

**CD 1**Total Time **58:45****Out of Doors • Im Freien • Szabadban** Sz. 81 / BB 89 (1926) **15:44****Vol. 1**

- 1 01. With Drums and Pipes • Mit Trommeln und Pfeifen. *Pesante* 2:00
- 2 02. Barcarolla. *Andante* 2:20
- 3 03. Musettes. *Moderato* 3:11

Vol. 2

- 4 04. The Night's Music • Klänge der Nacht. *Lento* 6:13
- 5 05. The Chase • Hetzjagd. *Presto* 2:00

**10 Easy Piano Pieces • 10 leichte Klavierstücke •
10 Könnyu zongoradarab** Sz. 39 / BB 51 (1908) **17:37**

- 6 Dedication • Widmung 3:51
- 7 01. Peasant Song • Bauernlied. *Allegro moderato* 1:05
- 8 02. A tortuous struggle • Qualvolles Ringen. *Lento* 1:41
- 9 03. Slovak Boys' Dance • Tanz der Slowaken. *Allegro* 0:56
- 10 04. Sostenuto 1:15
- 11 05. Evening in Transylvania • Abend auf dem Lande. *Lento rubato* 2:00
- 12 06. Hungarian Folksong • Ungarisches Volkslied. *Allegretto* 0:50
- 13 07. Dawn • Morgenrot. *Poco Andante* 1:34
- 14 08. Slovakian Folksong • Slowakisches Volkslied 1:12
- 15 09. Five Finger Exercises • Fingerübung. *Moderato* 1:24
- 16 10. Bear Dance • Bärentanz. *Allegro vivace* 1:49

3 Burlesques • 3 Burlesken • 3 Burleszk

- op. 8c / Sz. 47 / BB 55 **7:29**
- 17 01. Quarrel • Zänkerei. *Presto* (1908) 2:13
- 18 02. Slightly tipsy • Etwas angeheitert. *Allegretto* (1911) 2:47
- 19 03. Molto vivo, capriccioso (1910) 2:29

Petite Suite • Kleine Suite • Kis szvit Sz. 105 / BB 113 (1936) **7:04**

- 20 01. Slow Tune • Getragener Gesang. *Lento, poco rubato* 2:07
- 21 02. Walachian Dance • Tanz aus der Walachei. *Allegro giocoso* 0:52
- 22 03. Whirling Dance • Drehtanz. *Allegro* 0:54
- 23 04. Quasi Pizzicato. *Allegretto* 1:08
- 24 05. Ruthenian Dance • Kleinrussisch. *Allegretto* 1:01
- 25 06. Bagpipe • Sackpfeife. *Allegro molto* 1:02

4 Dirges • 4 Klagelieder • 4 Siratóének

- op. 9a / Sz. 45 / BB 58 (1909/10) **10:37**
- 26 01. Adagio 2:40
- 27 02. Andante 2:03
- 28 03. Poco lento 2:22
- 29 04. Assai andante 3:32

CD 2

Total Time 53:40

3 Studies • 3 Etüden • 3 Etüdók op. 18 / Sz. 72 / BB 81 (1918) **8:11**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 01. Allegro molto | 2:20 |
| 2 | 02. Andante sostenuto – Piu mosso | 3:30 |
| 3 | 03. Rubato – Molto sostenuto – Tempo giusto – Rubato | 2:21 |

Sonatina • Sonatine • Szonatina Sz. 55 / BB 69 (1915) **4:22**

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | 01. Bagpipers • Dudelsackpfeifer. <i>Allegretto – Allegro</i> | 1:44 |
| 5 | 02. Bear Dance • Bärenanz. <i>Moderato</i> | 0:42 |
| 6 | 03. Finale. <i>Allegro vivace</i> | 1:56 |

Sonata • Sonate • Szonáta Sz. 80 / BB 88 (1926) **14:19**

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 7 | 01. Allegro moderato | 5:07 |
| 8 | 02. Sostenuto e pesante | 5:40 |
| 9 | 03. Allegro molto | 3:32 |

7 Sketches • 7 Skizzen • 7 Vázlatok op. 9b / Sz. 44 / BB 54 (1908–1910) **11:16**

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | 01. Portrait of a Girl • Mädchenbildnis. <i>Andante con moto</i> | 2:16 |
| 11 | 02. See-saw, dickory-daw • Schaukelspiele. <i>Comodo</i> | 1:07 |
| 12 | 03. Lento | 1:47 |
| 13 | 04. Non troppo lento | 3:07 |
| 14 | 05. Romanian Folk Song • Rumänisches Volkslied. <i>Andante</i> | 1:08 |
| 15 | 06. In Wallachian Style • Auf walachische Art. <i>Allegretto</i> | 0:44 |
| 16 | 07. Poco lento | 1:07 |

Dance Suite • Tanzsuite • Táncszvit Sz. 77 / BB 86 (1923, 1925) **15:23**

(Arrangement by the composer of his orchestral suite •
Klavierübertragung der Orchester-Suite, arrangiert vom Komponisten)

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 17 | 01. Moderato | 3:30 |
| 18 | 02. Allegro molto | 2:04 |
| 19 | 03. Allegro vivace | 2:45 |
| 20 | 04. Molto tranquillo | 2:20 |
| 21 | 05. Comodo | 0:58 |
| 22 | 06. Finale. Allegro | 3:46 |

CD 3

Total Time 71:05

1 **Allegro barbaro** Sz. 49 / BB 63 (1911) 2:50

9 Little Pieces • 9 kleine Stücke • 9 Kis zongoradarab

Sz. 82 / BB 90 (1926) 14:43

Volume I / Heft I: Four Dialogues • Vier Zwiegespräche 5:33

- 2 01. Moderato 1:40
 3 02. Andante 1:27
 4 03. Lento 1:30
 5 04. Allegro vivace 0:56

Volume II / Heft II 6:04

- 6 05. Menuetto. *Moderato* 1:51
 7 06. Song • Lied. *Allegro* 1:06
 8 07. Marcia delle bestie. *Comodo* 1:56
 9 08. Tamborine • Tamburin 1:11

Volume III / Heft III 3:06

- 10 09. Preludio – All'Ungherese. *Molto moderato – Allegro non troppo, molto ritmico*

Suite • Szvit op. 14 / Sz. 62 / BB 70 (1916) 9:43

- 11 01. Allegretto 2:20
 12 02. Scherzo 2:18
 13 03. Allegro molto 2:08
 14 04. Sostenuto 2:57

14 Bagatelles • 14 Bagatellen • 14 Bagatell

op. 6 / Sz. 38 / BB 50 (1908) 30:07

- 15 01. Molto sostenuto 1:37
 16 02. Allegro giocoso 0:58
 17 03. Andante 1:01
 18 04. Grave 1:27

6

- 19 05. Vivo 1:19
 20 06. Lento 1:42
 21 07. Allegretto molto capriccioso 2:24
 22 08. Andante sostenuto 2:32
 23 09. Allegretto grazioso 2:37
 24 10. Allegro 2:38
 25 11. Allegretto molto rubato 2:01
 26 12. Rubato 5:32
 27 13. (Elle est morte ...). *Lento funebre* 2:14
 28 14. Waltz • Walzer (M'amie qui danse ...). *Presto* 2:05

The First Term at the Piano • Die erste Zeit am Klavier • Kezdök zongoramuzsikája Sz. 52–53 / BB 67

11:32

- 29 01. Moderato 0:46
 30 02. Moderato 0:40
 31 03. Dialogue • Zwiegespräch. *Moderato* 0:28
 32 04. Dialogue • Zwiegespräch. *Moderato* 0:38
 33 05. Moderato 0:28
 34 06. Moderato 0:42
 35 07. Folksong • Volkslied. *Moderato* 0:34
 36 08. Andante 0:39
 37 09. Andante 0:36
 38 10. Folksong • Volkslied. *Allegro* 0:49
 39 11. Minuet • Menuett. *Andante* 0:37
 40 12. Swineher's Dance • Tanz des Schweinehirten. *Allegro* 1:13
 41 13. Where have you been, my lambkin • Wo warst du, Lämmchen mein. *Andante* 0:45
 42 14. Andante 0:36
 43 15. Wedding Song • Hochzeitslied. *Moderato* 0:33
 44 16. Peasant's Dance • Bauerntanz. *Allegro moderato* 0:23
 45 17. Allegro deciso 0:30
 46 18. Waltz • Walzer. *Tempo di valse* 0:35

47 **Andante** (posthumously published, originally envisaged as the second movement to op.14 • nachgelassen, ursprünglich als 2. Satz der Suite op. 14 geplant)

2:10

7

Höhe: 120 mm

Béla Bartók: Das Gesamtwerk für Klavier solo Vol. 1

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 veröffentlichten 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 Stilistiken 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 Begegnungen 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 nebeneinander stehen. 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 unglückliche 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 Klavierübertragung 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 *4 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 neues Klavierwerk mehr.

Das Programm von Vol. 1

In dieser Gesamtaufnahme wurden die Werke in thematische Gruppen eingeteilt, um einen besseren Überblick zu geben. CD 1–3, betitelt „Der reife Bartók“, enthalten die Einzelwerke, die hauptsächlich im Personalstil Bartóks geschrieben sind; CD 4, „Der romantische Bartók“, beinhaltet die Werke, die mit seiner frühen romantischen Periode in Zusammenhang stehen. CD 5 „Bartók und die Volksmusik“ ist den Werken gewidmet, die Bearbeitungen von Volksmusik sind oder sich direkt auf diese beziehen. Die CDs 6–8 schließlich sind den Zyklen *Für Kinder* und *Mikrokosmos* vorbehalten.

CD 1 eröffnet mit der 1926 entstandenen Suite *Im Freien*, bestehend aus fünf sehr individuellen Stücken. Der Titel bezieht sich auf die für den Komponisten so wichtige und bedeutungsvolle Natur. *Im Freien* darf in diesem Sinne verstanden werden, als ein Ausbruch aus der eng gewordenen Welt der menschlichen Gesellschaft.

Das einleitende Stück *Mit Trommeln und Pfeifen* vereint die neue schlagzeugartige Verwendung des Klaviers („Trommel“) und seine gesanglichen Möglichkeiten unter Einbeziehung von volksliedartigen Melodiefloskeln („Pfeife“). Quartakkordbrechungen bilden den Kern des zweiten Stücks, der auf Chopin verweisenden *Barcarolla*, deren schaukelnde $\frac{3}{8}$ Taktart nur gelegentlich von

eingeschobenen anderen Taktarten wie $\frac{5}{8}$ oder $\frac{3}{8}$ gestört wird. In einem Brief vom 21. Juni 1926, in dem er seiner Frau beigesteuert über die neuen Klavierkompositionen berichtet, fügt Bartók einen Teil des wahrscheinlich damaligen Anfangs der *Musettes* mit der Bemerkung ein: „Jetzt schreibe ich hier noch was kleines Drolliges.“ Tatsächlich gehört dieser Moderato-Satz, der sich im Titel auf barocke Vorbilder, musikalisch aber eher auf den rohen Klang der volkstümlichen Sackpfeife bezieht, vielleicht zum Merkwürdigsten und Originellsten der ganzen Reihe. Eine magische Atmosphäre herrscht im berühmt gewordenen Stück *Klänge der Nacht*. Sie wird durch die Nachahmung von Geräuschen, Naturklängen, Unkenquaken (Erinnerung an die sommerlichen Aufenthalte bei der Schwester im südlichen Ungarn) und Pfeifenspiel sowie durch eine einsame Melodie (in Analysen oft als „Choral“ gedeutet) erzeugt. Aus dieser Meditation wird man durch die wilde *Hetzjagd* gerissen, die mit der Jagd in Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin* musikalisch verwandt ist. Fragmentarische und asymmetrische Melodiefloskeln, mal chromatisch zirkulierend, mal skalenartig auf- und ablaufend, über einer unaufhaltsamen, durchgängigen Ostinato-Formel kennzeichnen dieses wildeste und barbarischste Stück des Zyklus.

Die *10 leichten Klavierstücke* sind vor allem wegen des darin enthaltenen volksliednahen Stücks *Abend auf dem Lande* (Nr. 5)

und des Charakterstücks *Bärentanz* (Nr. 10) bekannt und zeichnen sich durch eine besondere Einfachheit der Schreibweise aus. Die meisten der Stücke sind tagebuchähnliche Dokumente von Bartóks unerwidelter Liebe für die Geigerin Stefi Geyer. Die Grundgestalt ihres „Leitmotivs“ erklingt gleich am Anfang der *Widmung* genannten unnummerierten Einleitung des Heftes.

Aus der gleichen Periode stammen die *3 Burlesken*. Hier vereinigte Bartók (wie auch in den *4 Nánien* oder *Klageliedern* und in den *2 Elegien*) Stücke ähnlicher Art, die aber unabhängig voneinander entstanden sind, zu einer kleinen Sammlung. Von den dreien ist vor allem das zweite, *Etwas angeheitert*, als Vertreter eines besonderen Typs von Bartóks eigenartigem Humor bekannt geworden und wird oft gespielt. Aber auch die anderen Stücke zeigen exemplarisch verschiedene Seiten eines Hanges von Bartók zu sarkastischen und lustvollen Spielereien. Die auf Ungarisch formulierten Angaben (zuerst „in taumelndem Rhythmus“ dann „gleichgültig“, später noch „etwas grob“ und „in trockenem Ton“) tragen zum programmatischen Charakter des zweiten Stücks bei, in dem der dahintäumelnde und zu sich selbst singende Betrunkene am Ende ohnmächtig zusammensackt. Ohne Titel erschien das letzte, blitzende *Molto vivo*, ein *Capriccioso*-Stück in Es-Moll.

Die *Petite Suite* besteht aus einer Auswahl aus den 1931 komponierten *44 Duos für 2 Violinen*, getroffen unter dem Gesichtspunkt einer Vereinigung von Stücken verschiedener ethnischer Herkunft: ungarisch (Nr. 1 und 4), siebenbürgisch (Nr. 2), rumänisch (Nr. 3), ruthenisch (Nr. 5), und eine Nachahmung von rumänischer Sackpfeifenmusik ohne genaue folkloristische Vorlage (Nr. 6). Diese meisterhaft idiomatischen Übertragungen repräsentieren eine konzertmäßige Zusammenstellung von Stücken, wie Bartók sie auch für die Aufführung von Geigenstücken aus den *44 Duos* vorschlug.

Unter den nach Charakter gruppierten Stücksammlungen aus den Jahren 1908–1911 finden sich auch die enigmatischen *4 Klagelieder*. Diese langsamen Sätze sind Monologe der Einsamkeit. Melodien oder melodische Gesten werden gewöhnlich in zwei oder drei Oktaven parallel gesungen, oft ohne Begleitung. Wenn Akkorde erscheinen – manchmal als leer tönende Zusammenklänge, manchmal als dichte Akkordblöcke in der Begleitung – mildern sie die Melancholie nie.

Die *3 Etüden* (1918) eröffnen CD 2. Bartóks Brief an seinen Verlag zufolge hatte er an einer größeren Zahl von Etüden gearbeitet, beendete und veröffentlichte letztlich aber nur drei davon. Diese *3 Etüden* brachte er am 21. April 1919 anlässlich seines zweiten Komponistenabends in Budapest zur

Uraufführung. Wie im Programm vermerkt wurde, hat er die technisch und harmonisch ganz besonders schwierigen Stücke offenbar sogar zweimal vorgetragen. Später spielte er diese vollgriffigen, großangelegten Kompositionen nie wieder öffentlich. Stilistisch steht diese Reihe, in der ein langsamerer, den Elegien verwandter Mittelsatz von zwei schnelleren Stücken umrahmt wird, Bartóks radikalstem Bühnenwerk, der gleichzeitig entstandenen Pantomime *Der wunderbare Mandarin*, nahe.

Die dreisätzig *Sonatine*, wie später auch die 3 *Rondos* und die *Petite Suite*, ist entgegen ihrem aus dem Repertoire der kunstmusikalischen Gattungen gewählten Titel eigentlich eine Reihe von Volksliedbearbeitungen. In *Dudelsackpfeifer* bearbeitete Bartók zwei originale Dudelsackmelodien aus den Regionen Hunedoara (1913) und Bihar (1910). Der mit dem Schlusstück aus *10 leichte Klavierstücke* nicht zu verwechselnde *Bärenanzug* verwendet eine Tanzmelodie aus Maramureş (1913). Sie wurde dort in ungewöhnlich tiefer Lage auf der Violine gespielt und mit der Gitarre begleitet.

Die *Sonate* (1926) ist eines der technisch und musikalisch anspruchsvollsten Klavierwerke Bartóks. Nach seiner eigenen Aussage war sie für das Publikum zu schwer zu verstehen, deshalb spielte er sie nach den späten 1920er Jahren nicht mehr. In diesem pianistischen Hauptwerk vereinen sich Avantgarde

und Volkslied-Inspiration auf sehr eigene und jeweils unterschiedliche Weise. Der erste Satz in Sonatenform hat einen ausgeprägten schlagzeugartigen Grundcharakter. Nur das kinderliedartige Seitenthema mit anstachelnden dissonanten Klängen im Ostinato-Begleitakkord erscheint als selbständiges Thema. Die Sonate endet mit einer strettoartigen Coda. Eine höchst komplexe, kontrapunktische Verwendung von blitzartig erscheinenden fragmentarischen Motiven kennzeichnet diese aufregende Schreibung. Der langsame zweite Satz (*Sostenuto e pesante*) zeigt robuste Simplizität und asketische Kahlheit – und eben deshalb emotionale Tiefe. Den Tonrepetitionen kommt nicht nur im Hauptthema des ersten Satzes, sondern auch in dem des zweiten Satzes eine wesentliche Rolle zu. Tonwiederholungen markieren dann auch den Anfang des während des ganzen letzten Satzes variierten Rondotheemas.

Das Heft 7 *Skizzen* (1908–1910) gehört zu den frühen Sammlungen von Stücken, die sehr verschiedene Impressionen tagebuchartig aneinander reihen. In ihnen tritt das Persönliche besonders in den Vordergrund. Die ersten beiden Stücke sind Bartóks Frau Márta Ziegler zugeeignet, das erste soll sogar ihr musikalisches Portrait sein. Nr. 3 widmete Bartók seinen Freunden Emma und Zoltán Kodály anlässlich von deren Eheschließung am 3. August 1910. Sie erhielten sogar eine Phonographen-Aufnahme des Stückes mit

Bartóks eigenem Spiel als Geschenk. Nr. 4 (in cis-Moll) ist das einzige Stück, das den zeitnah geschriebenen *Elegien* ähnelt und in dem üppige Akkordbrechungen sehr expressive Melodiefloskeln begleiten. Zwei kürzere Stücke, Nr. 5 und 6, sind verschiedenartige Reflexionen über die neu entdeckte rumänische Volksmusik. Das letzte Stück, Nr. 7, bezieht Clustertechnik und Elemente der Zwölftonmusik ein.

Die *Tanzsuite* in ihrer originalen Orchesterfassung ist eines der Schlüsselwerke Bartóks. Sie brachte ihm nach ihrer Prager Erstaufführung weltweiten Erfolg ein. Das im Auftrag der Stadt Budapest komponierte Werk erklang zuerst in einem Festkonzert zum Anlass des 50-jährigen Jubiläums der Vereinigung von Pest, Buda und Altöfen (Óbuda) am 19. November 1923. Die Komposition entstand unter turbulenten persönlichen Umständen, nämlich während der Scheidung von Márta Ziegler und der darauffolgenden Eheschließung mit seiner jungen Klavierschülerin Ditta Pásztory.

Diese fast durchgängig unmittelbar einanderfolgende Reihe von Tänzen wird von einem zwischen den Sätzen wiederkehrenden Ritornell zusammengehalten, das eine zauberhafte Idylle darzustellen scheint. Die Tänze repräsentieren exemplarisch Folklore verschiedener Völker, bei denen Bartók unmittelbare Erfahrungen gesammelt hat. Darunter sind auch verschiedene Arten

von arabischer Musik und nicht nur die für Bartóks Heimat so wichtige osteuropäische Folklore.

Allegro barbaro, das Stück, mit dem **CD 3** beginnt, wurde das Vorzeigestück des dreißigjährigen Komponisten. Der sich auf Charles Valentin Alkans Kompositionen berufende Titel sollte einen modernen Primitivismus proklamieren. Der Hauptteil des dreiteiligen Stücks steht in leidenschaftlichem fis-Moll, die sehr einprägsame Melodie lässt sich aber als a-Moll interpretieren. Der kontrastierende Mittelteil ist ruhiger, aber auch als Variante des Hauptteiles aufzufassen. Das zuerst 1913 öffentlich vom Komponisten vorgetragene Werk wurde während seines Lebens eines der am häufigsten in Konzerten gespielten Werke Bartóks.

Die 1926 gleichzeitig mit der *Sonate* und der *Suite Im Freien* entstandenen *9 kleinen Klavierstücke* waren für gelegentliche pädagogische Verwendung vorgesehen. Sie zeigen einige der neuen Stilmerkmale von Bartóks neoklassizistischer Periode unmittelbar als die größeren Kompositionen. Die einleitenden *4 Zwiesgespräche*, die vielleicht eher an die *Vier Duette* Bachs als an die *Inventionen* erinnern, zeigen Bartóks Hinwendung zur Kontrapunktik. Die darauffolgenden vier Stücke gehören zur Sorte von manchmal grotesk-chromatischen Charakterstücken und Tänzen: *Menuett*, ein volksliedartiges *Lied*, *Marcia delle bestie* und *Tam-*

burin. Das längste Schlusstück stellt ein von Bartók selbst erfundenes „Volkslied“ vor und variiert dieses.

Die während des ersten Weltkriegs, im Februar 1916, entstandene *Suite* op. 14 ist eine sehr wirkungsvolle Komposition, die der für diese Periode charakteristischen tragischen Dramaturgie folgt, die das Werk mit einem langsamen Stück enden lässt. Die drei ersten Sätze dagegen zeigen eine kontinuierliche Steigerung des Tempos und der Erregung. Dem tanzartigen Anfangssatz folgt ein Scherzo, das dann zu einem schnell dahinstürmenden Satz führt, in dem sich Bartóks Erlebnis arabischer Volksmusik widerspiegelt. Der dreiteilige letzte Sostenuto-Satz, dem ein langsamer Walzer zugrunde liegt, beendet leise und hoffnungslos diesen dramatischen Zyklus.

Die unter dem auf Beethoven verweisen den Titel *14 Bagatellen* (1908) veröffentlichte Reihe von Klavierstücken ist ein exemplarisches Werk für das Verständnis der Entwicklung von Bartóks Musiksprache. Nr. 1, mit verschiedenen Vorzeichen für jede Hand, wurde in den Musikjournalen der 1920er Jahre immer wieder als frühes Beispiel von Bitonalität genannt. Eigentlich aber gehört auch dieses expressive Stück zu den Reflexionen über das Stefi-Geyer-Motiv. Ostinati spielen eine wichtige Rolle in den meisten dieser Stücke, ganz besonders aber in Nr. 2 und Nr. 3. Nr. 13 ist ein Klagelied und Trauermarsch, ein virtuelles Begräbnis der be-

gehrten Frau, und Nr. 14 eine Karikatur in Berlioz-Manier in der Form eines Lisztschen Walzers. Das bedeutendste unter den auch heute noch „modern“ klingenden experimentellen Stücken ist wahrscheinlich Nr. 10 (C-Dur).

Die 1929 unter dem Titel *Die erste Zeit am Klavier* veröffentlichten 18 Klavierstücke sind in mehrerer Hinsicht Vorläufer des *Mikrokosmos*. Sowohl im Charakter als auch geschichtlich nehmen diese Stücke wichtige Aspekte der späteren Summa Bartókscher Klavierpädagogik vorweg. Diese Stücke repräsentieren eine Auswahl aus Bartóks Beitrag zur Klavierschule, die er mit Sándor Reschofsky 1913 veröffentlichte. Nachdem diese Klavierschule heftig kritisiert und zurückgewiesen worden war, entschied sich Bartók 1929, diese Auswahl von kleinen Stücken selbstständig herauszugeben.

Das lange nach dem Tod des Komponisten bekannt gewordene schöne *Andante*, das am Ende erklingt, ist ein langsames walzerartiges Stück, das als zweiter Satz für die *Suite* op. 14 vorgesehen war, aber noch vor der Veröffentlichung 1918 vom Komponisten aus dem Zyklus genommen wurde. Wahrscheinlich fand er, dass es die emotionale Dynamik der Komposition zu sehr gebremst hätte.

László Vikárius,
Direktor der Bartók-Archive Budapest,
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 entgegenreten, die nicht nur die extrem wichtigen rhythmischen Aspekte und das typische volksmusikalischen 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.

• Muzikás

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 Muzikás zusammen, mit der er regelmäßig konzertiert. Muzikás 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 auch mit dem Schlagzeuger Martin Grubinger und anderen Künstlern wie etwa dem Pianisten Alfredo Perl.

16

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.

Andreas Bach ist einer der herausragenden Pianisten seiner Generation. Zahlreiche Wettbewerbserfolge 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, 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 Sprache außergewöhnlich überzeugend. Zu seinen interpretatorischen Idealen gehört es, 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.

FOTO: MARION KÖLL



Höhe: 120 mm

Béla Bartók: The complete works for solo piano Vol. 1

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 central to Bartók's oeuvre. They give most direct access to the composer's thoughts and ex-

emplify 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 elevate 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 har-

mony 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 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. 1

The works have been divided into thematic groups in the interests of perspicuity. Entitled "The mature Bartók", CDs 1–3 contain the works written mainly in Bartók's individual style; CD 4, "The Romantic Bartók", contains the works that relate to his early Romantic phase, while CD 5 "Bartók and Folk Music" is dedicated to arrangements of folk music and works that relate directly to folk music. CDs 6–8 contain the *For Children* and *Mikrokosmos* cycles.

CD 1 opens with the *Out of Doors* suite of 1926, which is made up of five very individual pieces. The world of nature was extremely important and meaningful to the composer. *Out of Doors* in this sense might be understood as a breaking out of narrow human society.

The introductory *With Drums and Pipes* combines the new percussive use of the piano (drum) with its lyrical potential including folksong-like melodic formulas (pipe). Arpeggiated fourth chords form the core of the second piece, entitled *Barcarolla* in allusion to Chopin; its rocking $\frac{9}{8}$ time is occasionally disrupted by the interjection of time signatures like $\frac{3}{4}$ and $\frac{3}{8}$. In a letter dated June 21, 1926, in which he enthusiastically reports on the new piano compositions to his wife, Bartók adds a part of *Musettes*, which was probably the beginning of this piece at that state of composition, remarking as follows: "Now I am writing something small and comical." This *Moderato*, which takes its name from Baroque models but actually tends to suggest the raw sound of the native bagpipes, is perhaps one of the strangest and most ingenious pieces in the whole series. The magical atmosphere pervading the now famous piece *The Night's Music* is produced by imitating noises, sounds of nature, toads croaking (recalling summer stays with his sister in southern Hungary) and pipe-playing, as well as by a lonely melody (often designated "Chorale" in analyses). One is torn

from this meditation by *The Chase*, which is musically related to the hunt in Bartók's pantomime *The Miraculous Mandarin*. This wild and barbaric piece is characterized by fragmentary and asymmetrical melodic formulas, sometimes circulating chromatically, sometimes ascending and descending like scales, over an inexorable ostinato formula.

The *10 Easy Piano Pieces* are well known above all because of the folksong-like *Evening in Transylvania* (no. 5) and the character piece *Bear Dance* (no. 10), and are all characterized by special idiomatic simplicity. Most of the pieces are diary-like documents of Bartók's unrequited love for the violinist Stefi Geyer. The original form of her "Leitmotiv" sounds at the very beginning of the unnumbered introduction to the volume and is entitled *Dedication*.

The *3 Burlesques* are from the same period. As he had done in the *4 Dirges* and the *2 Elegies*, Bartók here combined into a small collection pieces of similar kind that were written independently of one another. The second *Burlesque*, entitled "Slightly tipsy", is representative of a special form of Bartók's peculiar humour and is often performed; meanwhile, the other two pieces show in an exemplary manner different aspects of Bartók's tendency to indulge in sarcastic and mischievous jokes. The performance indications in Hungarian for the second piece ("in staggering rhythm", then "indifferently", later

"a little roughly" and "in a dry tone") add programmatic character to the piece in which, singing to himself, the staggering drunkard finally collapses unconscious. The final sparkling capriccio in E flat Minor is headed *Molto vivo* but does not bear a title.

The *Petite Suite* consists of a selection from the *44 Duos for 2 violins* of 1931, and contains pieces of varying ethnic origin: Hungarian (nos. 1 and 4), Transylvanian (no. 2), Romanian (no. 3), Ruthenian (no. 5) and an imitation of Romanian bagpipe music without specific model (no. 6). These masterly idiomatic transcriptions represent a concert compilation of pieces, a course of action Bartók also suggested in the case of the *44 Duos*.

Among the pieces grouped according to their character between 1908 and 1911 are the enigmatic *4 Dirges*. These slow pieces contain monologues of loneliness. Melodies and melodic gestures are ordinarily sung parallel in two or three octaves, often unaccompanied. Though chords do appear, sometimes as empty-sounding note combinations, sometimes as dense chordal blocks in the accompaniment, they never alleviate the melancholy.

CD 2 opens with the *3 Studies* (1918). According to Bartók's letter to his publisher, he had worked on a large number of studies, only three of which he completed and submitted for publishing. He premiered these

three at his second composer's recital in Budapest on April 21, 1919. As the programme tells us, he even gave two performances of these both technically and harmonically extremely demanding pieces at this evening. He never again played the difficult, large-scale compositions in public. The work presents a slow, elegiac middle movement framed by two faster movements. In terms of style it is close to the pantomime *The Miraculous Mandarin*, Bartók's most radical stage work, which was written at the same time.

Like the later *3 Rondos* and the *Petite Suite*, the three-movement *Sonatina* belies its title in that it is actually a series of folk-song arrangements. In *Bagpiper*, Bartók edits two original bagpipe melodies from the regions of Hunedoara (1913) and Bihor (1910). The *Bear Dance*, which is not to be confused with the closing piece in *10 Easy Piano Pieces*, uses a dance tune from Maramureş (1913), where it was performed on the violin in an unusually low register and accompanied on the guitar.

Both technically and musically, the *Sonata* (1926) is one of Bartók's most demanding piano works. He himself said it was too difficult for audiences to understand, and no longer performed it after the late 1920s. This major piano work combines avant-garde and folk song inspiration in quite unique and always diverse ways. The first

movement which is written in sonata form has a markedly percussive character. The subsidiary theme resembling a children's song with urgent dissonances in the accompanying chordal ostinato finally introduces an independent theme. The sonata form of this movement ends with a stretta-like coda. This exciting style of writing is characterized by the most complex, contrapuntal use of fragmentary motifs that appear like a flash. The slow *Sostenuto e pesante* second movement introduces emotional depth by being robustly simple and ascetically barren. The repeated notes in the principal theme of the first movement reappear to play an essential role in the second movement. Repeated notes also mark the beginning of the rondo theme that recurs throughout the last movement.

The set of 7 *Sketches* (1908–1910) is one of the early collections of pieces that juxtaposes very different impressions like a diary. They are especially personal. The first two pieces are dedicated to Bartók's wife Márta Ziegler, the first supposedly representing a musical portrait of her. Bartók dedicated no.3 to his friends Emma and Zoltán Kodály on the occasion of their marriage on August 3, 1910. As a wedding present, they even received a phonograph recording of Bartók himself playing the piece. Highly expressive melodic formulas accompanied by luxuriant broken chords are featured in no.4 (in C sharp Minor), the only piece that resembles

the 2 *Elegies* written at the same time. The fifth and sixth pieces are brief sketches that in various ways reflect Romanian folk music, which Bartók had just discovered. The last piece, no. 7, incorporates cluster technique and twelve-tone elements.

In its original orchestral version, the *Dance Suite* is one of Bartók's key works. It brought him worldwide acclaim following its first performance in Prague. Commissioned by the city of Budapest, the work was premiered at a gala concert on November 19, 1923 marking the fiftieth anniversary of the union of Pest, Buda and Óbuda. Turbulent personal circumstances accompanied its composition, for Bartók wrote it while divorcing Márta Ziegler and then marrying Ditta Pásztori, his young piano pupil.

Mostly following each other without a break, the dances are lent cohesion by means of a recurrent ritornello that seems to represent an enchanting idyll. The dances exemplify the folk music of various peoples, collected in the field by Bartók. Among them are several forms of Arabian music and thus not only East European folk music, which was so highly important for Bartók's native country.

CD 3 opens with the *Allegro barbaro*, the thirty-year-old composer's show piece. Borrowed from Charles-Valentin Alkan, the title was intended to proclaim modern primitiv-

ism. The main section of the ternary piece is set in passionate F sharp Minor, but the very catchy melody can also be understood to be set in A Minor. The contrasting middle part is quieter than the main section of which it is also a variant. It was premiered by Bartók himself in 1913 and would remain one of his works played most often in concerts.

The 9 *Little Piano Pieces* of 1926 were written at the same time as the *Sonata* and *Out of Doors* and were intended for occasional educational use. The pieces demonstrate several of the new stylistic features of Bartók's neo-Classical phase more immediately than do his larger compositions. Tending to recall Bach's 4 *Duets* and perhaps less, his *Inventions*, the four introductory *Dialogues* show Bartók turning to counterpoint. The following four pieces comprise grotesquely chromatic character sketches and dances: *Minuet*, a folksong-like *Song*, *March of the Beasts* and *Tambourine*. The closing piece, the longest in the set, represents variations on a "folk song" Bartók himself invented.

Written in February 1916 during the First World War, the *Suite* op. 14 is a very effective composition that follows the then characteristic plan of tragic drama, in which the work ends slowly. The first three movements nonetheless continuously intensify in tempo and agitated tone. The dance-like opening movement is followed by a scherzo that leads into an onrushing fast movement

which reflects Bartók's experiences in Arabian folk music. Based upon a slow waltz, the ternary final *Sostenuto* ends the dramatic cycle softly and despondently.

The piano pieces entitled 14 *Bagatelles* (1908) in allusion to Beethoven greatly help in understanding how Bartók's musical language developed. The first has different key signatures for each hand and was repeatedly cited in the music journals of the 1920s as an early example of bitonality. This expressive piece is also one of several reflections on the Stefi Geyer motif. Ostinatos play an important role in most of the pieces, especially in nos.2 and 3. A lament and funeral march, no.13 represents a virtual burial of the woman he so desired, while no.14 is a caricature in a Hector Berlioz manner in the form of a Liszt waltz. The most important of these experimental pieces, which still sound "modern" even today, is perhaps no.10 (in C Major).

The First Term at the Piano of 1929 comprises eighteen piano pieces that are in several respects forerunners of *Mikrokosmos*. Both in character and historically, these pieces anticipate important aspects of the work that could be called the summa of Bartók's piano pedagogy. The pieces represent a selection from Bartók's contribution to the piano tutor he and Sándor Reschofsky published in 1913. After the publication had been violently criticized and rejected, Bartók

decided in 1929 to publish the selection of small pieces independently.

Having become published long after the composer's death, the beautiful *Andante* from the supplement is a slow, waltz-like piece; originally intended to form the second movement of the *Suite* op. 14, the composer had removed it prior to publication in 1918. He probably felt that it placed too severe a brake on the emotional dynamics of the composition.

László Vikárius,
Director of the Bartók Archives Budapest,
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.

24

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

25

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 Sawalisch, 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.

Redakteur/Executive producer:

Bernhard Wallerius

Aufnahme/Recording: Klaus-von-Bismarck-Saal, WDR Köln

- 29.09.–02.10.2008 (CD 1: 26–29; CD 2: 7–9; CD 3: 15–28)
- 19.–22.01.2010 (CD 1: 1–5, 17–19; CD 2: 4–6, 10–16; CD 3: 1, 11–14, 47)
- 29.03.–01.04.2010 (CD 1: 20, 22–25; CD 2: 1–3; CD 3: 2–10);
- 23.–27.08.2010 (CD 1: 6–16; CD 2: 17–22)
- 26./27./30.09.2011 (CD 3: 29–46)
- 06.10.2014 (CD 1: 21)

Tonmeister/Recording producer:

- Peter Eichenseher
- Frank Schneider (CD 1: 21)

Toningenieur/Recording engineer:

- Patrick Huth (CD 1: 1–5, 17–19; CD 2: 10–16; CD 3: 11–14, 47)
- Walburga Dahmen (CD 1: 6–16, 20, 22–25; CD 2: 1–6, 17–22; CD 3: 1, 29–46)
- Alexander Dorniak (CD 1: 26–29; CD 2: 7–9; CD 3: 15–28)
- Mark Hohn (CD 3: 2–10)

Tontechnik/Recording assistant & editing:

- Walter Platte (CD 1: 1–19, 21, 26–29; CD 2: 1–3, 7–22; CD 3: 1, 15–28)
- Angelika Hessberger (CD 1: 1–5, 17–20, 22–29; CD 2: 4–16; CD 3: 15–28)
- Mark Hohn (CD 3: 2–10)
- Patrick Huth (CD 3: 11–14, 47)
- Walburga Dahmen (CD 3: 29–46)

Einführungstext/Programme notes:

László Vikárius

Translation: Janet and Michael Berridge

Photos: Marion Köll

Satz Innenseiten: Wolfgang Düring

Grafik/Coverdesign: Claudia Mayerle