outre quelques passages transposés à l'octave supérieure pour ajouter du brio), répéta un ou deux passages et ajouta des effets violonistiques – *pizzicato*, sons harmoniques – pour faire sensation.

Chansons folkloriques hongroises

Bartók participa de manière directe à deux autres recueils: dans chaque cas il approuva et donna la dernière touche à des arrangements de chansons hongroises extraites de son recueil pour piano *Pour les enfants* (1908-1910) réalisés par un de ses collègues violonistes. Tivadar Országh tenait en alternance la partie de second violon et d'alto dans le Quatuor Waldbauer-Kerpely, un ensemble étroitement associé avec Bartók,

et il travailla à ses transcriptions en 1931. Bartók fixa l'ordre de neuf des onze pièces de Országh, ajoutant parfois de brèves transitions, notamment au début et à la fin de la troisième chanson, et donnant ici et là un caractère légèrement plus aventureux à l'harmonie.

Airs folkloriques hongrois

Joseph Szigeti – qui, comme Székely, se produisait régulièrement en récital avec le compositeur et un musicien que Bartók honora de plusieurs œuvres spécifiques (en particulier les *Contrastes* en 1938) – réalisa ses sept arrangements cinq ans plus tôt en 1926-1927. Une fois encore, Bartók fut responsable de l'organisation en trois mouvements brefs; il choisit également le titre et enregistra l'ouvrage avec Szigeti en 1930.

© 2013 Paul Griffiths

Traduction: Francis Marchal

Note supplémentaire à propos de la Sonate pour violon seul

Le manuscrit de Bartók de la Sonate pour violon seul contient plusieurs courts passages dans le finale qui demandent au violoniste de jouer des quarts et tiers de tons. Il diffère sur ce point, et sur plusieurs

autres détails, de la première partition publiée (1947), préparée par Yehudi Menuhin qui avait créé l'œuvre en novembre 1944. Il me semble que ces micro-intervalles, bien qu'intéressants, ne "sonnent" pas comme on pourrait s'y attendre en théorie; ils me donnent l'impression de créer une confusion pour l'oreille dans une pièce qui dépend si profondément d'une parfaite intonation dans le contexte d'une gamme chromatique traditionnelle. Je pense également que les preuves fournies par la chronologie donnent raison à l'édition de Menuhin.

Bartók souleva la question des micro-intervalles pour la première fois dans une lettre à Menuhin datée du 21 avril 1944. Il écrit: "Ils ne constituent pas un élément 'structurel' et – en conséquence – peuvent être éliminés", et ajoute:

Le mieux serait que je puisse écouter
les deux versions, et ensuite décider
si cela vaut la peine d'utiliser ces
1 / 4 de tons.

Dans une lettre à son fils Peter datée du 31 octobre 1944, Bartók décrit une soirée passée chez le Menuhin pendant laquelle Yehudi Menuhin joua la sonate; ils "en discutèrent pendant près de quatre heures", et découvrirent qu'il y avait "beaucoup de choses à corriger (de mon point de vue)". La question des micro-intervalles fut

certainement évoquée ce soir là. Dans une autre lettre adressée à Peter le 5 décembre 1944, à peine plus d'une semaine après la création par Menuhin, Bartók déclare que le jeu du violoniste avait été "excellent". Comme le montre son édition et ses enregistrements, Menuhin joua la version sans les micro-intervalles.

À partir du manuscrit autographe de son père, Peter Bartók publia une édition de la Sonate en 1994 qui inclut les micro-intervalles ainsi que plusieurs modifications mineures soulignées par Bartók dans une lettre à Menuhin datée du 30 juin 1944 (mais que Bartók ne nota pas sur le manuscrit). Cependant, elle ne tient pas compte des changements que Bartók aurait préférés à l'issue de sa correspondance ultérieure et de ses rencontres avec Menuhin. Pour toutes ces raisons, je crois que l'édition de Menuhin présente de plus près les intentions finales du compositeur.

© 2013 James Ehnes

Traduction: Francis Marchal

Acclamé comme "le Jascha Heifetz de notre temps" (*The Globe and Mail*), et comme un "visionnaire" dont le "jeu est scintillant" (*Gramophone*), 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. En récital et musique de chambre, il s'est produit dans de nombreux festivals et salles de concert, notamment au Salzburger Festspiele, aux BBC Proms et au Wigmore Hall de Londres. Il est également le directeur artistique de la Seattle Chamber Music Society. 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 Stanisław 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

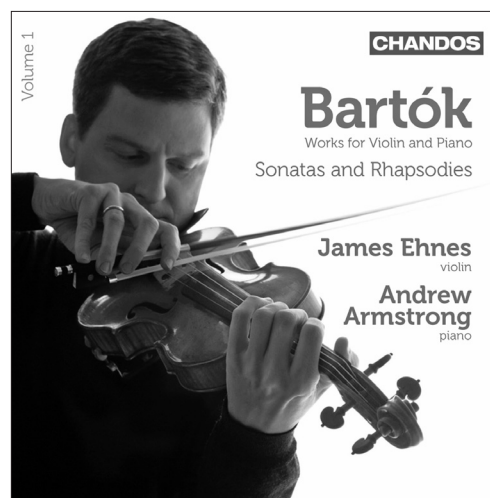


© Benjamin Ealovega

James Ehnes



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



Bartók
Works for Violin and Piano, Volume 1
CHAN 10705

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 C02 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Special thanks from the artists to Roger Rowe for his assistance in the preparation for this recording

Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Ben Connellan

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 2 – 4 June 2012

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 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Sonata for Solo Violin), Editio Musica Budapest (Violin Sonata in E minor, Hungarian Folksongs), Universal Edition (Hungarian Folk Tunes, Romanian Folk Dances)

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

Béla Bartók^(1881 – 1945)

Works for Violin and Piano, Volume 2

1–4	Sonata, BB 124 (1944) for solo violin	25:43
5–7	Sonata, BB 28 (1903) in E minor • in e-Moll • en mi mineur	30:05
8–16	Hungarian Folksongs, BB 109 (1931)	9:14
17–23	Hungarian Folk Tunes (1926–27)	7:41
24–29	Romanian Folk Dances (1925–26)	5:23
		TT 78:08

James Ehnes violin
Andrew Armstrong piano