

Volume 3

CHANDOS

Bartók

Chamber Works for Violin

44 Duos

Contrasts

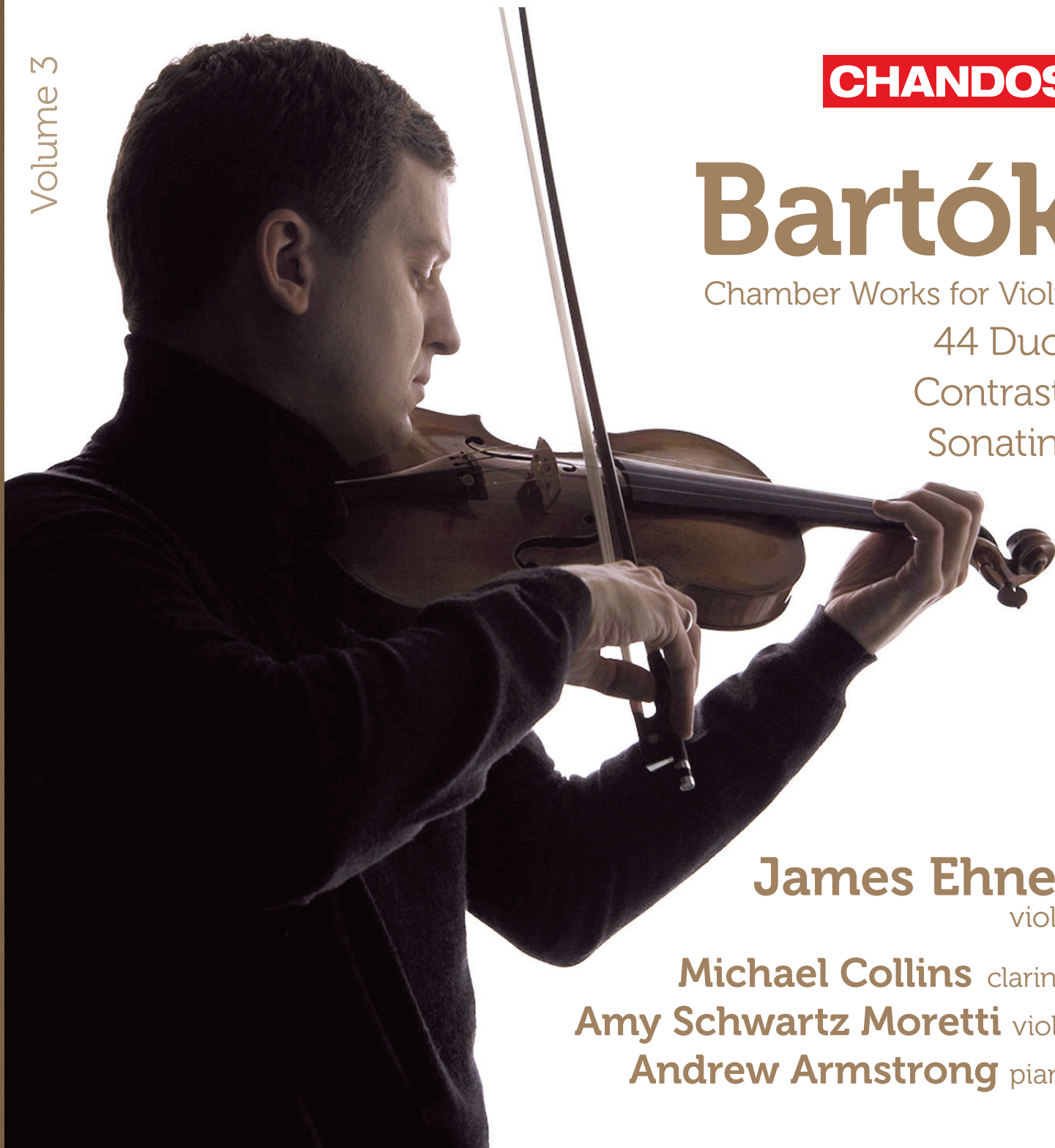
Sonatina

James Ehnes
violin

Michael Collins clarinet

Amy Schwartz Moretti violin

Andrew Armstrong piano





Béla Bartók, left, performing 'Contrasts' with Joseph Szigeti and Benny Goodman

Béla Bartók (1881–1945)

Chamber Works for Violin, Volume 3

Contrasts, BB 116 (1938)* 16:12

for Violin, Clarinet, and Piano

Written for and dedicated to Benny Goodman and Joseph Szigeti

- | | |
|-----|--|
| [1] | I Verbunkos (Recruiting Dance). Moderato, ben ritmato – Più tranquillo – Meno mosso – Più mosso – Meno mosso – Più mosso – Tempo I – Tranquillo – Più mosso – Tempo I – Cadenza – [Tempo I] 5:06 |
| [2] | II Pihenő (Relaxation). Lento – Movendo – Tempo I – Movendo – Più mosso, agitato – Tempo I – Tranquillo – Movendo 4:26 |
| [3] | III Sebes (Fast Dance). Allegro vivace – Meno vivo – Tempo I – Un poco più mosso – Più mosso – Tempo I – Più mosso – Cadenza – Tempo I – Quasi a tempo (tranquillo) – Meno mosso – Molto tranquillo – Tempo I – Più mosso – Ancora più mosso – Tempo I 6:41 |

Sonatina, BB 102a (1925)[†] 4:19

Transcription for Violin and Piano by Endre (André) Gertler (1907–1998)
of original version for solo piano, BB 69 (1915)

- | | |
|-----|--|
| [4] | I Dudások (Cornemuses / Bagpipes). Allegretto – Allegro – Tempo I 1:30 |
| [5] | II Medvetánc (Danse de l'ours / Bear Dance). Moderato 0:40 |
| [6] | III Finale. Allegro vivace – Sostenuto – Tempo I – Sostenuto molto – Tempo I – Tranquillo – Più tranquillo – Sostenuto molto – Tempo I 2:07 |

Forty-four Duos, BB 104 (1931)[†]

48:00

for Two Violins

Book I

7	1	Párosító (Matchmaking Song). Andante	0:59
8	2	Kalamajkó (Maypole Dance). Andante	0:40
9	3	Menuetto. Moderato	1:00
10	4	Szentivánéji (Summer Solstice Song). Risoluto	0:53
11	5	Tót nóta (1) (Slovakian Song [1]). Molto moderato	0:58
12	6	Magyar nóta (1) (Hungarian Song [1]). Moderatamente mosso	0:56
13	7	Oláh nóta (Walachian Song). Allegro moderato	0:46
14	8	Tót nóta (2) (Slovakian Song [2]). Andante	0:57
15	9	Játék (Play Song). Allegro non troppo	0:44
16	10	Rutén nóta (Ruthenian Song). Andante	1:04
17	11	Gyermekrengetés (Cradle Song). Lento	1:16
18	12	Szénagyűjtés (Hay-gathering Song). Lento religioso	0:55
19	13	Lakodalmas (Wedding Song). Adagio	1:30
20	14	Párnás tánc (Pillow Dance). Allegretto	0:56

Book II

[21]	15	Katonanóta (Soldiers' Song). Maestoso	1:03
[22]	16	Burleszk (Burlesque). Allegretto – Un poco più tranquillo – Tempo I	0:59
[23]	17	Menetelő nótá (1) (Hungarian March [1]). Tempo di marcia, allegramente – Più mosso –	0:46
[24]	18	Menetelő nótá (2) (Hungarian March [2]). Tempo di marcia	0:45
[25]	19	Mese (A Fairy Tale). Molto tranquillo	1:07
[26]	20	Dal (Alternating Song). Allegretto – Meno mosso	1:27
[27]	21	Újévköszöntő (1) (New Year's Greeting [1]). Adagio – Molto tranquillo	2:07
[28]	22	Szunyogtánc (Mosquito Dance). Allegro molto	0:41
[29]	23	Menyasszonybúcsúztató (Farewell to the Bride). Lento rubato	1:20
[30]	24	Tréfás nótá (Jeering Song). Allegro scherzando – Meno mosso	0:45
[31]	25	Magyar nótá (2) (Hungarian Song [2]). Allegretto, leggero – Meno mosso	0:57

Book III

32	26	'Ugyan édes komámasszony...' (Teasing Song). Scherzando	0:30
33	27	Sánta-tánc (Limping Dance). Allegro non troppo – Più mosso	0:33
34	28	Bánkódás (Sorrow). Lento, poco rubato	2:18
35	29	Ujévköszöntő (2) (New Year's Greeting [2]). Tempo giusto	0:43
36	30	Ujévköszöntő (3) (New Year's Greeting [3]). Allegro – Meno mosso – Tempo I	0:51
37	31	Ujévköszöntő (4) (New Year's Greeting [4]). Allegro non troppo	0:41
38	32	Máramarosi tánc (Dance from Máramaros). Allegro giocoso	0:43
39	33	Aratáskor (Harvest Song). Lento – Più mosso, parlando – Tempo I – Tempo II – Tempo I	1:31
40	34	Számláló nótá (Enumerating Song). Allegramente	0:57
41	35	Rutén kolomejka (Ruthenian kolomeika). Allegro – Meno mosso – Tempo I	1:03
42	36	Szól a duda (Bagpipes). Allegro molto	0:55
43		A 36. sz. változata (Variant of No. 36). Allegro molto	1:05

Book IV

44	37	Preludium és kánon (Prelude and Canon). Lento – Un poco più lento – Molto tranquillo – Risoluto, non troppo vivace – Allegro molto	2:40
45	38	Forgatós (Rumanian Whirling Dance). Allegro	0:42
46	39	Szerb tánc (Serbian Dance). Allegro molto	0:49
47	40	Oláh tánc (Walachian Dance). Comodo – Più lento – Tempo I – Più mosso	0:49
48	41	Scherzo. Vivace	0:51
49	42	Arab dal (Arabian Song). Allegro	1:16
50	43	Pizzicato. Allegretto	1:13
51	44	'Erdélyi' tánc (Transylvanian Dance). Allegro moderato – Più moderato	1:51
			TT 68:33

Michael Collins clarinet*

James Ehnes violin

Amy Schwartz Moretti violin[†]

Andrew Armstrong piano^{*†}



Michael Collins

© Benjamin Ealovega Photography

Bartók: Sonatina / Forty-four Duos / Contrasts

Sonatina

Though he identified himself firmly as a Hungarian composer, Béla Bartók (1881–1945) was keenly interested in the music of other regions, from Transylvania to New York. His *Sonatina* of 1915 was one of several piano pieces which he based on melodies he had collected during his pre-war expeditions to Romanian-speaking villages in Transylvania, those melodies including, in this work's second and last movements, two he had learned from local fiddlers. Ten years after the work was composed, an eighteen-year-old student, Endre (later André) Gertler, brought him a violin transcription, unknowingly having restored much of the music to its original medium. According to Gertler's recollection, Bartók looked at it, put it down, and nervously lit a cigarette. Gertler, surely no less nervous, asked if anything should be changed. 'No,' said the composer, 'I just wish I had written it for violin in the first place.'

Contrasts

The two much bigger works here come from a later period. Bartók was still living in Budapest when, in 1938, he wrote *Contrasts*,

but this could be counted his first American composition. The prompt came from his compatriot Joseph Szigeti, one of the violinists he had sometimes partnered in concerts, and for whom he had, ten years before, written a rhapsody with accompaniment for piano or orchestra. Szigeti, working increasingly in the U.S. since that time, had got to know Benny Goodman, and asked Bartók for another rhapsody – in two movements, like the last – with a part for clarinet. He also suggested that there should be a cadenza for the clarinet in the first movement, and one for the violin in the finale. Bartók did what was requested, but added a bonus in the form of a central slow movement. This, however, was omitted at the first performance, given at Carnegie Hall early in 1939, by Szigeti, Goodman, and Endre Petri, and was not heard until Szigeti and Goodman repeated the work at the same venue, on 21 April 1940, this time with Bartók at the piano, on a brief tour before he moved across the Atlantic permanently five months later. Soon after this performance the three of them made a recording.

'Verbunkos', the heading over the first movement, alludes to the kind of dance that

was apparently part of the lure when officers of the imperial army visited Hungarian villages to attract recruits in the late eighteenth century and early nineteenth. Bartók follows the pattern for the first part of such a dance by writing a movement in march tempo. But however conscious of Hungarian antecedents, he was also thoroughly aware of the culture which Goodman brought into the picture – a culture whose elements of harmony, rhythm, and gesture he took on board, just as he had paid attention to those elements in the musical traditions of Romanian peasants.

His title, *Contrasts*, fairly describes the piece. Besides its transatlantic antitheses, the work sports three dissimilar instruments (in a grouping which Stravinsky had used for a reduced version of his score of *Histoire du soldat*), the music of which bounces with oppositions of theme and rhythm as well as colour. Yet perhaps 'Confluences' would have been an even better title, for Bartók draws the instruments into a conversation, and has them approaching one another right from the start, where it is the violin that sounds most jazzy, while the clarinet opens with the sort of folk-style melody that Bartók had been writing for this instrument since *The Wooden Prince*. Another such passage of exchange comes in the last movement, 'Sebes' (Fast Dance), in which Bartók interrupts the usual speeding

duple time of his dance finales to introduce a complex metre of the kind he had learned from Bulgarian folk music (3 – 2 – 3 plus 2 – 3 beats per bar) for a spot of 'jazz' syncopation. One unifying feature is the tritone, which is emphasised in the principal figure of the first movement, and to which the violinist, following a phase of quiet anticipation in the middle movement, 'Pihenő' (Relaxation), has to retune the top and bottom strings (thus E flat – A – D – G sharp) of a second instrument, used to open the finale. The three instruments play with the music of the world, and, through moments of abrasion and discord, create an image of communality.

Forty-four Duos

Besides writing for such outstanding musicians as Szigeti and Goodman, Bartók composed a lot of music for students, even for beginners, and brought to the task the same eagerness and care, so that his educational music fully rewards the attention of virtuosos. He even seems to have relished the opportunity that simple music offered to get back to compositional basics and refresh them, an attitude – and an accomplishment – which he shared with Bach, Mozart, and not many others.

Among his works in this category is *For Children*, a collection of short piano pieces

which he assembled in 1908–09 in four books, two based on Hungarian folk tunes and two on Slovak. Around twenty years later he was approached by Erich Dorfein, a violin professor at the music academy in Freiburg, who suggested that he might like to arrange some of these pieces for violin. Preferring to create new examples, in 1931 he put together a similar sequence of violin duets in four books, his Forty-four Duos, but drew on a wider range of folk traditions: 'Hungarian, Slovak, Romanian, Serbian, Ruthenian, and even Arab', as he put it in a letter to a friend, the Ruthenians being a Slavic population in the borderlands of Hungary and Ukraine. This unpretentious opus therefore delivers the same message as his orchestral Dance Suite of 1923, in which the styles of diverse peoples are interlinked – a message that Bartók may have felt needed repeating at a time of growing threat from fascism.

The work is fully characteristic also in other respects. Bartók, fresh from such a Bachian work as his Second Piano Concerto, inevitably found the medium of two violins often suggesting canonic treatment. This in turn helped serve the educational function, whether the pieces were to be played by teacher and pupil or by two young players practising together, for the junior member of the team would learn to listen in order

to be able to imitate the senior's sound and phrasing, and would gain security in dealing with bitonal clashes, changing time signatures, non-standard scales, and unusual intervals between the lines. Parts could also be exchanged, of course, giving the student two perspectives on the same music. At the same time, the pieces would provide lessons in presenting ideas, accompanying them economically, and developing them into small forms that, while frequently closing with some kind of return, are different in every case, because they seem to spring from the nature of the ideas. Most of the duos are over in under a minute – and it is a further characteristic of Bartók that durations are indicated, to the second.

One reason why Bartók might have preferred to write new pieces was that in 1908–09, at the time of *For Children*, he had been in immediate, living contact with the folk material, travelling the countryside with notebook and phonograph machine. By 1931 all that was over, peasant culture frayed to a thread by urbanisation and modern communications, so that in the duos he was dealing with memories and distillations. Many of the pieces may quote authentic folk melodies, but in other cases Bartók invented ideas in typical melodic and rhythmic patterns, with the aim not of preserving and

teaching folk tunes but rather of proving the vitality of alternative modes and metres. In No. 11, for instance, both violins could be said to be in defective Dorian modes, but a tritone apart, on E and B flat, with no note shared. The haunting No. 19 also has the violins in separate, complementary harmonic spaces, which briefly come into focus as C minor and E minor, before the second violin returns to its wandering. No. 28, highly chromatic and one of the longer numbers, has the straying instruments come emphatically together, though still in harmonic tension that is not resolved until a surprise A major chord arrives at the end. This is also one of the few pieces with no indication of place or purpose in its title, for generally Bartók wanted his musicians to be aware that songs and dances of these kinds were once integrated into communal life – though perhaps not in ways we might expect, if a harvest song (No. 33) could be so melancholy, again featuring non-intersecting modes, this time with short canonic interludes. Another of the rare abstract pieces, and the longest of the lot, No. 37, shows a typically Bartókian move from dark harmony to bright, the latter defined by a kind of Romanian G major. With both instruments double-stopped for much of the time, this is also the most fully scored item. By this point, since the organisation is

roughly progressive, we have come a long way, and the composer can from time to time display his humour as well as his infinite variety.

© 2014 Paul Griffiths

Indisputably one of the leading clarinetists of his generation, **Michael Collins** displays a dazzling virtuosity and sensitive musicianship which have made him a sought-after soloist with the Orchestre philharmonique de Radio France, Philadelphia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, City of Birmingham Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, and Philharmonia Orchestra, among others. In the process he has formed close alliances with conductors such as Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, and Leonard Slatkin. In 2007, in recognition of the pivotal role he has played in expanding the repertoire of his instrument, he received the Instrumentalist of the Year Award of the Royal Philharmonic Society; commissioning works by some of today's most highly regarded composers, he has given world and local premieres of John Adams's *Gnarly Buttons*,

Elliott Carter's *Clarinet Concerto*, Brett Dean's *Ariel's Music*, Elena Kats-Chernin's *Ornamental Air*, and Mark-Anthony Turnage's *Riffs and Refrains*. In great demand as a chamber musician, he performs with colleagues such as the Belcea Quartet and Takács Quartet, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell, and Steven Isserlis. In recent seasons Michael Collins has won increasing regard as a conductor and in September 2010 assumed the post of Principal Conductor of the City of London Sinfonia.

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 eight 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

Amy Schwartz Moretti performs extensively as a soloist and chamber musician, appearing at artist series and music festivals across North America and in Europe. As violin winner of the Irving M. Klein International String Competition, she made her international recital debut at the San Miguel de Allende Chamber Music Festival. She made her New York concerto debut at Carnegie Hall a few months before graduating from the Cleveland Institute of Music where she was a student of Donald Weilerstein. Whilst studying for her Master's she won the concert master audition of The Florida Orchestra in Tampa, which marked the beginning of her professional career. She then served as Concert Master for the Oregon Symphony before joining the Mercer University

Townsend School of Music as Director of the newly established Robert McDuffie Center for Strings in 2007. She is the Caroline Paul King Chair in Violin and coordinates the Fabian Concert Series.

An advocate of chamber music, Amy Schwartz Moretti was instrumental in the development of intensive summer workshops for young musicians in both Florida and Oregon. Now she coordinates the Young Artist component of the Rome Chamber Music Festival in Italy. With the violinist James Ehnes, violist Richard O'Neill, and cellist Robert deMaine, she is a member of the Ehnes Quartet. She is also the violinist of the Cortona Trio, with the cellist Julie Albers and pianist Elizabeth Pridgen, the Moretti Duo with her husband, the jazz drummer and percussionist Steve Moretti, and a member of the Georgian Chamber Players in Atlanta. In 2011, she released her first solo album, *Kaleidoscope*, featuring works by Gershwin (as arranged by Heifetz), Tchaikovsky, Nováček, Martinon, Kreisler, Massenet, and the title duo by Moszkowski, played with Robert McDuffie. Amy Schwartz Moretti performs on a G.B. Guadagnini violin from Piacenza, Italy, c. 1744, known as the 'Canadian', on loan to her through the generous efforts of the Stradivari Society.

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



James Ehnes

© Benjamin Ealovega Photography



Amy Schwartz Moretti

Angela Morris

Bartók:

Sonatine / Vierundvierzig Duos / Kontraste

Sonatine

Obwohl er sich eindeutig als ungarischer Komponist verstand, pflegte Béla Bartók (1881 – 1945) auch ein reges Interesse an der Musik anderer Gebiete, von den Karpaten bis nach New York. So war seine 1915 entstandene Sonatine über Themen der Bauern von Transsylvanien eines von mehreren Klavierstücken, die ihr Material den Erinnerungen an seine engagierten Vorkriegsreisen durch das rumänischsprachige, damals noch zu Ungarn gehörende Siebenbürgen verdankten – hier im Falle des zweiten und dritten Satzes zwei Melodien, die er von Dorfgeigern gelernt hatte. 1925 brachte ihm sein achtzehnjähriger Schüler Endre (später André) Gertler eine Violintranskription, ohne zu ahnen, dass er damit dem ursprünglichen Instrument treu geworden war. Gertler zufolge sah sich Bartók das Stück an, legte es nieder und griff nervös nach einer Zigarette. Der junge Mann, sicherlich nicht weniger nervös, fragte ihn, ob Änderungen erforderlich waren. "Nein," erwiderte der Komponist, "ich wünschte nur, ich hätte es gleich für Violine geschrieben."

Kontraste

Die beiden umfangreicheren Werke auf dieser CD entstammen einer späteren Zeit. Obwohl Bartók noch in Budapest lebte, als er 1938 die *Kontraste* schrieb, kann man sie als seine erste amerikanische Komposition betrachten. Die Anregung ging von seinem Landsmann József Szigeti aus, mit dem er zuweilen in gemeinsamen Konzerten aufgetreten war und dem er zehn Jahre zuvor bereits die Rhapsodie Nr. 1 für Violine und Klavier gewidmet hatte (die er später auch für Violine und Orchester bearbeitete). Szigeti, mittlerweile als Konzertvirtuose zunehmend in den USA tätig, war dem Jazzmusiker Benny Goodman begegnet, und beide waren an einer neuen Rhapsodie von Bartók interessiert:

Es wäre sehr gut, wenn die Komposition möglichst aus zwei selbständigen (und eventuell auch einzeln spielbaren) Teilen bestünde (wie die erste Violinrhapsodie), und natürlich hoffen wir, dass darin auch eine brillante Klarinetten- und auch eine Violinkadenz vorkommen werden,

schrrieb Szigeti. Bartók kam diesen Wünschen nach und fügte aus eigenem Antrieb einen langsamen Mittelsatz ein, der allerdings bei

der Uraufführung durch Szigeti, Goodman und den Pianisten Endre Petri am 9. Januar 1939 in der Carnegie Hall noch nicht zu Gehör kam; dies geschah erst am 21. April 1940, als Szigeti und Goodman das Werk an Ort und Stelle erneut aufführten und der auf einer kurzen Konzertreise gastierende Bartók persönlich den Klavierpart übernahm. Einen Monat später spielten die drei das Werk auf Schallplatte ein, und vier Monate darauf ließ sich der Komponist endgültig in den USA nieder.

Die für den ersten Satz gewählte Bezeichnung "Verbunkos" bezieht sich auf einen volkstümlichen Tanz, der im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert zur Aufmunterung der Dörfler gespielt wurde, wenn die Werber für das k. u. k. Heer das ländliche Ungarn durchstreiften. Mit einem Marsch folgt Bartók dem rhythmischen Muster für den ersten Teil eines solchen Tanzes. Aber bei allem heimatlichen Traditionsbewusstsein wusste er auch die Kultur zu berücksichtigen, die Goodman als Auftraggeber einbrachte – eine Kultur, deren harmonische, rhythmische und gestische Elemente er mit der gleichen Sensibilität verarbeitete wie die der rumänischen Bauerntraditionen.

Der Titel *Kontraste* beschreibt das Werk gut. Über die transatlantischen Diskrepanzen hinaus arbeitet es mit drei

grundverschiedenen Instrumenten (in einer Kombination, die Strawinsky für die Suite aus seiner *Histoire du soldat* gewählt hatte), deren gegensätzliche Themen, Rhythmen und Klangfarben aufeinanderprallen. Doch vielleicht wäre "Konfluenzen" ein noch besserer Titel, denn Bartók verwickelt die Instrumente von Anfang an in eine initiative Aussprache, in der die Violine die jazzigsten Klänge erzeugt, während die Klarinette mit einer Volkstümlichkeit auftritt, wie sie Bartók seit dem *Holzgeschnitzten Prinzen* für dieses Instrument entwickelt hatte. Eine weitere solche dialogische Passage folgt im "Sebes" betitelten letzten Satz, in dem Bartók den für seine lebhaften Tanzfinale typischen Zweiertakt unterbricht und die komplexe, aus der bulgarischen Volksmusik destillierte Rhythmik (eine Kombination von 8/8- und 5/5-Takten im Verhältnis 3 – 2 – 3 bzw. 2 – 3) durch jazzartige Synkopen ersetzt. Ein Bindeglied ist der Tritonus, der in der Hauptfigur des ersten Satzes betont wird und für den der Geiger – nach einer Phase ruhiger Erwartung im Mittelsatz "Pihenő" (Entspannung) – zur Eröffnung des Finales ein zweites, auf den Außensaiten umgestimmtes Instrument (gis – d – a – es) verwenden muss. Das Trio spielt mit der Musik der Welt und erzeugt nach momentaner Reibung und Zwierrat einen Eindruck von Gemeinschaftlichkeit.

Vierundvierzig Duos

Neben seinen Arbeiten für herausragende Interpreten wie Szigeti und Goodman komponierte Bartók auch viel Schulmusik, selbst für Anfänger, und widmete sich dieser Aufgabe mit der gleichen Beflissenheit und Sorgfalt, sodass seine didaktischen Werke selbst die Aufmerksamkeit von Virtuosen voll belohnen. Er scheint es sogar genossen zu haben, auf dem Weg über derart schlichte Musik zu den Grundprinzipien der Komposition zurückkehren und neu daraus schöpfen zu können – eine Haltung (und eine Leistung), die er mit Bach und Mozart, aber nicht vielen anderen teilte.

Zu seinen Werken dieser Art gehört *Für Kinder*, eine Sammlung von kurzen Klavierstücken aus den Jahren 1908/09 in vier Heften – je zwei nach ungarischen und slowakischen Volksweisen. Rund zwanzig Jahre später machte Erich Dorfein, ein Violinprofessor an der Freiburger Hochschule für Musik, den Vorschlag, dass man einige dieser Stücke für Violine bearbeiten könnte. Der Komponist ging einen Schritt weiter und schuf 1931 eine Sammlung von vierundvierzig ähnlichen, aber neuen Violinduos in vier Bänden. Dabei ließ er sich von den verschiedensten folkloristischen Traditionen inspirieren und nannte ungarische, slowakische,

rumänische, serbische, ruthenische, ja sogar arabische Einflüsse. Insofern vermittelt dieses bescheidene Werk die gleiche Botschaft wie seine Tanz-Suite von 1923 – ein Orchesterwerk, das verschiedene Völker trotz ihrer musikstilistischen Eigenständigkeit miteinander verknüpfte. Allem Anschein nach empfand Bartók, dass es angesichts der wachsenden Bedrohung durch den Faschismus an der Zeit war, diese Botschaft zu wiederholen.

Das Werk ist auch in anderer Hinsicht für ihn typisch. Noch ganz unter dem Eindruck einer so Bachschen Komposition wie seinem Zweiten Klavierkonzert stehend, entdeckte Bartók zwangsläufig, dass das Medium von zwei Violinen oft eine kanonische Behandlung nahelegt. Dies wiederum ist dem pädagogischen Zweck dienlich, gleich ob die Stücke von Lehrer und Schüler oder von zwei jungen Geigern gemeinsam gespielt werden sollten, denn der jüngere Duopartner konnte dabei lernen, auf das Spiel des anderen zu hören, um danach den Klang und die Phrasierung des Seniorpartners zu imitieren, und er konnte Sicherheit im Umgang mit bitonalen Konflikten gewinnen, mit Taktwechseln, ausgefallenen Tonleitern und ungewöhnlichen Intervallen zwischen den Linien. Die Stimmen ließen sich natürlich auch tauschen, sodass der Schüler die

gleiche Musik aus zwei Perspektiven erfuhr. Zugleich erlaubten die Stücke Unterricht im Vortrag von Ideen, in der sparsamen Begleitung und der Entwicklung zu kleinen Formen, die zwar häufig mit einer Art von Rückkehr schließen, jedoch immer wieder anders sind, da sie organisch aus den Ideen zu erwachsen scheinen. Die meisten der Duos sind weniger als eine Minute lang – und es ist ein weiteres Charakteristikum Bartóks, dass er die vorgesehene Dauer bis auf die Sekunde genau angibt.

Ein Umstand mag erklären, warum Bartók es vorzog, neue Stücke zu schreiben: Unmittelbar vor der Entstehung des klavierpädagogischen Werkes *Für Kinder* in den Jahren 1908/09 hatte er hautnahen Kontakt mit seinen volksmusikalischen Quellen gehabt, als er mit Notizbuch und Phonograph die ländlichen Gebiete bereiste; aber inzwischen waren aber mehr als zwanzig Jahre vergangen. Die bäuerliche Kultur war unter dem Druck der Urbanisierung und der modernen Kommunikation nur noch ein Schatten ihrer selbst, sodass er in den Duos nur mit Erinnerungen und Destillationen arbeiten konnte. Viele der Stücke zitieren zwar authentische Volksweisen, aber in anderen Fällen erfand Bartók die Themen in typischen melodischen und rhythmischen Mustern, weil es ihm nicht darum ging,

Volksweisen zu dokumentieren und zu vermitteln, sondern weil er die Vitalität jener alternativen Ton- und Taktarten unter Beweis stellen wollte. In Nr. 11 zum Beispiel werden beide Violinen in einem – man könnte beinahe sagen – dorischen Modus geführt, aber um einen Tritonus voneinander entfernt in E-Dur und B-Dur, ohne eine einzige Note gemeinsam zu haben. Auch die eindringliche Nr. 19 hält die Violinen getrennt in komplementären harmonischen Räumen, die sich kurzzeitig als c-Moll und e-Moll kristallisieren, bevor die zweite Violine wieder auf Wanderschaft geht. In der hochchromatischen, zu den längeren Stücken gehörenden Nr. 28 finden die umherirrenden Instrumente mit Nachdruck zusammen, obwohl sich die harmonische Spannung erst am Ende in einem überraschenden A-Dur-Akkord auflöst. Dies ist auch eines der wenigen Stücke ohne einen lokalisierenden oder zweckbestimmenden Titel, obwohl Bartók generell Wert darauf legte, dass seine Musiker sich der früheren Bedeutung von Liedern und Tänzen dieser Art im Leben der bäuerlichen Gemeinschaften bewusst waren – selbst es vielleicht nicht unseren Erwartungen entspricht, zum Beweis ein Ertelied (Nr. 33) so melancholisch klingen zu hören, wiederum in Modi ohne Berührungspunkte und diesmal mit kurzen kanonischen Einlagen. Ein weiteres Beispiel für diese seltenen abstrakten Stücke

ist das längste der Sammlung, Nr. 37 – eine typisch Bartóksche harmonische Entwicklung von düster nach strahlend hell, wobei letztere Stimmung durch eine Art rumänisches G-Dur definiert wird. Da beide Instrumente des längeren mit Doppelgriffen gespielt werden, ist dies auch das dichteste Stück. Bartók versuchte, die Anordnung nach dem Schwierigkeitsgrad vorzunehmen, sodass die Schüler an diesem Punkt inzwischen viel gelernt haben und der Komponist es sich hin und wieder erlauben darf, nicht nur seine unendliche Vielseitigkeit zum Ausdruck zu bringen, sondern auch seinen Humor.

© 2014 Paul Griffiths

Übersetzung: Andreas Klatt

Michael Collins ist unbestreitbar einer der führenden Klarinettenisten seiner Generation. Mit blendender Virtuosität und sensibler Musikalität hat er sich in Auftritten mit dem Orchestre philharmonique de Radio France, Philadelphia Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, City of Birmingham Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra und anderen Spitzenorchestern als viel gefragter Solist durchgesetzt. Dabei hat er enge

Beziehungen zu Dirigenten wie Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli und Leonard Slatkin aufgebaut. In Anerkennung seiner zentralen Rolle in der Erweiterung des Klarinettenrepertoires wurde er 2007 von der Royal Philharmonic Society als "Instrumentalist des Jahres" gewürdigt. Er hat persönlich Arbeiten bei einigen der renommiertesten Komponisten unserer Zeit in Auftrag gegeben und Werke von John Adams (*Gnarly Buttons*), Elliott Carter (Klarinettenkonzert), Brett Dean (*Ariel's Music*), Elena Kats-Chernin (*Ornamental Air*) und Mark-Anthony Turnage (*Riffs and Refrains*) zu Ur- oder Erstaufführungen gebracht. Als engagierter Kammermusiker konzertiert er mit Künstlern wie dem Belcea Quartet und Takács Quartet, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell und Steven Isserlis. In jüngsten Jahren hat Michael Collins auch zunehmend als Orchesterleiter auf sich aufmerksam gemacht, und seit September 2010 ist er Chefdirigent der City of London Sinfonia.

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 acht 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

Amy Schwartz Moretti hat sich mit ihren Auftritten als Solistin und Kammermusikerin

in ganz Nordamerika und Europa einen Namen gemacht. Als Siegerin in der Violinsektion des Internationalen Irving M. Klein Wettbewerbs für Streicher gab sie ihr erstes Konzert beim Kammermusikfestival von San Miguel de Allende. Einige Monate vor dem Abgang vom Cleveland Institute of Music, wo sie Schülerin von Donald Weilerstein war, debütierte sie in der Carnegie Hall New York. Noch während ihres weiterführenden Studiums bewarb sie sich erfolgreich um die Konzertmeisterposition beim Florida Orchestra in Tampa und trat damit in ihre berufliche Karriere ein. Später wirkte sie als Konzertmeisterin beim Oregon Symphony, bevor sie im Jahr 2007 der Townsend School of Music an der Mercer University als Leiterin des neu gegründeten Robert McDuffie Zentrums für Streicher beitrug. Sie hält den Caroline Paul King Lehrstuhl für Violine und koordiniert die Fabian Concert Series.

Als Förderin der Kammermusik war Amy Schwartz Moretti maßgeblich an der Entwicklung intensiver Sommer-Workshops für junge Musiker in Florida und Oregon beteiligt. Inzwischen koordiniert sie auch das Nachwuchsprogramm des Rome Chamber Music Festival in Italien. Gemeinsam mit dem Geiger James Ehnes, dem Bratscher Richard O'Neill und dem Cellisten Robert deMaine gehört sie dem Ehnes-Quartett an. Sie spielt

Geige im Cortona-Trio (mit der Cellistin Julie Albers und der Pianistin Elizabeth Pridgen) und im Moretti-Duo (mit ihrem Ehemann, dem Jazz-Schlagzeuger und Perkussionisten Steve Moretti) und ist Mitglied der Georgian Chamber Players in Atlanta. Im Jahr 2011 veröffentlichte sie ihr erstes Solo-Album, *Kaleidoscope*, mit Werken von Gershwin (arr. Heifetz), Tschaikowski, Nováček, Martinon, Kreisler, Massenet und (mit Robert McDuffie) dem Titelduo von Moszkowski. Amy Schwartz Moretti spielt die "Kanadische", eine Violine von G.B. Guadagnini (Piacenza, Italien) aus der Zeit um 1744, die ihr dank der Bemühungen der Stradivari Society leihweise überlassen worden ist.

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



James Ehnes, Andrew Armstrong, and Michael Collins during the recording sessions

Bartók:

Sonatine / Quarante-quatre Duos / Contrastes

Sonatine

Bien qu'il se soit lui-même fermement considéré comme un compositeur hongrois, Béla Bartók (1881 – 1945) portait un vif intérêt à la musique d'autres régions, de la Transylvanie à New York. Composée en 1915, sa Sonatine est l'une de plusieurs pièces pour piano qui se fondent sur des mélodies qu'il avait recueillies au cours de ses expéditions avant la guerre dans les villages de Transylvanie où l'on parlait le roumain; parmi ces mélodies, dans le deuxième et le troisième mouvement de cette œuvre, deux lui avaient été jouées par des violoneux locaux. Dix ans après la composition de la Sonatine, un étudiant de dix-huit ans, Endre (plus tard André) Gertler, lui apporta une transcription pour violon qui sans le savoir redonnait une grande partie de la musique à son instrument original. Selon le souvenir de Gertler, Bartók la regarda puis la posa sur la table, et alluma nerveusement une cigarette. Gertler, certainement tout aussi nerveux, lui demanda s'il fallait y changer quoi que ce soit. "Non," répondit le compositeur, "j'aurais simplement bien voulu l'avoir écrite pour le violon en premier lieu."

Contrastes

Les deux partitions de dimensions beaucoup plus importantes enregistrées ici datent d'une période ultérieure. Bartók vivait encore à Budapest quand il composa ses *Contrastes* en 1938, cependant l'ouvrage pourrait être considéré comme sa première composition américaine. L'idée vint de son compatriote Joseph Szigeti, l'un des violonistes avec lesquels il avait parfois donné des concerts, et pour qui il avait composé, dix ans plus tôt, une rhapsodie avec accompagnement de piano ou d'orchestre. Szigeti, travaillant de plus en plus aux États-Unis depuis cette époque, avait fait la connaissance de Benny Goodman, et demanda à Bartók de lui écrire une nouvelle rhapsodie – en deux mouvements, comme la précédente – avec une partie de clarinette. Il suggéra également d'inclure une cadence pour la clarinette dans le premier mouvement, et une cadence pour le violon dans le finale. Bartók répondit à sa demande, mais ajouta un bonus sous la forme d'un mouvement lent central. Ce dernier fut cependant omis lors de la première audition publique donnée au Carnegie Hall de New York par Szigeti, Goodman et Endre Petri au début

de 1939; il ne fut entendu que le 21 avril 1940 quand Szigeti et Goodman rejouèrent l'œuvre dans la même salle, cette fois avec Bartók au piano, au cours d'une brève tournée avant que le compositeur vienne s'installer définitivement aux États-Unis cinq mois plus tard. Peu après cette exécution, les trois musiciens en firent un enregistrement.

"Verbunkos", le titre du premier mouvement, fait allusion au genre de danse qui faisait apparemment partie de l'appât utilisé par les officiers de l'armée impériale quand ils visitaient les villages hongrois pour enrôler de nouvelles recrues à la fin du dix-huitième et au début du dix-neuvième siècle. Bartók suit le modèle de la première partie d'une telle danse en écrivant un mouvement sur un tempo de marche. Cependant, conscient des antécédents hongrois, il était également parfaitement au courant de la culture que Goodman apportait à l'ensemble du tableau – une culture dont il avait pris en compte les éléments harmoniques, rythmiques et les gestes, tout comme il avait fait attention à ces éléments dans les traditions musicales des paysans roumains.

Son titre, *Contrastes*, décrit assez justement la pièce. Outre ses antithèses transatlantiques, l'œuvre utilise trois instruments de nature très différente (une formation utilisée par Stravinsky pour la

réduction qu'il fit de *Histoire du soldat*) dont la musique rebondit avec les oppositions de thèmes, de rythmes et de couleurs. Toutefois, "Confluences" eut été un meilleur titre, car Bartók engage les instruments en une conversation, et les fait s'approcher l'un de l'autre dès le tout début, à un endroit où c'est le violon qui sonne le plus jazzy, tandis que la clarinette commence par une mélodie dans le style folklorique que Bartók avait utilisé pour cet instrument depuis le *Prince de bois*. Un passage semblable réapparaît dans le finale, "Sebes" (Danse rapide), dans lequel Bartók interrompt l'habituel rythme binaire très rapide de ses finales en forme de danse pour introduire une mesure complexe du genre de celles qu'il avait découvertes dans la musique folklorique bulgare (3 – 2 – 3 plus 2 – 3 battues par mesure) pour une touche de syncopes "jazz". L'un des éléments unificateurs est l'intervalle de triton, qui est mis en relief dans la figure principale du premier mouvement, et pour lequel le violoniste, après un épisode de calme anticipation dans le mouvement central, "Pihenő" (Repos), doit réaccorder la quatrième et la première corde d'un second instrument (de la manière suivante: mi bémol – la – ré – sol dièse), utilisé au début du finale. Les trois instruments jouent avec la musique du monde, et, aux travers de passages de frictions et de discordes, créent une image communautaire.

Quarante-quatre Duos

Si Bartók composa pour des musiciens aussi éminents que Szigeti ou Goodman, il écrivit également beaucoup pour les étudiants, et même pour les débutants, et apporta le même enthousiasme et le même soin à son travail, ce qui fait que sa musique pédagogique peut donner pleine satisfaction à des virtuoses. Il semble même avoir particulièrement apprécié l'opportunité offerte par une musique simple de revenir aux bases de la composition et de les rafraîchir, une attitude – et une réussite – qu'il partagea avec Bach, Mozart, et bien peu d'autres.

Parmi les œuvres de ce genre se trouve *Pour les enfants*, une collection de pièces brèves pour piano qu'il réunit en 1908 – 1909 en quatre livres, deux fondés sur des airs folkloriques hongrois et deux sur des airs slovaques. Vingt ans plus tard environ, Erich Dorfein, un professeur de violon à l'académie de musique de Fribourg, lui demanda s'il serait intéressé d'arranger certaines de ces pièces pour le violon. Préférant créer de nouveaux exemples, Bartók assembla en 1931 une série semblable pour deux violons en quatre livres, ses Quarante-quatre Duos, mais utilisa un plus grand nombre de traditions folkloriques: "Hongroise, slovaque, roumaine, serbe, ruthène, et même arabe", écrivit-il à un ami – les Ruthènes étant une population

slave vivant dans la région frontalière entre la Hongrie et l'Ukraine. Cet opus sans prétention offre ainsi le même message que sa Suite de danses pour orchestre de 1923, dans laquelle les styles de divers peuples sont reliés l'un à l'autre – un message que Bartók sentit peut-être nécessaire de répéter à une époque où la menace du fascisme se faisait grandissante.

L'œuvre est également très caractéristique à d'autres points de vue. Bartók, qui venait juste de terminer une œuvre aussi bachienne que son Deuxième Concerto pour piano, découvrit inévitablement que la combinaison offerte par deux violons suggérait souvent un traitement canonique. Cet aspect allait à son tour aider le rôle pédagogique de l'ouvrage, les pièces pouvant être jouées par le professeur et l'élève, ou par deux jeunes musiciens travaillant le violon ensemble, le plus jeune des deux apprenant à écouter pour pouvoir imiter la sonorité et le phrasé de son aîné, développant ainsi la sécurité de son jeu en abordant les dissonances bitonales, les changements de mesures, les gammes inusitées, et les intervalles inhabituels entre les lignes mélodiques. En outre, les parties pouvaient également s'échanger, donnant à l'étudiant deux perspectives de la même musique. En même temps, les pièces offrent des leçons en présentant des idées accompagnées de manière économique, et

développées dans des petites formes qui, si elles se terminent fréquemment par un genre de retour, sont différentes à chaque fois, car elles semblent jaillir de la nature même des idées. La plupart des duos durent moins d'une minute – et c'est une caractéristique supplémentaire de Bartók que d'indiquer leurs durées à la seconde près dans la partition.

L'une des raisons pour lesquelles Bartók préféra peut-être écrire de nouvelles pièces est qu'à l'époque de *Pour les enfants*, en 1908 – 1909, il avait été en contact direct et vivant avec le matériau folklorique, voyageant dans les campagnes avec ses carnets de notes et son phonographe. En 1931, tout ceci avait disparu, la culture paysane réduite à presque rien par l'urbanisation et les communications modernes, ce qui fait que dans les duos il travaillait avec des souvenirs et des condensés. Si maintes pièces citent des mélodies folkloriques authentiques, Bartók inventa également des idées selon des modèles mélodiques et rythmiques typiques dans le but non pas de préserver et d'enseigner des airs folkloriques, mais plutôt de prouver la vitalité offerte par des modes et des mesures autres. Dans le no 11, par exemple, les deux violons peuvent être considérés comme étant dans des modes doriens défectifs, mais à une distance

de triton, sur mi et si bémol, sans aucune note commune. Le lancinant no 19 installe également les violons dans des espaces harmoniques séparés et complémentaires qui passent brièvement en ut mineur et mi mineur, avant que le second violon ne reprenne ses vagabondages. Très chromatique et l'une des pièces les plus longues, le no 28 réunit avec insistance les deux instruments errants, mais la tension harmonique ne trouve sa résolution qu'à la fin avec la surprise d'un accord en la majeur. C'est aussi l'une des rares pièces à ne pas avoir d'indication de lieu ou de but dans son titre, car Bartók voulait généralement que ses musiciens soient conscients que les chansons et les danses de ce genre faisaient autrefois partie intégrante de la vie communautaire – mais peut-être pas comme on pourrait s'y attendre si une chanson de moisson (no 33) peut se révéler aussi mélancolique, présentant de nouveau des modes sans points communs, cette fois-ci avec de brefs interludes canoniques. L'une des autres rares pièces abstraites, et la plus longue de toute, no 37, est un exemple typique de Bartók dans lequel l'harmonie passe de l'ombre vers la lumière, cette dernière étant définie par un genre de sol majeur roumain. Avec les violons jouant la plupart du temps en doubles

notes, c'est également le plus richement instrumenté de l'ensemble des duos. Parvenu à ce point, et du fait que l'organisation est approximativement progressive, nous avons parcouru une longue route, et le compositeur peut de temps à autres montrer son humour ainsi que son infinie variété.

© 2014 Paul Griffiths

Traduction: Francis Marchal

Indiscutablement l'un des meilleurs clarinettes de sa génération, **Michael Collins** est doté d'une éblouissante virtuosité et d'une profonde musicalité qui font de lui un soliste très recherché par l'Orchestre philharmonique de Radio France, le Philadelphia Orchestra, le NHK Symphony Orchestra, le Sydney Symphony Orchestra, le Gewandhausorchester de Leipzig, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le San Francisco Symphony, le BBC Symphony Orchestra, et le Philharmonia Orchestra parmi d'autres. Il a ainsi formé des liens étroits avec des chefs d'orchestre tels que Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, Tadaaki Otaka, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, et Leonard Slatkin. En reconnaissance de son rôle capital dans l'élargissement du répertoire de la clarinette, la Royal Philharmonic Society lui a

décerné le titre de "Instrumentiste de l'année" (Instrumentalist of the Year Award) en 2007. Il a commandé des œuvres à certains des plus éminents compositeurs de notre temps, et a assuré les créations mondiales et nationales de *Gnarly Buttons* de John Adams, du Concerto pour clarinette d'Elliott Carter, de *Ariel's Music* de Brett Dean, de *Ornamental Air* d'Elena Kats-Chernin, et de *Riffs and Refrains* de Mark-Anthony Turnage. Très demandé comme musicien de chambre, il se produit avec des artistes tels que le Quatuor Belcea, le Quatuor Takács, Martha Argerich, Stephen Hough, Mikhail Pletnev, Lars Vogt, Joshua Bell, Steven Isserlis. Depuis quelques années, Michael Collins connaît un succès grandissant en tant que chef d'orchestre, et en septembre 2010 il a assumé la fonction de chef principal du City of London Sinfonia.

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 huit 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

Amy Schwartz Moretti se produit souvent en soliste et en formation de musique de chambre; elle participe à des "artist series" et des festivals de musique dans toute l'Amérique du Nord et en Europe. Violoniste lauréate du Concours international pour instruments à cordes Irving M. Klein, elle donne son premier récital international au Festival de musique de chambre San Miguel de Allende. Elle fait ses débuts new-yorkais en concerto à Carnegie Hall quelques mois

avant d'obtenir son diplôme de l'Institut de musique de Cleveland où elle travaille avec Donald Weilerstein. Tout en préparant sa maîtrise, elle remporte le concours de recrutement pour le poste de violon solo du Florida Orchestra à Tampa, ce qui marque le début de sa carrière professionnelle. Elle est ensuite violon solo de l'Oregon Symphony avant de devenir directrice du Centre pour cordes Robert McDuffie créé récemment à l'École de musique Townsend de l'Université Mercer en 2007. Elle occupe la chaire de violon Caroline Paul King et coordonne la série de concerts Fabian.

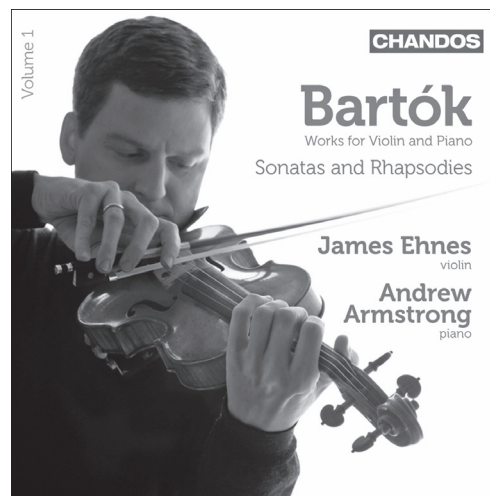
Défenseur de la musique de chambre, Amy Schwartz Moretti a contribué à développer des sessions d'été intensives pour les jeunes musiciens en Floride comme dans l'Oregon. Elle coordonne aujourd'hui tout ce qui concerne les jeunes artistes au Festival de musique de chambre de Rome, en Italie. Avec le violoniste James Ehnes, l'altiste Richard O'Neill et le violoncelliste Robert deMaine, elle est membre du Quatuor Ehnes. Elle est aussi la violoniste du Trio Cortona avec la violoncelliste Julie Albers et la pianiste Elizabeth Pridgen, du Duo Moretti avec son mari, le batteur de jazz et percussionniste Steve Moretti. Elle fait aussi partie des Georgian Chamber Players à Atlanta. En 2011, elle a publié son premier album en solo,

Kaleidoscope, avec des œuvres de Gershwin (arrangées par Heifetz), Tchaïkovski, Nováček, Martinon, Kreisler, Massenet et, avec Robert McDuffie, la suite pour deux violons et piano de Moszkowski. Amy Schwartz Moretti joue sur un violon de G.B. Guadagnini fabriqué à Plaisance, en Italie, vers 1744. Surnommé le "Canadien", ce violon lui est prêté grâce à la générosité de la Société Stradivari.

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

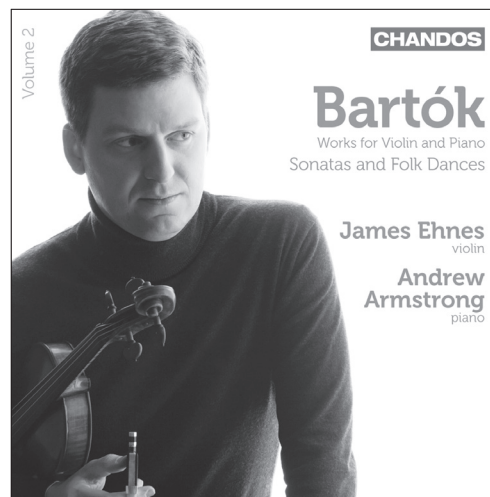
tels que Günther Herbig, Peter Oundjian, Itzhak Perlman et Stanislaw Skrowaczewski. Il s'est produit en musique de chambre avec les quatuors à cordes Alexander, American et Manhattan, et comme membre de l'Amelia Piano Trio, des Caramoor Virtuosi, et des Jupiter Symphony Chamber Players. Quand son premier 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
Works for Violin and Piano, Volume 1
CHAN 10705

Also available



Bartók
Works for Violin and Piano, Volume 2
CHAN 10752

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.

Steinway Model D (587462) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA
Page turner: Peter Willsher

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Ben Connellan
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 3 June 2012 (Sonatina) & 18 and 19 June 2013 (other works)
Front cover Photograph of James Ehnes © Benjamin Ealovega Photography
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 (*Contrasts*), Editio Musica Budapest (Sonatina), Universal Edition A.G., Wien (Forty-four Duos)
© 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10820

Béla Bartók^(1881 – 1945)

Chamber Works for Violin, Volume 3

- | | | |
|------|--|----------|
| 1-3 | Contrasts, BB 116 (1938)*
for Violin, Clarinet, and Piano | 16:12 |
| 4-6 | Sonatina, BB 102a (1925) [†]
Transcription for Violin and Piano
by Endre (André) Gertler (1907 – 1998)
of original version for solo piano, BB 69 (1915) | 4:19 |
| 7-51 | Forty-four Duos, BB 104 (1931) [‡]
for Two Violins | 48:00 |
| | | TT 68:33 |

Michael Collins clarinet*

James Ehnes violin

Amy Schwartz Moretti violin[‡]

Andrew Armstrong piano*[†]

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BARTÓK: 44 DUOS/CONTRASTS ETC. – Collins/Ehnes/Moretti/Armstrong

CHANDOS
CHAN 10820

BARTÓK: 44 DUOS/CONTRASTS ETC. – Collins/Ehnes/Moretti/Armstrong

CHANDOS
CHAN 10820