



CD-No. 98.042



CD-No. 98.044
erscheint/available 2016



CD-No. 98.045
erscheint/available 2016



2-CD-No. 98.052
erscheint/available 2016



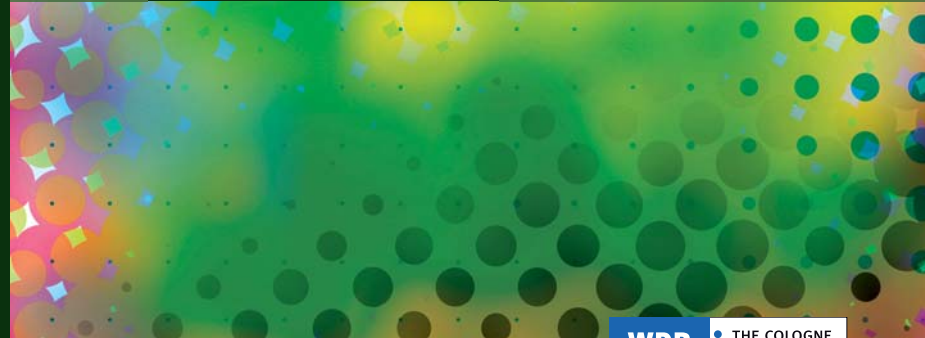
Béla
Bartók

[02]

Complete Works for Piano Solo

The Romantic Bartók
Der romantische Bartók

Andreas Bach





1 **Marche Funèbre** from "Kossuth" • **Trauermarsch** aus „Kossuth“ • **Gyászinduló** a „Kossuth“-ból Sz. 21 / DD 75 / BB 31 4:09

Rhapsody • Rhapsodie • Rapszódia Sz. 26 / BB 36a

2 Mesto – Vivacissimo – Mesto 18:35

Two Elegies • Zwei Elegien • Két Elégia
op. 8b / Sz. 41 / BB 49 14:26

3 I. Grave 7:01

4 II. Molto adagio sempre rubato 7:25

4 Piano Pieces • 4 Klavierstücke • 4 Zongoradarab
Sz. 22 / DD 71 / BB 27 30:14

5 I. Studie für die linke Hand 8:55

6 II. I. Fantasie (I. Ábránd): Andante, quasi Adagio 5:42

7 III. II. Fantasie (II. Ábránd): Andante 4:24

8 IV. Scherzo: Allegro vivace 11:13

Total Time: 67:24

Béla Bartók: Das Gesamtwerk für Klavier solo Vol. 2

Einleitende Anmerkungen

Der Komponist und Musikethnologe Béla Bartók (1881–1945) war von seiner Ausbildung her und besonders während seiner frühen Laufbahn hauptsächlich Pianist. Bis zu seinem letzten Konzert 1943 in der New Yorker Carnegie Hall trat er regelmäßig als Pianist eigener Werke, als Kammermusiker und als Solist auf. So erhielt er seine wichtigsten Einnahmen neben der Klavierprofessur aus dem für ihn immer lästiger werdenden Konzertieren. Das Komponieren hingegen erachtete er bis zu einem gewissen Maße als eine private Angelegenheit, die immer von der Inspiration abhing. Obwohl Bartók schon ab 1908 seine Werke regelmäßig veröffentlichen konnte, stand im Mittelpunkt seiner täglichen Existenz eben das Klavierspiel und der Klavierunterricht. Und auch wenn er sich schon früh leidenschaftlich dem Studium der Folklore hingab, wurde diese Tätigkeit erst zu seinem Haupt- und Brotberuf, als er zwischen 1934 und 1940 mit der Herausgabe des gesammelten ungarischen Volksliedschatzes beauftragt wurde.

Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) oder das *Konzert für*

Orchester (1943), die sechs Streichquartette und die drei Bühnenwerke sind im Konzertleben sehr präsent, doch das Klavierwerk gilt als zentral für Bartóks Schaffen. Es bietet den unmittelbarsten Zugang zu den Gedanken des Komponisten und spiegelt exemplarisch seine musikalische Entwicklung wider. Das Klavier war Bartóks ureigenes Instrument, an dem er seine musikalischen Ideen am direktesten erproben und ausdrücken konnte. Hier zeigten sich neue Strömungen und Stilstiken immer zuerst und wurden erst später auf Werke für andere Instrumentengattungen übertragen.

Das Klavierwerk Bartóks ist außergewöhnlich vielfältig. Sieht man von den unveröffentlichten Jugendwerken ab, dann reicht es von Werken im Stil der Hochromantik bis zu Werken mit Elementen der Zwölftonmusik. Parallel dazu entstanden noch zahlreiche Volksmusikübertragungen, die immer wieder in verschiedene Klavierzyklen integriert oder auch als selbstständige Werke herausgegeben wurden und in einem tonalen Stil geschrieben sind.

Man kann die Kompositionen chronologisch recht gut in verschiedene Werkgruppen einteilen:

Bartóks Jugendwerke sind eher noch unselbstständige Spiegelungen von Begeg-

DEUTSCH

Höhe: 120 mm

nungen mit der Musik Mozarts, Beethovens, Schumanns oder Brahms'. Die ersten veröffentlichten Werke des Anfang Zwanzigjährigen, nämlich die 4 Klavierstücke (1903), die Klavier-Übertragung des Trauermarsches aus der sinfonischen Dichtung *Kossuth* (1903) sowie die *Rhapsodie* op. 1 (1904) sind harmonisch und satztechnisch sehr von Strauss und Liszt inspiriert und wollen dabei auch eine Musik künstlerisch überhöhen, die damals als typisch ungarisch in Europa populär war.

Die ursprüngliche ungarische Volksmusik lernte Bartók erst später kennen, als er zusammen mit Zoltán Kodály begann, Bauernmelodien zu sammeln. Ab 1906 fanden diese neuen Einflüsse Eingang in sein Klavierwerk. Es entstanden zum einen ein typisch energetischer und konzentrierter, teils auch karger Personalstil sowie parallel dazu viele Klavierübertragungen originaler Volkslieder in sehr schöpferischen und interessanten, aber eher traditionell tonalen Harmonisierungen. Beide Stile sollten in Bartóks Schaffensweg immer unabhängig nebeneinanderstehen. Mit den 14 *Bagatellen* op. 6 als Schlüsselwerk begann die Entwicklung des Personalstils. 10 *leichte Klavierstücke*, 7 *Skizzen*, 2 *Elegien*, 4 *Klagelieder*, 3 *Burlesken* sowie das *Allegro barbaro* folgten. In ihnen bezieht sich Bartók sehr oft auf ein Leitmotiv, das für ihn symbolisch für seine unglückli-

che Liebe zu der Geigerin Stefi Geyer steht. Die Gruppe der reinen Volksmusikbearbeitungen begann 1907 mit den 3 *ungarischen Volksliedern aus Csik* und wurde dann 1908 in *Für Kinder* fortgesetzt. Die 2 *rumänischen Tänze* sind jedoch Originalwerke Bartóks, die nur ihre Inspiration, nicht aber konkrete Melodien aus der Folklore schöpfen.

Während des ersten Weltkrieges bildeten Volksliedbearbeitungen zusammen mit der *Suite* op. 14 den Schwerpunkt von Bartóks Schaffen. Es entstanden die berühmten 6 *rumänischen Volkstänze*, 15 *ungarischen Bauernlieder* und die *Rumänischen Weihnachtslieder*. Trotzdem stand am Ende des Krieges auch ein besonders zeichnendes Werk Bartóks, die 3 *Etüden* op. 18. Diese Stücke zeigen eine noch komplexere und spannungsvollere Harmonik und bilden den Beginn der atonalsten Phase Bartóks, zu der auch die *Improvisationen über Bauernlieder* op. 20 (1920) zählen sowie die *Sonate*, die *Suite Im Freien* und die 9 *kleinen Stücke* (alle 1926). Mit Einschränkungen gehört auch die Klavier-Übertragung des unmittelbarer von der Volksmusik inspirierten Orchesterstücks *Tanzsuite* (1923) zu dieser Werkgruppe.

Ab Ende der 20er Jahre und in den 30er Jahren flossen dann fast alle Ideen für Klavierwerke in die Sammlung *Mikrokosmos*, die 1940 veröffentlicht wurde. Nur eine etwas

freiere Volksliedbearbeitung, die 3 *Rondos über Volksmelodien* sowie eine Übertragung aus den 44 *Violinduos*, *Petite Suite*, wurden neben diesem Hauptwerk noch für Solo-Klavier veröffentlicht. Während seiner letzten Jahre in den USA revidierte Bartók seinen Zyklus *Für Kinder*, komponierte aber kein reines Klavierwerk mehr.

Das Programm von Vol. 2

Bartóks romantischer Stil war vor allem der Stil seiner frühen Schaffensperiode. Durch seine Lehrer Hans Koessler und István (Stephan) Thomán wurde seine Kenntnis der deutschen Romantik und vor allem der Musik Franz Liszts vertieft. Diese Kenntnis hinterließ in den Werken des jungen Komponisten deutliche Spuren. Während in den unveröffentlichten Werken bzw. nicht von Bartók autorisierten Frühwerken die Einflüsse von Brahms überwiegen, werden beim jungen Studenten Bartók die Einflüsse von Liszts und Strauss' Musik deutlicher. Bartók schrieb seine Werke unmittelbar nach der Studentenzeit vor dem Hintergrund einer national geprägten Stimmung in Ungarn, die sich gegen die habsburgische Monarchie richtete, dessen Regime allgemein als Fremdherrschaft empfunden wurde. Auch die ungarischen Künstler, wie sehr viele Künstler in Europa, versuchten mit ihrer Kunst zu dieser

Zeit ein modernes Nationalgefühl auszudrücken. Bartók strebte zu dieser Zeit noch eine Laufbahn als Konzertpianist an und achtete bei seinen Werken auf einen großen virtuosens Effekt. In diesem Sinne sind auch die ersten von Bartók autorisierten Klavierwerke zu verstehen, die auf dieser CD zu hören sind. Sie basieren auf dem Stil, der zu dieser Zeit als Populärmusik von den Zigeunermusikanten in den Städten vorgetragen wurde und der damals allgemein (auch von Liszt und Brahms) als typisch ungarisch verstanden wurde. Ein paar Jahre später sollte Bartók allerdings zusammen mit Kodály die wirkliche, unverfälschte ungarische Volksmusik entdecken, die dann sein gesamtes Leben und sein Werk bestimmte.

Als Bartók 1905 einmal über die Möglichkeit einer nationalen ungarischen Musik in einem Brief nachdachte, erwähnte er zuerst Liszt als den Komponisten, der „den vier Großen“ Bach, Beethoven, Schubert und Wagner „am nächsten“ stehe. „Aber“, fügte er dann hinzu, „der hat selten ungarisch geschrieben.“ Als einziges wertvolles Stück nationaler Musik wertete er dann seinen eigenen *Marche funèbre* aus der sinfonischen Dichtung *Kossuth* (1903), den er als einzigen Satz daraus auch für Klavier gesetzt hatte: „Mein ‚Trauermarsch‘ beispielsweise könnte in der einen und anderen Beziehung die Konkurrenz aufnehmen, aber eine Nation

kann nicht auf den Plan treten – mit einem Stückchen von 4 Seiten. Und mag dieses auch noch so großartig sein.“ Der Trauermarsch dieser nach dem Vorbild von Richard Strauss’ *Heldenleben* komponierten sinfonischen Dichtung besteht aus einer kurzen Lento-Einleitung, dann dem eigentlichen, durch wiederkehrende punktierte Bassnoten gekennzeichneten Trauermarschthema (Teil IX. „Alles ist zu Ende“) sowie einem Nachklang (Teil X. „Still ist alles, still ...“). Das am Ende nochmals wiederkehrende Thema ist eine Variante des a-Moll-Hauptthemas der sinfonischen Dichtung, das den Anführer des ungarischen Freiheitskampfes 1848/49 gegen die Habsburger, Lajos (Ludwig) Kosuth repräsentiert. In der virtuoso ausgearbeiteten Klavierübertragung ist auch ein Trommelwirbel fast durchgängig gegenwärtig. Die fein zisierte Verbunkos-Ornamentik wird ungewöhnlich organisch in die Motive eingebettet. Wenn man die Individualität und stilistische Einheitlichkeit dieses Trauermarsches betrachtet, versteht man, warum der junge Komponist diesen von ihm übrigens im Konzert nie aufgeführten und ohne Opuszahl gelassenen Satz nicht nur 1905, sondern auch 1911 zur Veröffentlichung bereitstellte.

Während Bartók seine sinfonische Dichtung in ihrer originalen vollständigen Gestalt später entschieden zurückwies, versah er ein

nur anderthalb Jahre später entstandenes Werk, die *Rhapsodie*, mit der ersten Opuszahl. Als 1908 der ungarische Verlag Rózsavölgyi und Co. anbot, einige von Bartóks Werken zu veröffentlichen, entschied sich der Komponist, eine endgültige (1921 jedoch nicht mehr weitergeführte) Opus-Zählung bei seinen Werken zu verwenden und wählte seine im Herbst 1904 für Klavier solo komponierte und ein Jahr später anlässlich eines Pariser Wettbewerbs für Klavier und Orchester nochmals überarbeitete Rhapsodie als sein erstes autorisiertes Opus aus. Dieses sich auf Liszt beziehende, sehr anspruchsvolle Werk bewahrt auf der einen Seite die aus einem langsamen und einem schnellen Teil zusammengestellte Rhapsodie-Form, verwendet jedoch eigene Themen statt solcher aus dem volkstümlichen Repertoire, wie dies in Liszts Ungarischen Rhapsodien noch der Fall war. Der langsame Satz Mesto beginnt mit einem schwermütigen, fallenden Motiv, in das die übermäßige Sekunde als nationales Charakteristikum angeblich orientalischen Ursprungs integriert wird. Dieses d-Moll-Motiv, das später auch imitatorisch verwendet wird, kehrt mit großer emotionaler Kraft nach Ende des schnellen Satzes zurück. In einem Brief an die Widmungsträgerin Frau Emma Gruber (der späteren Emma Kodály) nannte Bartók dieses Motiv sein ‚Liebesmotiv‘. Danach könne der „erste Teil der Rhapsodie [...] also das *Grablied* der Liebe sein, natürlich in

ungarischer, reinungarischer Auffassung“. Welche Frau bzw. welcher Umstand für Bartók die Inspirationsquelle zu diesem Grablied gewesen war, blieb bisher unbekannt.

Als Bartók 1908 entschied, die *Rhapsodie* als sein Opus 1 zu bezeichnen, war dieser spätromantisch-nationale Stil zusammen mit seiner höchst virtuos Schreibweise schon überholt. Daher nannte er die vom kompositionstechnischen Gesichtspunkt her damit verwandten zwei Elegien Op. 8b rückblickend einen „Rückfall“ in den Schwulst der Romantik“. Bei seiner bemerkenswerten Charakterisierung spricht er aber nicht über einen Wesensunterschied zwischen den beiden Stücken. Während die erste Elegie vielleicht Bartóks tragischstes ‚Grablied‘ der Liebe repräsentiert, in unmittelbarer musikalischer Reflexion über den endgültigen Bruch mit der Violinistin Stefi Geyer im Februar 1908, so komponierte Bartók die zweite Elegie erst fast zwei Jahre später, im Dezember 1909, kurz nach der Eheschließung mit seiner ersten Gemahlin, Márta Ziegler und damit unter glücklicheren persönlichen Umständen. Dieses letztere Stück setzte er dann auf das Programm seines ersten Komponistenabends in Budapest im März 1910 unter dem Titel ‚Fantasie (cis-Moll)‘.

Die erste Elegie setzt die Mollvariante des Stefi-Geyer-Motivs (D-F-A-Cis), das in

Bartóks Frühwerk öfter verwendet wird, im Geheimen, nicht sofort ersichtlich, ins Zentrum des d-Moll-Satzes. Das resignative Hauptthema des Stückes, ein einstimmig deklamierendes Motiv, das anfangs durch dissonante Akkord-Wendungen begleitet wird, führt im weiteren Verlauf zu einer sehr dichten, vollgriffigen Klangwelt. In einem variierten zweiten Teil wird das Hauptmotiv imitatorisch zweistimmig geführt, bevor die Originalgestalt des Stefi-Geyer-Motivs (D-Fis-A-Cis) melodisch expressiv zum Vorschein tritt.

In der zweiten Elegie findet man schon einen musikalischen Impressionismus mit längeren gleichbleibenden Klangflächen individueller harmonischer Prägung. Im Zentrum steht eigentlich ein einziger nicht-diatonischer Akkord (A-Gis-E-Cis-Ais abfallend). Gerade wegen der etwas vereinfachten, aber gleichzeitig originelleren Harmonienwelt nimmt die zweite Elegie schon etwas von den Orchesterfarben der großen Bartókschen Bühnenstücke der zehner Jahre vorweg.

Das unter den allerersten Veröffentlichungen des Komponisten 1904 erschienene und im Vorjahr komponierte Heft „Vier Klavierstücke“ repräsentiert eine Sammlung von Stücken verschiedenen Charakters: Allegro-Sonatensatz in B-Dur – Fantasie in c-Moll –

Fantasie in a-Moll – Scherzo in e-Moll (aber mit Schluss in E-Dur). Das erste Stück – von dem Bartók seiner Mutter stolz berichtete, dass es so klinge, als ob man es nicht mit einer, sondern „mit drei Händen“ spiele –, widmete er seinem Klavierprofessor, dem Liszt-Schüler István (Stephan) Thomán. Obwohl er das Stück in seiner Korrespondenz als „Sonate“ oder „Sonatensatz für die linke Hand“ bezeichnete, betitelte er es in der Veröffentlichung als „Studie“. In der Fortsetzung erhält das heroische B-Dur-Thema des Anfangs eine national-ungarische Färbung in b-Moll. Dies wird durch die häufige Verwendung der übermäßigen Sekunde und charakteristischer rhythmisch-melodischer Figuren erreicht. Kein Wunder, dass gerade diese Moll-Passage Ausgangspunkt für die Durchführung wird.

Die zwei Fantasien (auf Ungarisch als „Ábránd“ bezeichnet, also eigentlich eher „Träumerei“) gehören zu verschiedenen Satztypen. Harmonisch viel kühner und eher virtuos-konzertmäßig angelegt ist das Frau Gruber gewidmete c-Moll-Stück, während das den zwei Jurkovic-Schwestern, Jugendfreundinnen aus Bartóks Geburtsstädtchen Nagyszentmiklós (rumänisch Sännicolau Mare) gewidmete a-Moll-Stück den Stil volkstümlicher Lieder originell nachahmt und darüber fantasiert.

Das dem großen Vorbild Ernő Dohnányi gewidmete dreiteilige e-Moll-Scherzo nimmt Bartóks spätere diabolische Scherzo-Charaktere vorweg. Als Dohnányi 1917 in Budapest insgesamt zehn Klavierstücke Bartóks auf sein Programm setzte, spielte er zuerst eben die Studie für die linke Hand und zuletzt das Scherzo. Da dieses aber genau nach den ersten beiden Burlesken op. 8a positioniert war und so die dritte Burleske ersetzte, zeigte er damit die nahe Verwandtschaft zwischen den beiden Scherzi, die sich im Grad ihrer Modernität doch so stark unterscheiden.

László Vikárius

*Leiter des Budapester Bartók-Archivs
Ungarische Akademie der Wissenschaften*

Andreas Bach über seine Bartók-Auffassung

Ich habe bereits seit meiner Kindheit eine starke Affinität zur Musik Bartóks, die mir schon früh als besonders ehrlich und wahrhaftig erschien und mir dadurch beim Spielen die Möglichkeit eröffnete, Seiten von mir selbst zu erleben, zu denen ich damals sonst vielleicht weniger Zugang gehabt hätte. Die Gesamtaufnahme von Bartóks Klavierwerken erlaubte mir zum einen, diese Musik noch intensiver kennenzulernen und Bartóks künstlerischen Weg besser zu verstehen, den jungen Bartók im späten sowie den späten

Bartók im jungen zu erkennen. Zum anderen wollte ich eine Aufnahme schaffen, die Bartók von anderen Seiten zeigt als von denen, die bisher oft im Mittelpunkt standen.

Bei meiner Erarbeitung der Werke habe ich mich natürlich auch von Bartóks eigenen Aufnahmen inspirieren lassen sowie Aufnahmen anderer Pianisten mit einbezogen. Bartók selbst spielte seine eigenen Stücke nicht sehr laut und hart, sein Ton war eher rund und seine Dynamik eigentlich nicht sonderlich groß. Eine Imitation der begrenzten Dynamik von Bartóks Spiel kam für mich nicht in Frage, unter anderem auch deshalb, weil diese Einschränkung sicher zum Teil auf die etwas andere Bauart der damaligen Instrumente mit einer im Durchschnitt geringeren Spannung des Resonanzbodens zurückzuführen ist. Ich wollte die Möglichkeiten des heutigen Flügels im Bereich des äußersten Fortissimo voll ausschöpfen, um den musikalischen Ausdruck noch intensiver erlebbar und mitreißender gestalten zu können.

Dem Image von Bartóks Musik als unzugänglich und rücksichtslos hart, das sicher auch durch einige Klavieraufnahmen der letzten Jahrzehnte gefördert wurde, vielleicht sogar in Hinblick auf die Klaviermusik durch sie entstanden ist, wollte ich mit einer Version entgegenzutreten, die nicht nur die extrem wichtigen rhythmischen Aspekte und das

typische volksmusikalische Rubato, sondern auch die tiefen und leidenschaftlichen Harmonien zeigt sowie diese durch einen vollen Klang zugänglicher macht.

Bartóks harmonische Welt zu erleben und mitzufühlen, bedeutet für mich immer, das Konsonante im Dissonanten zu entdecken, das Entspannte im Angespannten. Bartók hat sich immer als tonalen Komponisten gesehen, ganz im Gegensatz etwa zu seinen Zeitgenossen Schönberg und Webern. Für den Zuhörer bedeutet das Suchen nach dem tonalen Boden in Bartóks Klängen zwar eine gewisse Gewöhnung und vielleicht auch Anstrengung und Konzentration. Diese Mühe wird aber durch den emotionalen Raum belohnt, der sich öffnet, wenn man bis zu diesen Akkordgründen hinabhört. Ich möchte mit diesen Aufnahmen unter anderem auch diesen Weg des Einfühlens für den Zuhörer etwas offener und direkter gestalten, als das vielleicht bisher oft der Fall war.

Andreas Bach

Bei Andreas Bach trifft zusammen, was bei Pianisten nur selten zusammenkommt: er ist ein sehr nachdenklicher, sorgfältiger, den Werken respektvoll und mit großer Gründlichkeit der Aneignung gegenüberstehender Interpret.

• Joachim Kaiser

Andreas Bach ist ohne Zweifel einer der herausragenden Pianisten unserer Zeit.

• Lars Vogt

Es ist nicht möglich, Bartóks Musik ungarischer zu spielen, als man dies bei dem deutschen Pianisten Andreas Bach hören kann.

• Muzsikás

Die intensive Auseinandersetzung mit den Werken Béla Bartóks bildete schon immer einen wichtigen Teil von Andreas Bachs künstlerischer Arbeit. Sie führte ihn unter anderem mit Ungarns bekanntester Volksmusikgruppe Muzsikás zusammen, mit der er regelmäßig konzertiert. Muzsikás gestaltete bereits mit Musikern wie András Schiff, Zoltán Kocsis oder dem Takacs-Quartett weltweit Bartók-Abende. Die Arbeit an Werken dieses Komponisten verband Andreas Bach



FOTO: MARION KÖLL

auch mit dem Schlagzeuger Martin Grubinger und anderen Künstlern wie etwa dem Pianisten Alfredo Perl.

Die nun vorliegende Gesamtaufnahme der Klavierwerke Béla Bartóks, die 2008–2014 in Zusammenarbeit mit dem WDR entstand, kann als vorläufige Bilanz von Bachs Sicht auf die Musik dieses Klassikers der Moderne betrachtet werden. Sie ist seit etwa 25 Jahren die erste vollständige Darstellung der Solo-Klavierwerke Bartóks auf CD.

Kanada, Japan und die großen europäischen Zentren ebenso führte wie zu bedeutenden Musikfestivals: Aspen Musikfestival, Marlboro Chamber Music Festival oder Heimbach Festival. Andreas Bach spielte als Solist unter Dirigenten wie Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Donald Runnicles und Horst Stein.

Andreas Bachs Interpretationen sind durch ihre ganz persönliche und eigene Aussprache außergewöhnlich überzeugend. Zu seinen interpretatorischen Idealen gehört es,

Andreas Bach ist einer der herausragenden Pianisten seiner Generation. Zahlreiche Wettbewerbs-erfolge begleiteten seine Jugend. Ein erster Meilenstein war 1985 sein Debüt im Münchener Herkulesaal, das vom Publikum wie von dem renommierten Kritiker Joachim Kaiser euphorisch gefeiert wurde.

Es folgte eine internationale Karriere, die Andreas Bach zu Tourneen in die USA,

das Unvorhersehbare zuzulassen und zu gestalten. Immer wieder heben Kritiker diese schöpferische Seite von Bachs Spiel hervor.

Andreas Bach wurde 2011 auf eine Professur für Klavier an die Musikhochschule Freiburg berufen.

„Bach beherrscht ... das ganze Spektrum der Bartókschen Klaviermusik mit intim auf den jeweiligen musikalischen Sinn abgestimmten, nachgerade unerschöpflichen pianistischen Mitteln. ... Wenn es Andreas Bach gelingt, in seinen geplanten Einspielungen aller Klavierwerke von Bartók das Niveau der vorliegenden zu halten, dürfte er endgültig in die erste Reihe der deutschen Pianisten gerückt sein.“

• FONO FORUM

„Es müssen beim Gott des Klavierspiels nicht immer Ungarn sein, die Béla Bartóks Musik zutreffend, spannend und eigenwillig zu interpretieren vermögen! Andreas Bach ist es gegeben, ... den tänzerischen Elementarimpuls und allem Bildhaften in den ... Bartók-Stücken vom ersten sprechenden Ton ... an auf den Kern einer kompositorischen Aussage, auf das in Symbolen notierte Anliegen des Komponisten zuzusteuern.“

• Klassik heute

Béla Bartók: The complete works for solo piano Vol. 2

Introductory Notes

The composer and ethnomusicologist Béla Bartók (1881–1945) was originally trained to be a pianist. Right up to his last concert at New York's Carnegie Hall in 1943, he regularly performed his own works on the piano, both as a soloist and playing chamber music. Apart from his professorship in piano studies, his most important source of income was the increasingly burdensome job of giving concerts. To a certain extent, he considered composing a personal affair, one which always depended on inspiration. Although Bartók was able to publish his works regularly from 1908, playing and teaching the piano were central to his daily existence. Although he approached the study of folk music with passion from an early stage, the activity became his main way of earning a living only when he took on the task of editing the collected Hungarian folk-song heritage between 1934 and 1940.

While works like *Music for Strings*, *Percussion and Celesta* (1936), the *Concerto for Orchestra* (1943), the six string quartets and his three stage works are very often performed, the piano works are considered to be cen-

tral to Bartók's oeuvre. They give most direct access to the composer's thoughts and exemplify his musical development. The piano was undoubtedly Bartók's instrument, the means by which he might try out and express his musical ideas most directly. It is in the piano works that new trends and styles always appeared first and could then be applied to other genres and instruments.

Bartók's piano oeuvre is extraordinarily diverse. Apart from the unpublished early works, it ranges in style from High Romanticism to works with elements of twelve-note music. At the same time, he wrote numerous folk-music settings in simple tonal style, sometimes integrating them into piano cycles and sometimes publishing them as independent entities. The piano compositions can very well be chronologically subdivided into individual groups.

Bartók's early works still tend to be reflections of encounters with the music of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms. In his early twenties, the first piano works he published were *4 Piano Pieces* (1903), the piano transcription of the *Funeral march from Kossuth* (1903), referring to his symphonic poem *Kossuth*, and the *Rhapsody* op. 1 (1904), which in terms of harmony and composition are very much inspired by Strauss and Liszt and strive to artistically el-

evate music that was popular in Europe at the time and considered typically Hungarian.

Bartók encountered original Hungarian folk music only later when, together with Zoltán Kodály, he began to collect peasant melodies. These new influences began to reveal themselves in his piano oeuvre in 1906. He wrote in his typically vigorous, concentrated and sometimes austere individual style, as well as composing many piano settings of original folk songs in very creative and interesting but rather traditionally tonal harmony. Both styles would henceforth always coexist in Bartók's oeuvre. He began developing his individual style in the *14 Bagatelles* op. 6, which can be understood as one of his key works. *10 Easy Piano Pieces*, *7 Sketches*, *2 Elegies*, *4 Dirges*, *3 Burlesques* and the *Allegro barbaro* followed. Bartók very often refers in them to a "Leitmotiv" that symbolizes his unrequited love for the violinist Stefi Geyer. He began the pure folk-music arrangements in 1907 with the *3 Hungarian Folksongs from Csik*, followed by *For Children* in 1908. The *2 Romanian Folk Dances* are however original works that merely take inspiration, not actual melodies, from folk music.

Folk-song arrangements together with the *Suite* op. 14 formed the accent of Bartók's work during the First World War. He wrote the famous *6 Romanian Folk Dances*,

15 Hungarian Peasant Songs and *Romanian Christmas Carols*. He nevertheless composed the *3 Studies* op. 18, a particularly significant work, at the end of the war. The pieces use still more complex and suspenseful harmony and mark the beginning of Bartók's most atonal phase, which also yielded *8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs* op. 20 (1920), the *Sonata*, the *Out of Doors* suite and *9 Little Piano Pieces* (both 1926). The piano transcription of the orchestral *Dance Suite* (1923), inspired more immediately by folk music, may also be placed in this group.

From the end of the 1920s and in the 1930s, almost all his ideas for piano works flowed into the *Mikrokosmos* collection, published in 1940. The only other solo piano works he published were a somewhat free folk song arrangement, the *3 Rondos on Folk Melodies* and the *Petite Suite*, which is a transcription of the *44 Duos for 2 violins*. During his final years in the USA, Bartók revised his *For children* cycle, but composed no new piano works.

The program of Vol. 2

Bartók's Romantic style was above all the style of his early period. Through his teachers Hans Koessler and István (Stephan) Thomán, his knowledge of German Romanticism,

especially the music of Franz Liszt, was deepened. This knowledge left obvious traces in the works of the young composer. The influence of Brahms is dominant in the unpublished early works not authorized by Bartók. At the time of his studies in Budapest the influence of music by Liszt and Strauss became more apparent in Bartók's work. Bartók wrote the works presented on this CD immediately after his student years in the context of a nationally determined mood in Hungary, directed against the Habsburg monarchy widely perceived as foreign rule. Hungarian artists, like many artists in Europe, tried to express a modern national consciousness through their art. At that time Bartók still intended to pursue a career as a concert pianist, and it was also important for him to achieve great virtuoso effects within his works. They are based on the popular music performed in towns and villages by Gypsy musicians and which was then generally understood (even by Liszt and Brahms) as being typically Hungarian. A few years later, however, Bartók would explore, together with Kodály, the real, genuine Hungarian folk music, which then influenced his entire life and his work.

When considering the possibility of a truly national music in a letter written in Paris in 1905, Bartók mentioned Liszt as the only composer who "comes closest to

the Big Four," Bach, Beethoven, Schubert and Wagner, "but," he added, "he seldom wrote Hungarian music." As an example of truly Hungarian music he refers to his own *Funeral March*, a composition he extracted from his early Kossuth Symphony (1903). "Even if, say, my *Funeral March* could hold its own in one respect or another, no nation could possibly be deemed to be represented in a single 4-page piece, however magnificent it might be!" The composition contains a few introductory bars and the two sections, inscribed IX. "All is over!" and X. "Everything is quiet, very quiet ...", from his early symphonic poem modelled closely on Richard Strauss's *A Hero's Life*. The main theme, introduced over the solemnly dotted funeral march rhythm, is a musical portrait of Louis (Lajos) Kossuth, the leading light of the failed 1848/49 war of independence from Habsburg rule. The highly complex virtuoso piano texture also includes the ever present imitation of a drum roll. The refined ornamental flourishes originating in the verbunkos idiom are themselves developed in an organic way both thematically and motivically. No doubt it is the unique originality and stylistic homogeneity of this *Marche funèbre* that made the young composer feel confident enough to publish it separately in 1905 and again in 1911, although he neither performed it publicly, nor provided it with an opus number.

While Bartók later emphatically rejected his symphonic poem, he chose *Rhapsody*, composed just one and a half years later, to be his symbolic "op. 1". When in 1908 the Hungarian publisher Rózsavölgyi & Co. offered to publish some of his works, the composer drew up a final list of his works to be marked by opus numbers, which he finally gave up using in 1921. He chose *Rhapsody*, composed for piano in late 1904 and orchestrated for the 1905 Rubinstein Competition in Paris, as his first authorized opus. This brilliant and demanding piece refers consciously to Liszt. It preserves the two-part slow-fast structure familiar from the *Hungarian Rhapsodies* but it is based on Bartók's original rather than borrowed themes from the popular repertory. The Mesto slow section starts with a dismal descending motif that integrates the augmented second interval, at that time widely considered to be a national characteristic of oriental origin. This D Minor motif, on which later points of imitation are also built, returns at the very end of the fast section with great emotional power. The composer once called this idea his "love motif" when explaining the piece to the dedicatee, Mrs. Emma Gruber (the later Mrs. Kodály). The "first part of the *Rhapsody* could be Love's 'Funeral Song' – but as a matter of fact in a Hungarian, purely Hungarian style." It is still not known which woman or circumstance had been Bartók's

source of inspiration for this "Love's *Funeral Song*".

When Bartók made the final decision in 1908 to give the first opus number to his *Rhapsody*, its late Romantic national style with its extreme virtuoso piano technique was no longer characteristic of his more modern idiom. This is part of the reason why he later judged that in his *Two Elegies* op. 8b "there is a certain relapse into the bombast of the old style piano technique (note the 'decorative' broken chords ...)". Despite this significant description he does not talk about the fact that there are essential differences between the two pieces published in one volume in 1910. Whereas the first was composed in February 1908 as the most immediate artistic reaction to his final break with the violinist Stefi Geyer and so probably the most sincere "*Funeral Song of Love*," the second was composed almost two years later in December 1909, shortly after marrying his first wife Márta Ziegler and thus under happier circumstances. This latter piece, entitled *Fantasy* in C sharp Minor, appeared on the programme of the very first concert devoted solely to his works in Budapest in March 1910.

In a secretive, not obvious way, the first *Elegy* focuses on the minor variant of the "Stefi Geyer motif" (D-F-A-C sharp), a motif

that is used more often in Bartók's early work. The resigned main theme of the piece, a solitary declamation, is first punctuated with dissonant chord progressions before it leads to a full and massive texture of extreme virtuosity. In a varied second section the main theme is used in a two-part point of imitation before the basic form of the Stefi Geyer motif (D-F sharp-A-C sharp) can be heard in the uppermost voice.

The second *Elegy* uses a sound world reminiscent of Impressionism with unchanging long decorative passages of individual harmonic construction. A single non-diatonic chord (falling A-G sharp-E-C sharp-A sharp) forms the central element of the piece. Due to its somewhat simpler but more individual harmonic style, the second *Elegy* adumbrates something of the symphonic orchestral style of Bartók's great stage works composed in the 1910s.

The set of *Four Piano Pieces*, composed in 1903 and published in 1904, was one of Bartók's earliest works to see print; it is a book of four individual pieces: an Allegro sonata-form movement for the left hand alone, a C Minor Fantasy, an A Minor Fantasy and a Scherzo in E Minor (with E Major ending). The first piece, which, according to Bartók's proud description of it in a letter to his mother, sounds as if performed

"by three hands" rather than only one, is dedicated to his piano professor, the Liszt pupil István (Stephan) Thomán. Although the composer generally referred to it as a "Sonata" or "Sonata for the Left Hand," the final title names it a "Study." The continuation of the B flat Major first theme of heroic character receives a Hungarian national tint by turning to B flat Minor and using the ubiquitous augmented second and rhythmic and melodic turns of phrases characteristic of Hungarian verbunkos dances. No wonder the minor mode section of the main subject is used as a starting point for the development section.

The two *Fantasies* (the original Hungarian title "Ábránd" could actually be translated into German using Schumann's famous title, "Träumerei") represent two different types of slow pieces. The harmonically more daring and concert style C Minor piece was dedicated to Emma Gruber while the simpler A Minor piece, an original rhapsodizing on the instrument in the manner of a popular art song, bears a dedication to the Jurkovic sisters, Bartók's childhood friends from his birthplace, the small southern town of Nagyszentmiklós (Sännicolau Mare in Romanian). Finally, the E Minor Scherzo dedicated to his youthful role model Ernő Dohnányi has an Allegro vivace main section and a Quietto middle part. It foreshadows Bartók's later diabolical Scherzo

movements. When Dohnányi himself programmed ten Bartók pieces at his piano recital in Budapest in 1917, he started the series with the *Study for the Left Hand* and ended with this Scherzo, which actually followed the first two *Burlesques* thereby replacing the somewhat similar but more modern third piece of that set.

László Vikárius

Head of the Budapest Bartók Archives
Hungarian Academy of Sciences

Andreas Bach on his approach to Bartók

Since my childhood I have felt a strong affinity with the music of Bartók, which I sensed from an early age to be particularly honest and truthful. The time I spent with it gave me the opportunity to discover aspects of myself to which I should otherwise perhaps have had little access. The complete recording of Bartók's works for piano gave me the chance to experience this music even more intensively than before and to gain a better understanding of Bartók's artistic journey, to recognize the young Bartók in the late composer and the late Bartók in the young man. And I wanted to make a recording that shows Bartók from other angles than those often highlighted.

In my approach to the works I have naturally taken inspiration from Bartók's own re-

cordings and from recordings by other pianists. Bartók himself did not make his pieces sound very loud and hard; his tone was rounded and his dynamic range not particularly great. Imitation of the limited dynamics in Bartók's playing was never my intention, in part because this limitation is undoubtedly due in part to the somewhat different construction of the instruments of his period with their tendency to a lower tension of the soundboard. I aimed to exploit to the full the potential of the modern concert grand in the region of extreme fortissimo, in order to lend the music an expressiveness that would be experienced even more intensively and thrillingly.

The image of Bartók's music as inaccessible and remorselessly harsh, which has undoubtedly been accentuated – perhaps even created – by a number of piano recordings of recent decades, is something that I was very keen to counter in my version, in which I set out to display not only the extremely important rhythmical aspects and the rubato typical of traditional music, but also the profound and passionate harmonies, while making these more accessible in full-bodied sound.

Engaging and empathizing with Bartók's harmonic world is something that for me always entails discovering consonance in dissonance, relaxation in tension. Bartók

always saw himself as a tonal composer, in stark contrast to such contemporaries as Schoenberg and Webern. For the listener, the search for the tonal bedrock in Bartók's sounds does require a degree of familiarization and perhaps some effort and concentration as well. The trouble taken is repaid, however, by the emotional space opened up by hearing one's way into the foundations of these chords. It is my wish that with these recordings I should make this passage into deep perception of the music somewhat freer and more direct for the listener than it may hitherto have been.

Andreas Bach

Andreas Bach combines what rarely converges in other pianists: he is a very thoughtful, careful musician who confronts the works respectfully and takes possession of them very thoroughly.

• Joachim Kaiser

Andreas Bach is without doubt one of the outstanding pianists of our time.

• Lars Vogt

It is not possible to play Bartók's music in a more Hungarian way than that heard from the German pianist Andreas Bach.

• Muzsikás

Intensive engagement with the works of Béla Bartók has always been an important part of Andreas Bach's artistic work. It brought him together in particular with Muzsikás, the best known traditional music group in Hungary, with whom he regularly performs in concert. Muzsikás has hitherto staged Bartók evenings worldwide with the likes of András Schiff, Zoltán Kocsis and the Takacs Quartet. Involvement with the works of this composer has also brought Andreas Bach into contact with percussionist Martin Grubinger and with other artists such as pianist Alfredo Perl.

The present complete recording of the piano works of Béla Bartók, made between 2008 and 2014 in conjunction with Germany's WDR broadcasting station, can be perceived as an interim verdict from Bach's perspective on the music of this key figure in the development of modern music. It is the first comprehensive account of Bartók's solo piano oeuvre to appear on CD for a quarter of a century.

Andreas Bach is one of the outstanding pianists of his generation. Numerous competition successes illuminated his youth. An early milestone was his 1985 debut in Munich's Herkulesaal, acclaimed as enthusiastically by his audience as by the celebrated critic Joachim Kaiser.

That was the gateway to an international career that took Andreas Bach on tour in the USA, Canada, Japan and the great European centres of music and to such leading music festivals as the Aspen Music Festival, the Marlboro Chamber Music Festival and the Heimbach Festival. The pianist has played as soloist for conductors like Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Donald Runnicles and Horst Stein.

Andreas Bach's interpretations are extraordinarily convincing because they possess quite a personal diction of their own. One of the ideals informing his interpretations is to admit the unforeseeable and give shape to it. Again and again, reviewers have stressed this creative side of Bach's performance.

Andreas Bach was appointed in 2011 to a professorship for piano at the Conservatory of Music in Freiburg.

"Bach has command ... of the entire spectrum of Bartók's piano music with well-nigh inexhaustible pianistic means intimately attuned to the respective musical meaning. ... When Andreas Bach manages to maintain the standard set here in his planned recording of all piano works by Bartók, he could well rise definitively to the first rank of German pianists."

• FONO FORUM

"By the god of pianists, it need not always be Hungarians who are able to interpret Bela Bartók's music appropriately, excitingly and unconventionally!" Andreas Bach has the gift ... of aiming the elementary dance-like impulses and everything pictorial in the ... Bartók pieces from the first expressive tone onward ... at the core of a compositional statement, at the concern of the composer noted down in symbols.

• Klassik heute

Redakteur/Executive producer:

Bernhard Wallerius

Aufnahme/Recording:

Klaus-von-Bismarck-Saal,
WDR Köln
• 19.–22.01.2010 (Track 1, 5–8)
• 29.03.–01.04.2010 (Track 2)
• 30.04.–02.05.2009 (Track 3–4)

Tonmeister/Recording producer:

Peter Eichenseher

Toningenieur/Recording engineer:

• Walburga Dahmen (Track 1, 2)
• Patrick Huth (Track 3–8)

Tontechnik/Recording assistant & editing:

• Angelika Hessberger (Track 1, 3–8)
• Walter Platte (Track 2–8)

Einführungstext/Programme notes:

László Vikárius

Translation: László Vikárius, Janet and Michael Berridge

Photos: Marion Köll

Satz Innenseiten: Wolfgang During

Grafik/Coverdesign: Claudia Mayerle