

BARTÓK
SONYA
BACH

RUBICON



BÉLA BARTÓK 1881–1945

| | | |
|-----------------------------------|--|------|
| 3 Studies for Piano Sz. 72 | | |
| 1 | I. Allegro molto | 2.15 |
| 2 | II. Andante sostenuto | 3.07 |
| 3 | III. Rubato | 2.00 |
| | | |
| Sonatina Sz. 55 | | |
| 4 | I. Dudások (Bagpipers) | 1.34 |
| 5 | II. Medvetánc (Bear Dance) | 0.46 |
| 6 | III. Finale: Allegro vivace | 1.55 |
| | | |
| 7 | Allegro barbaro Sz. 49 | 2.46 |
| | | |
| 4 Piano Pieces Sz. 22 | | |
| 8 | I. Study for the left hand | 9.45 |
| 9 | II. Fantasy I | 5.40 |
| 10 | III. Fantasy II | 3.26 |
| 11 | IV. Scherzo | 8.57 |
| | | |
| 12 | Marche funèbre (from <i>Kossuth</i>) Sz. 21 | 6.16 |
| | | |
| Piano Sonata Sz. 80 | | |
| 13 | I. Allegro moderato | 4.31 |
| 14 | II. Sostenuto e pesante | 4.20 |
| 15 | III. Allegro molto | 3.19 |

SONYA BACH piano

During his student years at the Budapest Academy of Music, between 1899 and 1903, Béla Bartók was drawn to the populist sentiments of nationalism. The gulf between boilerplate political slogans and the realities of life for much of Hungary's ethnically diverse population, however, gradually became apparent to the young musician, who began to question the certainties being peddled by politicians seemingly unaware of the daily struggles faced by countless ordinary people. Bartók's sense of alienation and loneliness, magnified by the stop-start nature of his early career as an itinerant pianist, prompted him to search for a musical language capable of expressing complex emotions and an infinite variety of feeling. His quest for clarity brought him to the rich world of peasant music, direct, powerful, free from bombast and pretension.

The works on this album document the development of Bartók's aesthetics from the nationalistic symphonic poem *Kossuth* and overt romanticism of the Four Piano Pieces to the folk-infused movements of the Sonatina and the ebullient Piano Sonata. While the stylistic differences between the early and later pieces are clear enough, they collectively share a spirit rooted in the composer's empathy for the joys and fears, the shocks and setbacks of human experience. 'To be able to work,' he wrote in 1907 to the violinist Stefi Geyer, with whom he was infatuated, 'one must have a zest for life: i.e., a keen interest in the living universe. One has to be filled with enthusiasm.'

Enthusiasm and expression run together in the first of Three Studies or *Etűdök* for piano, embedded in the work's reiterated rhythmic patterns and near-manic rise in tension. These pieces, composed in 1918, shortly before Bartók began work on his ballet score, *The Miraculous Mandarin*, make considerable technical demands on the player; they also draw the listener deep into an Expressionist soundworld, emotionally intense and tonally ambiguous, unsettling in its leaping intervals, sudden harmonic dislocations and, in the case of the third Study, metrical shifts, fluid rubato and right-hand syncopations. The second Study's right-hand arpeggios and slow, sonorous chordal melody in the left hand provide a stern test of the player's ability to stretch and contract both hands, whether at high speed or glacial pace.

After failing several medicals, Bartók was declared exempt from service in the Austro-Hungarian Army during the First World War. He spent time during the conflict collecting and arranging folk songs, including from Romanian-speaking parts of Transylvania. The *Sonatina*, composed in 1915, was constructed from Romanian folk tunes. The work opens with 'Bagpipers', based on two Transylvanian bagpipe melodies, the first notated by Bartók during a visit to Feresd in what was then Eastern Hungary, the second recorded by him in Vaskohmező. The melody of its strikingly short second movement, a 'Bear Dance', was notated from the playing of a Gypsy violinist in Vánocsfalva, while the work's Finale uses two violin tunes, a Christmas dance, the 'Jocul Turcii', from Máramaros County and a 'Babaleuca' from Torontál County.

Allegro barbaro may have been entitled, and possibly written, in response to a newspaper article that described Bartók and the other composers he performed during a 'Hungarian festival' concert in Paris in 1910 as 'young barbarians'. The piece, created the following year, assimilates what its composer had learned from his studies of the melodic, rhythmic and harmonic elements of Hungarian, Slovakian and Romanian folk music. Bartók's treatment of simple, repeated ideas, including a prominent three-note motif, generates a work of considerable complexity without stifling its irresistible energy.

In the spring of 1903, shortly before graduating from the Academy of Music, Bartók gave a recital in his former home town, Nagyszentmiklós. Alongside works by Schumann, Chopin, Schubert, Saint-Saëns and Liszt, he programmed a freshly completed Study for the left hand, the first of what would soon become his Four Piano Pieces. The Study bears witness to Bartók's immersion in the music of Richard Strauss, especially the German composer's tone poem *Ein Heldenleben*, which Bartók had recently transcribed for piano. The two Fantasies include melodic figures influenced by Gypsy music and, in the case of Fantasy II, an allusion to the *lassú* or 'slow' section of the traditional Hungarian *verbunkos* dance. The set's closing Scherzo, completed while Bartók was taking piano masterclasses from Ernő Dohnányi, takes the form of a jaunty rondo with contrasting episodes and a seductive central trio section.

Towards the end of his studies, Bartók experienced a prolonged creative block as a composer. 'The first Budapest performance of [Richard Strauss's] *Also sprach Zarathustra* (1902) pulled me like lightning out of my stagnation,' he later recalled. 'At last I saw a way forward that contained the promise of something new.' The spirit of nationalism and the energy of Hungarian folk music also fuelled Bartók's imagination, resulting in the composition of *Kossuth* (1903), a Straussian symphonic poem for large orchestra. The work, inspired by the 19th-century Hungarian statesman and freedom fighter, Lajos Kossuth, concludes with 'All is over!', complete with a modified quote from Liszt's Second Hungarian Dance, and 'Everything is quiet, very quiet...'. Bartók transcribed both sections for piano, first published as *Marche funèbre* in 1905.

During his teenage years Bartók wrote four sonatas for piano, of which only two have survived. Almost 30 years passed before he returned to the genre again. His mature Sonata for piano, composed in 1926 and dedicated to his second wife Ditta Pásztor-Bartók, is relentless in its exploitation of the instrument's percussive qualities. The work opens with music fit for a gladiatorial contest, brimming with muscular energy and marked by five distinctive folk-inflected themes. Bell-like chords in the left hand against a neurotic repeated note in the right hand cultivate a mood of anxiety that spills over from the second movement's opening bars into the austere polyphony that follows. The central section, marked by a sudden drop in volume, builds around a distinctive rising melody and relentless pedal notes in the left hand, before the repeated note from earlier returns. Bartók's fiendish finale, formed from one simple theme, includes chromatic clusters and monumental chords that bring colour and contrast to the work's joyful conclusion.

Andrew Stewart



ährend seines Studiums an der Budapester Musikakademie von 1899 bis 1903 sympathisierte Béla Bartók zunächst mit den populistisch-nationalistischen Strömungen seiner Zeit. Doch allmählich wurde dem jungen Musiker die Kluft zwischen stereotypen politischen Parolen und der Lebensrealität eines großen Teils der ethnisch vielfältigen Bevölkerung Ungarns bewusst, und er begann, die von Politikern verbreiteten Behauptungen, die den täglichen Überlebenskampf zahlloser einfacher Menschen ganz offenbar ignorierten, zu hinterfragen. Ein Gefühl der Entfremdung und Vereinsamung, das durch seine häufig stockende junge Karriere als reisender Pianist noch verstärkt wurde, veranlasste Bartók, nach

einer musikalischen Sprache zu suchen, die komplexe Empfindungen und eine unbegrenzte Bandbreite von Gefühlen ausdrücken konnte. Sein Bemühen um Klarheit führte ihn hin zu der vielfältigen Musikkultur der bäuerlichen Bevölkerung. Sie war unmittelbar, ausdrucksvoll und dabei frei von Schwulst und Gehabe.

Die Werke dieses Albums zeichnen die Entwicklung der Ästhetik Bartóks von der nationalistisch geprägten sinfonischen Dichtung *Kossuth* und der unverhohlenen Romantik der Vier Klavierstücke bis hin zu den Volksmusik-inspirierten Sätzen der Sonatine und der temperamentsgeladenen Klaviersonate nach. Ungeachtet der offensichtlichen stilistischen Unterschiede zwischen den frühen und den späteren Stücken zeichnen sich alle diese Werke durch eine gemeinsame Gemütswelt aus, in der sich die Empathie des Komponisten für die Freuden und Ängste, die Schrecken und Rückschläge menschlichen Daseins offenbart. „Um arbeiten zu können,“ schrieb er 1907 an die Geigerin Stefi Geyer, in die er damals verliebt war, „muss man lebenshungrig sein, d. h. ein lebhaftes Interesse am lebendigen Universum haben. Man muss von Begeisterung erfüllt sein.“

Begeisterung und Expressivität prägen denn auch die erste der Drei Etüden oder *Etűdűk* für Klavier in Gestalt sich wiederholender rhythmischer Muster und einer geradezu manischen Spannungssteigerung. Bartók komponierte diese Stücke 1918, kurz bevor er mit der Arbeit an seinem Ballett *Der wunderbare Mandarin* begann. Sie stellen hohe technische Ansprüche an den Pianisten und entführen die Zuhörenden tief in eine expressionistische, emotionsgeladene und tonal vielschichtige Klangwelt, aufrüttelnd mit ihren Intervallsprüngen, plötzlichen harmonischen Abbrüchen und – im Fall der dritten Etűde – mit metrischen Verschiebungen, ondulierenden Rubati und Synkopierungen in der rechten Hand. In der zweiten Etűde stellen die Arpeggien in der rechten Hand und die langsame, sonore, akkordische Melodie in der Linken die Fähigkeit des Pianisten, beide Hände zu dehnen und zusammenzuziehen – bald bei hohem Tempo, bald mit glazialer Langsamkeit – vor enorme Herausforderungen.

Nachdem Bartók bei mehreren Musterungen für untauglich befunden worden war, blieb ihm der Dienst in der österreichisch-ungarischen Armee während des Ersten Weltkriegs erspart. Er verbrachte diese Zeit mit dem Sammeln und Arrangieren von Volksliedern, auch aus den rumänischsprachigen Teilen Siebenbürgens. Die 1915 komponierte Sonatine beruht auf rumänischen Volksweisen. Das Werk beginnt mit den „Dudelsackpfeifern“, in die zwei siebenbürgische Dudelsackmelodien eingeflossen sind; die erste davon hatte Bartók während eines Besuchs des Ortes Feresd (Feregi) im damaligen Ostungarn niedergeschrieben, die zweite hatte er in Vaskohmezű (Cămp) aufgenommen. Die Melodie des überraschend kurzen zweiten Satzes, benannt „Bärenanz“, schrieb der Komponist nieder, als er einem Roma-Geiger in Văncsfalva (Oncești) lauschte, während das Finale des Werks zwei Geigenmelodien aufgreift, einen Weihnachtstanz namens „Jocul Turcii“ aus dem Komitat Măramaros und eine „Babaleuca“ aus dem Komitat Torontál.

Das *Allegro barbaro* soll seinen Titel – und vielleicht auch seine Existenz – einem Zeitungsartikel verdanken, in dem Bartók und die anderen Komponisten, deren Werke er 1910 im Rahmen eines ungarischen Festivals in Paris aufgeführt hatte, als „junge Barbaren“ bezeichnet worden waren. Das im Jahr nach diesem Vorfall komponierte Stück verarbeitet, was der Komponist bei seinen Studien der melodischen, rhythmischen und harmonischen Elemente ungarischer, slowakischer und rumänischer Volksmusik zusammengetragen hatte. Durch Bartóks geschickte Handhabung simpler, sich wiederholender Ideen – darunter ein hervorstechendes Drei-Ton-Motiv – entstand ein Werk beträchtlicher Komplexität, welche jedoch seiner unbändigen Energie keinen Abbruch tut.

Im Frühjahr 1903, kurz vor dem Abschluss seiner Studien an der Musikakademie, gab Bartók einen Klavierabend in seiner früheren Heimatstadt Nagyszentmiklós. Neben Werken von Schumann, Chopin, Schubert, Saint-Saëns und Liszt führte er auch eine gerade erst von ihm selbst komponierte Etüde für die linke Hand auf – das erste seiner bald darauf fertig gestellten Vier Klavierstücke. Die Etüde ist das Resultat von Bartóks intensiver Beschäftigung mit der Musik von Richard Strauss, insbesondere dem sinfonischen Gedicht *Ein Heldenleben*, das Bartók kurz zuvor für Klavier transkribiert hatte. Die beiden Fantasien enthalten melodische Elemente, die den Einfluss von Roma-Musik verraten; in der Fantasie II findet sich eine Anspielung auf das *Lassú*, den langsamen Abschnitt des traditionellen ungarischen Tanzes *Verbunkos*. Das abschließende Scherzo, das Bartók während seiner Teilnahme an Klavier-Meisterklassen bei Ernő Dohnányi verfasst hatte, ist ein übermütiges Rondo mit kontrastierenden Abschnitten und einem verführerischen Trio als Mittelteil.

Gegen Ende seines Studiums litt Bartók als Komponist unter einer anhaltenden schöpferischen Krise. „Die erste Budapester Aufführung von [Richard Strauss'] *Also sprach Zarathustra* (1902) riss mich wie ein Blitz aus meiner Stagnation,“ erinnerte er sich später. „Endlich sah ich einen Weg nach vorne, der Neues versprach.“ Der Geist des Nationalismus und die Energie ungarischer Volksmusik entzündeten ihrerseits Bartóks Imagination, und so entstand *Kossuth* (1903), eine sinfonische Dichtung nach Strauss'schem Vorbild für großes Orchester. Das Werk handelt von dem ungarischen Nationalhelden und Unabhängigkeitskämpfer des 19. Jahrhunderts Lajos Kossuth. Der mit „Alles ist aus!“ überschriebene vorletzte Satz enthält ein abgewandeltes Zitat aus Liszts zweitem ungarischem Tanz und mündet in den Schlussteil „Still ist alles, still...“. Diese beiden letzten Teile transkribierte Bartók für Klavier und veröffentlichte sie 1905 unter dem Titel *Marche funèbre*.

Als Teenager hatte Bartók vier Sonaten für Klavier geschrieben, von denen allerdings nur zwei erhalten sind. Es sollten fast 30 Jahre vergehen, bevor er sich erneut dieser Gattung widmete. Die Klaviersonate aus seiner reifen Zeit entstand 1926 und ist seiner zweiten Frau Ditta Pásztory-Bartók gewidmet. Sie schöpft die perkussiven Möglichkeiten des Klaviers voll aus. Eröffnet wird das Werk mit Musik, die sich perfekt als Untermalung eines Gladiatorenkampfes eignen würde – sie strotzt vor physischer Kraft und verarbeitet fünf unterschiedliche, durch Volksmusik inspirierte Themen. Glockenähnliche Akkorde in der linken Hand unter geradezu neurotischen Tonwiederholungen in der rechten erzeugen in den ersten Takten des zweiten Satzes eine beklemmende Atmosphäre, die sich dann in spartanischer Polyfonie fortsetzt. Der Mittelteil, der die Lautstärke abrupt zurücknimmt, beruht auf einer einprägsamen ansteigenden Melodie und einem beharrlichen Orgelpunkt in der linken Hand, bis schließlich die Tonwiederholungen aus dem ersten Teil wiederkehren. Bartóks feuriges Finale geht aus einem einzigen, einfachen Thema hervor und macht von chromatischen Clustern und monumentalen Akkorden Gebrauch, die dem strahlenden Schluss des Werks Farbe und Kontrast verleihen.

Andrew Stewart

Übersetzung: Andreas Kühner

Executive producer for RUBICON: Matthew Cosgrove

Producer: Giotto Toniolo

Engineer: Dae Yong Shin

Recording: Infinity Music Studio, Seoul, South Korea

3 January 2022 (Piano Sonata, Allegro barbaro),
26 June (4 Piano Pieces) and 3 July 2023 (Marche funèbre, Sonatina, 3 Studies)

Piano: Steinway (New York) Model D

Piano technician: Yohan Kim

Photography: Lisa-Marie Mazzucco

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Layout; editorial: WLP London Ltd

© 2025 Sonya Bach © 2025 Rubicon Classics Ltd

rubiconclassics.com