

HUNGAROTON
CLASSIC

BARTÓK NEW SERIES • BARTÓK ÚJ SZOROZAT

HSACD 32515
HYBRID DISC

SONATAS FOR VIOLIN & PIANO Nos 1,2
SONATA FOR SOLO VIOLIN

BÉLA BARTÓK

Barnabás Kelemen (violin)
Zoltán Kocsis (piano)



BARTÓK ÚJ SOROZAT • BARTÓK NEW SERIES

BÉLA BARTÓK

1. hegedű-zongoraszonáta / Sonata for Violin and Piano No.1 32'26"

(1921, BB 84, Sz 75)

- | | | |
|---|-------------------------|--------|
| 1 | I. Allegro appassionato | 11'47" |
| 2 | II. Adagio | 10'43" |
| 3 | III. Allegro | 9'38" |

2. hegedű-zongoraszonáta / Sonata for Violin and Piano No.2 18'38"

(1922, BB 85, Sz 76)

- | | | |
|---|-------------------|--------|
| 4 | I. Molto moderato | 7'31" |
| 5 | II. Allegretto | 11'06" |

Szonáta szólóhegedűre / Sonata for Solo Violin 24'47"

(1944, BB 124, Sz 117)

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 6 | I. Tempo di ciaccona | 8'54" |
| 7 | II. Fuga | 4'09" |
| 8 | III. Melodia | 6'55" |
| 9 | IV. Presto | 4'28" |

Összidő / Total time: 76'19"

Barnabás Kelemen
hegedű / violin

1 — 9

Zoltán Kocsis
zongora / piano

1 — 5

BB = Somfai László műjegyzéke / László Somfai's list of works

Sz = Szöllősy András műjegyzéke / András Szöllősy's list of works

During his grammar-school years in Pozsony [today Bratislava, Slovakia], Béla Bartók composed several works for violin and piano for the benefit of his fellow students playing the violin. Dating from 1895, the violin pieces op. 7 (according to his student-era opus numbering) and the op. 8–9 fantasias (1896) have been lost; the op. 5 Sonata in C minor (1895) and the op. 17 Sonata in A major (1897) survived but have not been published to date. Composed during his years at the Academy of Music in Budapest, the Andante BB 26b (1902) and the Sonata in E minor BB 28 (1903) became known through a posthumous edition and feature in this series already (CDs 12 and 17). Bartók included in subsequent lists of his works the lengthy three-movement sonata, but personally he counted his compositions in the genre mature for publication from Sonata No. 1.

Sonata for Violin and Piano No.1

The two sonatas for violin and piano were conceived in the wake of the isolation of World War I, in pursuit of 'keeping in touch'. In the early spring of 1920 Bartók managed to travel from Budapest to Berlin where he gave recitals and gathered fresh impressions of the latest musical trends. In the autumn of 1921 a recital tour was arranged for the following spring in London and Paris where he would meet the audiences of Debussy, Ravel, Stravinsky and Schoenberg, the young French composers and the other Moderns. He could not hope for symphony concerts, but he did expect success not only in his capacity as a pianist, but also as a composer, with one of his large-scale new works.

He had for the past year been engaged with plans for a work for violin and piano of several movements, for which he was now producing sketches. As regards the new output of chamber music, he himself played the piano part of Kodály's cello sonata, Ravel's trio and Debussy's violin sonata, but he sought to write something more monumental. Contrary to the traditions of the genre, he was considering a kind of duet where the violin, traditionally playing the melody, and the piano, playing the harmony, were given markedly different themes. In October 1921 he received some external inspiration for rendering his composition in final form when in Budapest he met the d'Arányi sisters, whom he knew from his years at the Academy of Music, visiting home from London. Adila and her younger sister, the 28-year-old Jelly had become brilliantly accomplished violinists since they first met. Enchanting Bartók this time with her aura and femininity, too, Jelly acquainted him with Szymanowski's *Trois Mythes* that featured a range of interesting novelties in violin-playing. Bartók's wife Márta – for whom it was a birthday present and who was the first to see the sonata – cheerfully reported to Bartók's mother, "I'm so grateful to Jelly d'Arányi whose wonderful playing on the violin has caused this (as he says) long-dormant plan to spring out of Béla." (19 October 1921).

Bartók created the style of the violin part with an intimate knowledge of the traditions and technique of the Hungarian Hubay school and Jelly d'Arányi's playing and temperament, while the piano accompaniment is one of the most powerful and difficult parts he ever wrote. Chrono-

logically the first performance was not played by the two of them. At a concert organised by Bartók's publisher, Universal Edition, Mary Dickenson-Auner and Eduard Steuermann premièred the work in Vienna on 8 February 1922. However, Jelly and Bartók performed the sonata several times with great success in London in March and in Paris in April 1922. At Prunières's flat in Paris on 8 April they gave a private performance to an audience of musical celebrities, an event that was one of Bartók's greatest professional successes. He reported that "only Schoenberg was missing [...] Ravel and Poulenc liked the 2nd and 3rd movements best; Milhaud, the 1st; Stravinsky, the 3rd." It was at this very event that Ravel decided to compose a piece for Jelly and to which we owe *Tzigane*. Under the influence of the events, Bartók planned a new sonata. When in 1923 Sonatas Nos. 1 and 2 were published with the same title page, the dedication ran 'Composées pour M^{lle} Jelly d'Arányi'. Bartók omitted the opus number from Sonata No.1 which had been referred to as 'op. 21' at the first performances. After the publication of the op. 20 *Improvisations* for piano, he no longer distinguished important works with opus numbers. In addition to the op. 18. *Études* (1918) and the op. 19 *The Miraculous Mandarin* (awaiting orchestration for the time being), Bartók came closest to the atonal efforts of his radical contemporaries in the two sonatas for violin and piano; however, as he would always stress later on, in them, too, he employed clearly audible tonal centres. His friend Kodály went on to name them in a review of the sonatas: the first



Samedi 8 Avril, à 5 heures très précises **PROGRAMME**

- I. a) *Elégie n° 1. (op. 3 b.)* Béla BARTOK
 b) *Suite (op. 14). Allegretto, Scherzo, Allegro vivace, Sospieto,*
 c) *Deux Burlesques (op. 8 c.)*
 M. Béla BARTOK.
- II. *Quatre chansons populaires hongroises*
 M. SLIVINSKY.
- III. a) *Épithaphe* Zoltán KODÁLY
 b) *Il pleut sur la ville.*
 c) *Chanson populaire Szekely (op. 11).*
 d) *Improvisations sur des chansons populaires hongroises (op. 20)* Béla BARTOK.
 M. Béla BARTOK.
- IV. *Chants hébraïques.* Maurice RAVEL
 M. SLIVINSKY.
- V. *Sonate pour violon et piano (op. 21)* Béla BARTOK
Allegro appassionato, Adagio, Allegro.
 M^{lle} Jelly ARANYI et l'auteur.

PIANO CAVEAU

Párizs, 1922 április 8.: a hangverseny műsorán az I. szonáta (MTA Zeneudományi Intézet, Bartók Archivum)
 Paris, 8th April, 1922: concert programme containing Sonata No. 1 (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences)

sonata is in C-sharp minor and the other one in C major. Bartók's chief concern was how to incorporate into his style – every inch modern

and expressive – all the different, chiefly instrumental, folk-music experiences without quoting a note from the folk sources. In this respect, the concepts of Sonata No. 1 and No. 2 are strikingly different.

Movements I and III in the three-movement Sonata No.1 represent elementary contrast. Unfolding in sonata-form outlines, the *Allegro appassionato* opening movement emphatically highlights the personal world with extreme passions, the grappling characters of the two instruments, harsh dissonances and at the same time lyricism and contemplation; while the grand sonata-rondo *Allegro molto* finale, in spite of the diverse, finely-wrought subtleties it holds, is ultimately a kind of community experience. Not a single note is directly quoted, yet it features a range of themes of primitive force in the character of the Transylvanian-village Romanian fiddlers, the bagpipe-imitating Ruthenian fiddlers and the Arab-Bedouin musicians, and recollections of Romanian Kolinda-style alternating meters. This finale features one of the first occurrences of Bartók's concept of the 'dance of peoples', albeit it lacks the Magyar element – which is, however, all the more present in the middle *Adagio* that bridges the two movements on either side. The first part of this ABA' form presents separately in a highly simplified, sublimated manner the melody of the violin and the theme of the piano, constituted by a series of chords; then passing a bridge, as it were (B section), now evocative of a funeral rhapsody, now of exotic memories, the violin melody returns in flesh-and-blood form, clad in rich Magyar apparel.

Sonata for Violin and Piano No. 2

Jelly d'Arányi did not play the world première of Sonata No. 2, composed from July to November 1922. Bartók had already performed it in February 1923 with Imre Waldbauer in Berlin, Ede Zathureczky in Budapest and, in April, with Zoltán Székely in the Netherlands, when in May the tour eventually took him to London for the local première with Jelly d'Arányi. In the following year Enescu and Bartók played the masterpiece in Bucharest. We are extremely fortunate to have a sound recording of historical value of Sonata No.2, played by Bartók and Szigeti at a concert in the Library of Congress in Washington (*Bartók at the Piano 1920–1945*, Hungaroton HCD 12326–31). Subject to much scrutiny by the younger generation of specialist performers and scholars of Bartók, the recording preserves some particularly stunning features and the surprisingly liberal rhythmisation of the Bartókian character, well-nigh impossible to capture by means of musical notation.

The Sonatas Nos. 1 and 2 are siblings in terms of artistic concept (not uncommonly for Bartók, as the Piano Concerti Nos. 1 and 2, String Quartets Nos. 4 and 5, etc. attest) – albeit with some important structural and conceptual differences. The external differences – the three-movement form in the first and the two linked movements, without a pause, in the second – are rooted in the content. Sonata No.1 encapsulates in distinct movements, while Sonata No.2 integrates in a single chain of musical ideas, the expressive ego-poetry and the new Bartókian dance fantasia modelled on peasant music.

Although tradition has it otherwise, Sonata No.2 does not begin with a fast movement, nor even a slow introduction to a fast main movement, but rather, it is completely improvisational. On a deep piano note the violin picks up a motif and begins to ornament it. It has the effect of genuine *Urmusik* in that it lacks firm metre and tempo, yet it is outstandingly expressive. Bartók would have heard this kind of thing many times during his collecting trips. Prior to, and at the time of, composing the Sonatas he was working on his first large-scale classificatory and descriptive essays in ethnomusicology (specifically, the volumes on peasant music in Máramaros, the Hungarian folk song and Slovak folk music respectively). He was, among others, engaged in noting down the *hora lungă* or 'long song' of Romanian folk music, that ornamented and varied version of an – ultimately international – ancient melody. Psychologically, it was the moment in creation when it came naturally for him to compose and vary hora lungă-like elaborate melodies, and, by peeling the national character off folk musics, to enunciate their common message. Succeeding the Sonata No.1 and preceding the *Dance Suite* with its almost programme music-like means of expression, the Sonata No.2 achieves, to the highest artistic perfection, the synthesis where the personal idiom is ultimately inseparable from the sum of Bartók's poly-national, erudite knowledge of peasant music. Sonata No.2 seemingly has the same two-movement Lassú–Friss [*Slow–Fast*] structure as the rhapsodies. However, the movement I is only moderately slow and consists of a variety

of tempi; while the 'Friss' movement II opens with an *Allegretto*, only to return, after great increases and sways of tempo, to the slower pace and theme of the start of the sonata. Conventionally referred to as a Bartókian 'hora lungă' the lush melodic stream in the violin comes up five times in the entire score. Like the row of pillars constituting recapitulations of the theme in a rondo design, it conveys essential dramaturgy by spanning the two-movement form. Bartók presents separate violin and piano themes between the first three pillars in the first movement, and additionally adds an enhancement that has the effect of a funeral song. Located between the third, fourth and fifth pillars of the hora lungă-like melody, the de facto second movement has more or less sonata-form outlines, albeit the material of the exposition has been remodelled in the recapitulation to the point of being barely recognisable. At the climax of the movement, after a wild violin cadenza, the main theme – in ecstatic, folk-song verse-like form – is heard one last time, following which the volume recedes, the tempo slows, and the work rounds off with an ethereal C-major chord.

Sonata for Solo Violin

Notwithstanding scores of compositions by Reger, Hindemith and others in this genre, Bartók's Sonata is arguably the most important work written for a solo string instrument in the twentieth century. While Kodály wrote a grandiose solo sonata for cello in 1915, Bartók may never have written a solo sonata if it had not been for a commission he received from

Yehudi Menuhin. In late November 1943 Bartók attended Menuhin's violin recital where he played Bartók's Sonata No.1 for violin and piano, as well as Bach's C-major solo sonata 'in a grand, classical style', as Bartók put it in a letter to a former student of his. It is no surprise that when Menuhin commissioned a solo sonata, Bartók – who had recovered his creative powers with the recently completed Concerto for orchestra – was not averse to the idea.

In an effort to recuperate his health, Bartók spent the winter of 1943–44 in a holiday resort with a mild climate far from New York, in Asheville, North Carolina, where he composed the solo sonata between late February and 14 March. He probably decided on following the four-movement design of Bach's sonatas (a fugue for the second, a slow third and a fast fourth movement) beforehand. He noted down ideas for movement III first, and after finalising the main theme of the *Tempo di ciaccona* (its first version ostentatiously Magyar in tone), he worked parallel on the opening movement and the fugue. Eventually he struggled with the concept of the finale. He had originally envisaged a dancey, folk-music-inspired theme and the softly-swishing opening theme as we know it today was going to be an episode only.

The characters of the *Tempo di ciaccona* opening movement draw on Bartók's trademark quest for tradition and stylistic association. The rhythm of the main theme is on the one hand an allusion to a Baroque chaconne, and on the other flesh-and-blood Magyar idiom relying on both *verbunkos* and peasant music. It opens

with a chain of variations, not unlike Bach's *Chaconne*, but the sequel has a complex, poly-thematic design with sonata-form outlines; a lyrical second theme and a dramatic development section.

Technically and musically, *Fuga* poses quite a challenge to the performer; indeed, it verges on the unplayable. Dancing round a minor third, the widening and closing theme is well-known from other fugue themes by Bartók (in this respect it is related to the 'chase' fugato in *The Miraculous Mandarin* and the theme of the opening fugue of *Music for Strings, Percussion and Celesta*). Where the density of the polyphonic fabric and the build-up of the main theme and its mirror inversion reach the threshold of the performer's capabilities, Bartók finds breakout points by way of variation and the interlude characters familiar from Bach's fugues. In one particular instance towards the end of the movement his music is reminiscent of the composer of *Petrushka*, then he brings back the fugue theme for one last time before rounding off the heroic piece with the two-note opening motif.

The concept of *Melodia*, movement III, is familiar from the slow movement of Sonata No. 1 for piano and violin. In the first section of the ABA' form Bartók presents the melody in an abstract *cantabile* fashion – the music of solitude under a starry night sky – which the recapitulation following the middle section evokes in ornamented form, complete with Magyar diction.

In the ABABAB design of the final *Presto*, each pianissimo A section presents in a different way the rapidly hissing theme (quarter-tones, quar-



Szigeti és Bartók a budapesti Zeneakadémia lépcsőjén, 1927
(foto: MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archivum)
Joseph Szigeti and Bartók at the entrance of the Academy of Music,
in Budapest 1927 (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology
of the Hungarian Academy of Sciences)

ter-tones in fifth-chain passages and the form in semitone augmentation). The dancey, forte B sections are closely related to the lyrical secondary theme of the opening movement. Bartók was uncertain whether every detail of

his difficult work was playable, so he invited Menuhin to check the chords and, where necessary, correct the bowing and legati, and make suggestions for fingerings. In connection with the finale he wrote, "The $\frac{3}{4}$ tones [...] have only colour-giving character, i.e. they are not 'structural' features, and – therefore – may be eliminated." He proceeded to write an easier-to-play, alternative version with semitones, noting that, "however, the best would be, if I could hear played both versions, and then decide if it is worthwhile to use those $\frac{3}{4}$ tones." Prior to the world première in New York in November 1944, Bartók and Menuhin held a four-hour meeting to discuss the details, and in the summer of 1945, shortly before the composer's death, they exchanged letters to agree on the final form of the score before the work was published. However, they could not accomplish a finalised version. Eventually the sonata was published with Menuhin as editor, without the quarter-tone sections, and for a long time to come that would remain the official version. The edition published in 1994 by the composer's son, Peter Bartók, is faithful to the autograph score of the Sonata for Solo Violin. This album contains the original quarter-tone version of the fourth movement. Menuhin's semitone version will be published on an upcoming album in the Bartók New Series.

László Somfai
English Translation by *Nicholas Bodoczky*

BÉLA BARTÓK

Sonate n°1 pour violon et piano

(1921, BB 84, Sz 75)

32'26"

Sonate n°2 pour violon et piano

(1922, BB 85, Sz 76)

18'42"

Sonate pour violon solo

(1944, BB 124, Sz 117)

24'47"

Barnabás Kelemen

violon

Zoltán Kocsis

piano

Pendant ses années de lycée à Pozsony (aujourd'hui Bratislava, en Slovaquie), Béla Bartók a composé plusieurs morceaux pour violon et piano en pensant à ses camarades d'école. Parmi ces pièces, les morceaux pour violon op.7 (1895), selon la numérotation des opus de sa vie scolaire, et les fantaisies op.8–9 (1896) se sont perdus ; la sonate en ut mineur op.5 (1895) et la sonate en la majeur op.17 (1897) ont été préservées, mais sont restées inédites. Composés pendant les études à l'Académie de musique de Budapest, l'Andante *BB 26b* (1902) et la Sonate en mi mineur BB 28 (1903), bien que n'ayant connu la notoriété que dans une édition posthume, figurent déjà dans notre série (les CDs numéros 12 et 17, respectivement). Bartók aussi mentionne cette dernière sonate vaste à trois mouvements dans les listes ultérieures de ses œuvres, mais il a considéré lui-même que dans ce genre, seules ses pièces à partir de la Sonate n°1 étaient assez mûres pour être publiées.

Sonate n°1 pour violon et piano

Après l'isolation de la 1^{re} guerre mondiale, les deux sonates pour violon et piano naquirent sous le signe de la prise de contacts. En début de printemps 1920, Bartók s'est rendu de Budapest à Berlin, il y a donné des concerts et il s'est enrichi d'impressions toutes nouvelles sur les tendances musicales modernes. En automne 1921, il a été décidé qu'au printemps, il se produirait sur scène à Londres et à Paris où il rencontrerait le public écoutant la musique de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, des jeunes Français et des autres maîtres mo-

dermes. Bartók ne pouvait pas encore espérer de concerts symphoniques, cependant il ne cherchait pas uniquement la reconnaissance en tant que pianiste, mais également le succès en tant que compositeur grâce à une de ses nouvelles œuvres imposantes.

À l'époque, il avait en tête depuis au moins une année les projets d'une composition à plusieurs mouvements pour violon et piano et les esquisses s'en accumulaient. De la littérature récente de musique de chambre, il jouait lui-même la partie de piano de la sonate pour violoncelle de Kodály, du trio de Ravel et de la sonate pour violon de Debussy, mais il voulait composer quelque chose de plus monumental. Contrairement aux traditions du genre, il avait à l'esprit un duo dans lequel le violon instrument par excellence mélodique et le piano destiné spécifiquement au jeu accordique reçoivent des thèmes complètement différents. En octobre 1921, une inspiration extérieure est arrivée pour la finalisation de la composition envisagée : à Budapest, il a rencontré les demoiselles d'Árányi, retournant d'Angleterre pour une visite, qu'il avait connues pendant ses années à l'Académie. Depuis le commencement de leur connaissance, Adila et sa cadette, Jelly de 28 ans – qui a ensorcelé Bartók par son rayonnement et sa féminité – sont devenues des violonistes éblouissantes. D'ailleurs, Jelly lui a fait connaître les *Trois mythes* de Szymanowski contenant des nouveautés violonistiques intéressantes. La femme du compositeur, Márta, ayant vu la sonate en cours de préparation comme son cadeau d'anniversaire, a écrit avec joie à la mère de Bartók : « Je suis

tellement reconnaissante à Jelly d'Arányi dont le jeu magnifique du violon a fait surgir de Béla ce projet sommeillant en lui (dit-il) depuis longtemps » (Le 19 octobre 1921).

Bartók a formulé le style de la partie de violon de la sonate en tenant compte de ses connaissances approfondies de la technique et des traditions de l'école hongroise de Hubay et en le modelant sur le jeu et le tempérament de Jelly d'Arányi. En même temps, la matière pianistique est une des parties les plus caractéristiques et les plus difficiles de Bartók. Chronologiquement, la toute première représentation n'a pas été effectuée par leur duo : à la première organisée par sa maison d'édition, l'Universal Edition, c'était Mary Dickenson-Auner et Eduard Steuermann qui se sont produits à Vienne le 8 février 1922. Toutefois, Jelly et Bartók ont interprété la sonate avec grand succès plusieurs fois en mars 1922 à Londres et en avril à Paris. Le 8 avril, dans l'appartement parisien de Prunières, ils l'ont jouée encore une fois en présence de maintes célébrités musicales. Cela a été un des plus grands succès professionnels de la vie du compositeur. Selon la lettre de Bartók, parmi les nombreuses célébrités, « il ne manquait que Schoenberg... Ravel et Poulenc ont aimé les II^e et III^e mouvements le plus, Milhaud a préféré le I^{er}, alors que le III^e a plu le plus à Stravinsky. » D'ailleurs, c'est alors que Ravel a décidé de composer pour Jelly, d'où la *Tzigane*. Sous l'effet de ses expériences parisiennes, Bartók a déjà conçu l'idée d'une autre sonate. Lorsque les Sonates n°1 et n°2 ont paru sous la même page de titre en 1923, il a dédié les deux

comme suit : *Composées pour M^{lle} Jelly d'Arányi*. Il a laissé tomber le numéro d'opus sur la partition imprimée de la Sonate n°1, désignée encore comme « op. 21 » lors des premières représentations. Après la parution des *Improvisations pour piano* op. 20, il a supprimé cette sorte de distinction dans le cas de certaines de ses œuvres importantes.

Outre les *Études pour piano* op.18 composées en 1918 et la pantomime du *Mandarin merveilleux* op.19, attendant encore l'instrumentation, Bartók s'est retrouvé le plus proche des ambitions atonales de ses contemporains radicaux en écrivant les deux sonates pour violon et piano, bien qu'il opérât, comme il devait le souligner plus tard, avec des centres tonaux bien distincts. Dans son analyse des sonates, son ami Zoltán Kodály les a identifiées : la première sonate est en tonalité ut dièse mineur tandis que la deuxième est en ut majeur. En matière de composition, Bartók s'est le plus préoccupé du problème de savoir comment intégrer dans son style profondément moderne et expressif ses diverses expériences de la musique populaire instrumentale, en premier lieu, sans citer ne serait-ce qu'une note de ses sources populaires. De ce point de vue, les conceptions des Sonates n°1 et n°2 se distinguent bien clairement.

Dans la Sonate n°1 à trois mouvements, le I^{er} et le III^e mouvements représentent un contraste élémentaire. Le mouvement d'ouverture « Allegro appassionato », élaboré suivant les contours de la forme de sonate, est un univers tout à fait individualiste, exposant à la fois des passions extrêmes, les caractères se confron-

Az I. szonáta, Ziegler Márta másolata Bartók kiegészítéseivel (MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archivum)
 Sonata No. 1, copied by Mrs Bartók with Bartók's autograph completions
 (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology
 of the Hungarian Academy of Sciences)

tant des deux instruments, des dissonances dures et de la poésie lyrique et des rêveries, tandis que le finale « Allegro molto », ce rondo-sonate de grande envergure est une sorte d'expérience collective malgré les multiples solutions ouvragées cachées en elle. Bien qu'aucune note ne soit citée mot à mot, des thèmes d'une force ancestrale apparaissent dans la manière de jeu des violonistes roumains villageois de Transylvanie jouant une musique de danse, dans celle des violonistes ruthènes présentant l'imitation des cornemuses et des musiciens arabes-bédouins, évoquant le souvenir de la polyrythmie du style des chansons de Noël (colindas) roumaines. Dans le finale apparaît une des premières réalisations de la conception de la « danse des peuples » de Bartók, quoique l'élément hongrois justement soit absent. Il est d'autant plus présent dans le mouvement médian « Adagio », constituant un pont entre les deux mouvements extrêmes. Ayant une forme *ABA'*, la première section présente séparément, de manière extrêmement réduite et sublimée la mélodie du violon et le thème de la série d'accords du piano, puis – en traversant le pont de la partie centrale rappelant tantôt une rhapsodie funèbre, tantôt des souvenirs exotiques – la mélodie du violon revient sous une forme plus « matérielle », richement habillée dans des ornements hongrois.

Sonate n°2 pour violon et piano

La première de la Sonate n°2, composée de juillet à novembre 1922, se fit elle aussi sans Jelly d'Arányi. En février 1923, Bartók l'avait déjà exécutée à Berlin avec Imre Waldbauer, à Budapest avec Ede Zathureczky, en avril aux Pays-Bas avec Zoltán Székely avant d'arriver à Londres en mai pour y tenir la représentation du morceau avec Jelly d'Arányi. L'année suivante à Bucarest, c'était Enesco qui a joué la composition aux côtés de Bartók. Heureusement, il nous a été conservé un document sonore de valeur historique de la Sonate n°2 : l'interprétation de Szigeti et Bartók au printemps 1940 à Washington lors du concert à la Bibliothèque du Congrès (*Bartók at the Piano 1920–1945*. Hungaroton HCD 12326–31). Soigneusement étudié par les jeunes artistes spécialisés en Bartók et les chercheurs, cet enregistrement a gardé quelques nuances extraordinairement belles, ainsi que le libre rythme surprenant des caractères bartókien, impossibles à inscrire dans les partitions.

Quant à la conception artistique, les Sonates pour violon et piano n°1 et n°2 sont des jumelles, ce qui n'est point rare dans l'atelier de Bartók (voir les Concertos pour piano n°1 et n°2, les Quatuors à cordes n°4 et n°5, etc.), mais avec d'importantes différences au niveau de la structure et du sens. Les différences extérieures – au lieu de trois mouvements, une forme de deux mouvements entrelés sans pause la deuxième fois, une matière condensée et plus courte de près de dix minutes – proviennent du contenu. Alors que la Sonate n°1 présente en tant que mouvements bien

tranchés et juxtaposés la poésie de soi expressive et la nouvelle fantaisie de danse bartókienne modelée à l'instar de la musique paysanne, les deux s'incarnent dans la Sonate n°2 de façon intégrée dans une unique chaîne de réflexion musicale.

Contrairement aux traditions, la Sonate n°2 ne commence ni par un mouvement rapide, ni par une introduction lente préparant le mouvement principal rapide, mais à la manière d'une improvisation. Au-dessus d'une voix basse de piano, le violon se saisit d'un motif et commence à en faire des variations. Cela donne l'impression d'une véritable musique archaïque (Urmusik), sans mesure ou tempo fixes, pourtant d'une force expressive extraordinaire. Bartók a entendu de telles musiques plusieurs fois pendant ses collectes. C'est justement avant et pendant la composition des sonates qu'il a travaillé sur ses premières grands traités descriptifs et systématisateurs d'ethnomusicologie (sur les tomes au sujet de la musique paysanne de Máramaros, la chanson populaire hongroise et la musique populaire slovaque). Entre autres, c'est alors qu'il a élaboré la description de l'hora lungă, la chanson longue de la musique populaire roumaine, un prototype quasiment international, basée sur la variation-ornementation d'une mélodie ancienne.

De l'aspect de la psychologie de la création, c'était le moment où il était presque naturel que Bartók lui-même compose et varie des liserons mélodiques ressemblant à l'hora lungă pour qu'en décortiquant le caractère national des musiques populaires, les leçons à en tirer soient dévoilées simultanément. Au-delà de la

Sonate n°1, mais en deçà de l'approche de quasiment musique programmatique de la Suite de danse, la Sonate pour violon et piano n°2 réalise avec une perfection artistique du plus haut degré la synthèse dans laquelle le langage personnel du compositeur devient en fait inséparable de l'ensemble des connaissances savantes et polynationales de Bartók sur la musique paysanne.

Apparemment, la Sonate n°2 se construit de deux mouvements « Lent–Vif » [Lassú–Friss] comme les rhapsodies. Cependant, composé de multiples tempos, le 1^{er} mouvement n'est que modérément lent. Après un commencement « Allegretto », de grandes intensifications et variations de tempo, le II^e mouvement, le « Vif » revient au tempo plus lent et à la thématique du début de la sonate. Le liseron mélodique du violon, le soi-disant « hora lungă » bartókien en tête de la composition réapparaît cinq fois dans la partition entière. À la manière d'une série de piliers des retours thématiques d'une structure de rondo, il exprime la dramaturgie vraiment essentielle enjambant la forme de deux mouvements. Entre ses trois premiers piliers, soit dans le 1^{er} mouvement, Bartók expose des thèmes distincts pour le violon et le piano en tant qu'épisodes, accompagnés d'une intensification à effet de chant funèbre. C'est entre les 3^e-4^e-5^e piliers de la mélodie de type hora lungă que se situe le II^e mouvement proprement dit, suivant plus ou moins les contours de la forme de sonate, encore que la récapitulation remaniée rende les matières de l'exposition à peine reconnaissables. À l'apogée du mouvement, après la cadence violente de violon

s'élève pour la dernière fois la forme extatique de l'idée fondamentale développée à l'image d'une strophe de chant populaire, puis l'intensité sonore s'apaise, le tempo se ralentit et la composition se termine par un accord éthéré d'un majeur.

Sonate pour violon solo

Malgré la multitude des pièces de genre similaire de Reger, Hindemith et nombre d'autres compositeurs, l'œuvre de Bartók est sans doute la composition la plus importante pour un instrument à cordes solo du XX^e siècle. Bien que Kodály eût déjà créé une sonate grandiose pour violoncelle solo en 1915, il est possible que Bartók n'aurait jamais composé de sonate pour un seul instrument s'il n'avait pas reçu de demande de Yehudi Menuhin. En fin novembre 1943 à New York, il a assisté à la soirée de violon de Menuhin, qui a interprété, dans le même programme que la Sonate pour violon et piano n°1 de Bartók, la Sonate pour violon solo en ut majeur de Bach « dans un magnifique style classique », a écrit le compositeur à un de ses anciens disciples. Il n'est pas surprenant que quand Menuhin a commandé une sonate pour violon solo, Bartók, ravivé par le Concerto pour orchestre qu'il venait de finir, n'a pas refusé de satisfaire sa demande.

Afin de rétablir son état de santé, Bartók a passé l'hiver de 1943–44 loin de New York, à Asheville, lieu de vacances nord-carolinien au climat tempéré. C'est ici qu'il a composé la sonate pour violon solo de fin février au 14 mars. L'idée de suivre la forme des sonates de Bach à quatre mouvements (fugue comme II^e

mouvement, mouvement lent pour le III^e et mouvement rapide pour le IV^e) a dû se dessiner à l'avance dans son imagination. D'abord, il a noté des idées pour le III^e mouvement, ensuite, après avoir finalisé le thème principal de « Tem-po di ciaccona » (dans la première version, à l'intonation hongroise fort accentuée), il a travaillé parallèlement sur le mouvement d'ouverture et la fugue. En dernier lieu, il a lutté avec la conception du finale : à l'origine, il voulait la commencer par un sujet dansant à l'inspiration de musique populaire et le thème initial actuel, doux et chuchotant, n'aurait été qu'un épisode. Les caractères du mouvement d'ouverture « Tem-po di ciaccona » puisent dans la quête de traditions et les associations stylistiques typiques de Bartók. D'une part, le rythme de son thème principal est une allusion à la chaconne baroque, en même temps c'est un idiome entièrement hongrois qui repose aussi bien sur la musique de verbunkos que sur la musique paysanne. Il commence comme une chaîne de variations à l'instar de la Chaconne de Bach, mais la suite est une structure complexe à plusieurs thèmes ayant les contours de la forme de sonate avec un deuxième thème lyrique et une section de développement à force dramatique.

La « Fugue » constitue une sérieuse épreuve pour les interprètes et au niveau technique et au niveau musical ; elle frôle les limites de ce qui peut être joué. Ce type de thème aux intervalles caractéristiquement variables circonscrivant la tierce mineure est bien connu des autres thèmes de fugue de Bartók (le thème du fugato de poursuite du *Mandarin* et celui de la

fugue d'ouverture de la *Musique pour cordes et percussions* appartiennent à la même famille). Aux moments où la densité de l'élaboration polyphonique et la strette de la matière thématique et de ses formes inversées atteignent les limites de l'endurance du musicien, Bartók trouve des points d'explosion par la variation et les sections de type interlude, connus également des fugues de Bach. À un endroit, près de la fin du mouvement, il rappelle le compositeur de *Petrouchka* pour évoquer ensuite le thème de fugue pour la dernière fois et terminer ce morceau héroïque par le motif initial de deux sons.

L'idée derrière le III^e mouvement, la « Melodia » est connue du mouvement lent de la Sonate pour violon et piano n°1 : dans le premier élément de la forme *ABA'*, Bartók expose sa mélodie dans un style cantabile quasiment abstrait. C'est une musique solitaire sous le ciel étoilé que rappelle le retour après la section médiane, retour caractérisé par des fioritures et une diction hongroise.

Dans la structure *ABABAB* du dernier mouvement « Presto », les sections *A* pianissimo montrent le thème bruisant rapidement sous des formes différentes (des quarts de ton, des quarts de ton dans un passage de quintes, une forme augmentée à des demi-tons). La matière *B* dansante, *forte* est en proche relation avec le thème secondaire lyrique du mouvement d'ouverture.

Bartók n'était pas sûr que chacun des passages du ce morceau difficile pût être joué, il a donc prié Menuhin de vérifier les accords, de corriger les coups d'archet et les legati, et de faire des propositions concernant le doigté nécessaire.

Voici ce qu'il a écrit au sujet de la finale : « Les quarts de ton... ne signifient qu'un effet de couleur, c'est-à-dire elles n'ont pas d'importance structurelle, elles peuvent donc être éliminées. » Il a même composé une forme alternative avec des demi-tons, plus facile à jouer, mais il a noté : « Toutefois, le mieux serait d'écouter les deux versions et puis décider s'il vaut la peine d'utiliser ces quarts de ton. » En novembre 1944 avant la première à New York, ils ont discuté des détails pendant quatre heures, puis en été 1945, peu avant sa mort, ils ont échangé des lettres au sujet d'une nouvelle rencontre pour décider de la forme finale de la partition avant sa publication. Cette rencontre n'a jamais eu lieu. Finalement, la sonate parut

dans une édition portant le nom de Menuhin, sans les parties de quarts de ton, et c'était la version officielle pour longtemps. Le fils du compositeur, Péter Bartók a fait publier l'édition de la Sonate pour violon solo fidèlement au manuscrit en 1994.

Notre enregistrement contient la version originale du IV^e mouvement avec des quarts de ton. La version de Menuhin avec des demi-tons sera publiée plus tard sur un autre CD de la Nouvelle Série Bartók.

László Somfai
Traduit par *Péter Barta*

BÉLA BARTÓK

Sonate für Violine und Klavier Nr.1

(1921, BB 84, Sz 75)

32'26"

Sonate für Violine und Klavier Nr.2.

(1922, BB 85, Sz 76)

18'42"

Sonate für Violine Solo

(1944, BB 124, Sz 117)

24'47"

Barnabás Kelemen

Violine

Zoltán Kocsis

Klavier

Der Gymnasiast Béla Bartók hatte wohl seine Geige spielenden Pressburger Mitschüler im Kopf, als er mehrere Kompositionen für Violine und Klavier entwarf. Von diesen Kompositionen sind die Stücke für Violine (1895), die im Werkverzeichnis des Schülers Bartók als Op.7 ausgewiesen wurden, sowie die *Phantasien* op. 8–9 (1896) verschollen. Die *Sonaten c-Moll* op. 5 (1895) und *A-Dur* op. 17 (1897) sind überliefert, wurden aber nie veröffentlicht. Die in der Zeit seines Studiums an der Budapester Musikakademie entstandene *Andante* BB 26b (1902) und die *Sonate e-Moll* BB 28 (1903) sind in einer posthumen Ausgabe bereits zugänglich, und sie wurden im Rahmen der vorliegenden Serie auch eingespielt (CD 12 bzw. 17). Bartók hat die umfangreiche dreisätzige Sonate auch später in seinen Werkverzeichnissen angeführt, er hielt aber in diesem Genre nur die Werke von der 1. Sonate an für reife Kompositionen, die der Veröffentlichung schon würdig sind.

Sonate für Violine und Klavier Nr.1

Die beiden Sonaten für Violine und Klavier sind nach der Isolation während des ersten Weltkrieges aus dem Wunsch entstanden, den Anschluss an die internationale Komponistenelite wieder herstellen zu wollen. Im Frühjahr 1920 reiste Bartók nach Berlin, wo er Konzerte gab und frische Eindrücke über die Richtungen in der modernen Musik gewann. Im Herbst 1921 stand schon fest, dass er im drauffolgenden Frühjahr in London und Paris Konzerte geben wird vor einem Publikum, das die Musik Debussys und Ravels, Stravinskys und Schoen-

bergs, der jungen französischen und anderen modernen Komponisten bereits kennt. Sein Ehrgeiz richtete sich weniger darauf, dass seine pianistischen Leistungen anerkannt werden, sein Wunsch ging vielmehr dahin, als Komponist eines neuen größeren Werkes gefeiert zu werden. Aber auf ein symphonisches Konzert konnte er in dieser Zeit noch nicht hoffen.

Seit mehr als einem Jahr beschäftigte ihn der Plan zu einer mehrsätzigen Komposition für Violine und Klavier, zu der er auch Entwürfe machte. Von den Novitäten der zeitgenössischen Kammermusikliteratur spielte er den Klavierpart der *Sonate für Cello und Klavier* von Kodály, des *Trios* von Ravel und der *Sonate für Violine und Klavier* von Debussy, aber ihm schwebte etwas Monumentaleres vor. Im Gegensatz zu den Traditionen dieser Gattung dachte er an ein Duospiel, bei dem das typische Melodieinstrument, die Violine, und das Klavier, also ein Akkordinstrument, mit markant unterschiedlichen Themen bedacht werden. Um die geplante Komposition tatsächlich auszuarbeiten, dazu erhielt Bartók im Oktober 1921 entscheidende Anregungen von außen: er traf die d'Arányi-Schwester, die zu Besuch in ihrem Heimatland weilten und die er noch als Student der Budapester Musikakademie kennen gelernt hatte: Adila und ihre jüngere Schwester, die damals schon 28 Jahre alte Jelly – die diesmal auch mit ihrer strahlenden Weiblichkeit Bartók betörte – und die sich inzwischen zu einer überwältigenden Geigerin entwickelt hatte. Jelly machte übrigens den Komponisten bei dieser Gelegenheit mit den interessanten Neuigkeiten in den *Trois Mythes*

Szólószónáta IV. tétel, negyedhangos változat, Menuhin példány (fotó: MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archivum)
 Sonata for solo violin, 4th mv., quarter-tone version (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences)

von Szymanowski bekannt. Bartóks Frau, Márta, die als Geburtstagsgeschenk das erste Mal einen Blick in die Noten der neuen Komposition werfen durfte, schrieb überglücklich an Bartóks Mutter: „Jelly d’Arányi bin ich sehr dankbar,

dass sie mit ihrem wunderbaren Violinspiel aus ihm [Bartók] diese (wie er sagt) seit langem in ihm schlummernde Komposition herausgekitzelt hat“ (Brief vom 19. Oktober 1921). Den Geigenpart der Sonate konzipierte Bartók

II. szonáta hangnádás kézfűzésre

Moderato

2. szonáta, Bartók kézírása / Sonata No 2, Bartók's autograph (Az Est Hármaskönyve, 1923)

in inniger Kenntnis der technischen Elemente und Traditionen der Hubay-Schule und des Spiels und des Temperaments von Jelly d'Arányi, während der Klavierpart zu den markan-

testen und schwierigsten aus Bartóks Federn zählt. Die erste öffentliche Aufführung haben aber nicht die beiden bestritten, denn die Uraufführung fand am 8. Februar 1922 in der

Organisation der Universal Edition in Wien mit Mary Dickenson–Auner und Eduard Steuermann statt. Jelly und Bartók haben die Sonate dann im März 1922 in London und im April des gleichen Jahres in Paris mehrmals mit großem Erfolg aufgeführt. Sie spielten die Sonate am 8. April in der Pariser Wohnung von Prunières in Anwesenheit zahlreicher musikalischer Berühmtheiten, was dem Komponisten den größten fachlichen Erfolg seines Lebens bescherte. Aus dem Kreis der illustren Berühmtheiten „...fehlte allein Schoenberg..., Ravel und Poulenc gefielen der zweite und dritte Satz, Milhaud der erste und Stravinsky der dritte am besten.“ Übrigens beschloss Ravel bei dieser Gelegenheit, für Jelly komponieren zu wollen. Das entstandene Werk war dann die Komposition *Tzigane*. Unter dem Eindruck seiner Pariser Erlebnisse plante Bartók eine weitere Sonate. Als 1923 die *Sonaten für Violine und Klavier Nr.1 und 2* zusammen veröffentlicht wurden, lautete die Widmung: „Composées pour M^{lle} Jelly d'Árányi.“ Auf dem gemeinsamen Titelblatt der Sonaten fehlt schon die bei den Uraufführungen noch angegebene Opuszahl 21. Nach der Veröffentlichung der *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* Op. 20 verzichtete Bartók nämlich darauf, seine Kompositionen auch auf diese Weise identifizieren zu wollen.

Neben den 1918 komponierten *Etüden für Klavier solo* Op.18 und der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* Op.19, die damals noch der Orchestrierung harpte, kam Bartók beim Komponieren der beiden Sonaten für Violine und Klavier den atonalen Bestrebungen seiner

radikalen Zeitgenossen am nächsten, obwohl er später immer wieder betonte, dass er auch in diesen Kompositionen mit eindeutig identifizierbaren tonalen Schwerpunkten gearbeitet habe. In seiner Rezension über die Sonaten hat sein Freund Zoltán Kodály diese auch genannt: Nr.1 ist eine Sonate in cis-Moll, Nr.2 eine in C-Dur. Was Bartók beim Komponieren am meisten beschäftigte, war, wie er seine bei der Beschäftigung vor allem mit der instrumentalen Bauernmusik gewonnenen Erfahrungen und Eindrücke in seinen eigenen, genuin modernen und expressiven Stil integrieren konnte, ohne dabei auch nur einen Ton dieser volksmusikalischen Quellen zu zitieren. Unter diesem Aspekt liegen der Sonate Nr.1 und Nr.2 markant unterschiedliche Konzepte zugrunde. Die Sätze 1 und 3 stehen in der *Sonate für Violine und Klavier Nr.1* in einem elementaren Kontrast zueinander. Der Eröffnungssatz *Allegro appassionato* wahrt noch die Konturen der Sonatenform und wird betont von der Welt des Ich, von dessen extremer Leidenschaftlichkeit und dem einander widersprechenden Charakter der beiden Instrumente, von harten Dissonanzen, aber auch von Momenten lyrischer Entrückung getragen, während das gewaltige Sonatenrondo-Finale *Allegro molto* den verschiedenartigen kunstvoll konstruierten Durchführungen entgegen, eine Art Gemeinschafts-Erlebnis verleiht. Kein einziger Ton Bauernmusik wird zitiert, aber der Zuhörer begegnet verschiedenen Themen von Urgewalt bald nach dem Manier der zum Tanz aufspielenden rumänischen Dorfmusikanten in Siebenbürgen, bald nach dem der den Dudel-

sack nachahmenden ruthenischen Geiger oder dem der geigenden Beduinen, obendrein mit Reminiszenzen an die den Takt wechselnden *Colinden*, die Weihnachtslieder rumänischer Hirten. Dieses Finale ist einer der ersten Belege für Bartóks Konzept vom „Tanz der Völker“, auch wenn in ihm gerade das ungarische Element fehlt. Es ist aber umso deutlicher präsent im mittleren *Adagio*-Satz, der die beiden Ecksätze einer Brücke gleich miteinander verbindet. Im ersten Abschnitt der ABA'-Form werden die Geigenmelodie bzw. das aus Akkordreihen bestehende Thema des Klaviers in ihrer äußerst vereinfachten und sublimierten Gestalt zunächst für sich vorgestellt, damit die Geigenmelodie dann in der Reprise – nachdem sie über die Brücke des Mittelteils schreitend bald eine Trauer-Rhapsodie, bald exotische Erinnerungen heraufbeschwor – in ihrer nun mit Leben erfüllten prallen Form und in reiche ungarische Verzierungen gekleidet wieder erklingt.

Sonate für Violine und Klavier Nr.2

Auch die Uraufführung der zwischen Juli und November 1922 komponierten *Sonate für Violine und Klavier Nr.2* wurde nicht mit Jelly d'Arányi bestritten. Im Februar spielte Bartók sie mit Imre Waldbauer in Berlin und mit Ede Zathureczky in Budapest, im April mit Zoltán Székely in den Niederlanden, und erst als Bartók im Rahmen einer Tournee im Mai nach London gekommen war, spielten die beiden die dortige Erstaufführung. Im darauffolgenden Jahr führte Bartók mit Enescu an seiner Seite die Komposition in Bukarest auf. Zum Glück

blieb auch ein Tondokument der Aufführung der *Sonate für Violine und Klavier Nr.2* von historischem Wert erhalten, denn Szigeti und Bartók haben sie im Frühjahr 1940 im Rahmen eines Konzerts in der Kongressbibliothek in Washington interpretiert (*Bartók at the Piano 1920–1945*. Hungaroton HCD 12326–31). Diese Aufnahme wird von den Forschern und den jungen Bartók-Spezialisten unter den Künstlern eifrig studiert, denn sie hat einige besonders schöne Nuancen der Bartókschen Charakters ohne überraschend freie Rhythmisierungen festgehalten, die sich nur schwerlich in Noten fassen lassen.

Die *Sonaten für Violine und Klavier Nr.1 und Nr.2* sind miteinander, was ihr Konzept anbelangt, auf Engste verwandt, was in Bartóks Œuvre keine Seltenheit darstellt (man denke an das *1. und 2. Klavierkonzert* oder an das *4. und 5. Streichquartett*), und dem ist auch dann so, wenn Konstruktion und Aussage der Kompositionen beträchtliche Unterschiede aufweisen. Die äußeren Unterschiede – Sonate Nr.2 besteht nicht aus drei, sondern lediglich aus zwei *attaca* zu spielenden Sätzen, und ist insgesamt auch sonst viel kompakter, denn ihre Aufführung dauert etwa um zehn Minuten kürzer – gehen auf inhaltliche Gründe zurück. Während die *Sonate für Violine und Klavier Nr.1* die expressive Ich-Zentriertheit und die nach dem Muster der Bauernmusik modellierte neue Bartóksche Tanzfantasie jeweils in nebeneinander stehenden einzelnen Sätzen polarisiert präsentiert, werden beide Bereiche in der *Sonate Nr.2* in eine einzige musikalische Gedankenfolge integriert.



Arányi Jelly, Bartók és Arányi Hortense Londonban, 1922 (fotó: MTA Zenetudományi Intézet, Bartók Archivum)
Jelly d'Arányi, Bartók and Hortense d'Arányi in London, 1922 (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology
of the Hungarian Academy of Sciences)

Im Gegensatz zu den Traditionen beginnt die *Sonate für Violine und Klavier Nr.2* nicht mit einem schnellen Satz, aber auch nicht mit einer langsamen Einleitung zu diesem, sondern sie setzt vollkommen in der Manier einer Improvisation ein. Über einem tiefen Ton des Klaviers greift die Violine ein Motiv auf und schmückt sie immer intensiver aus. Es klingt wahrhaftig wie Urmusik, denn es gibt keinen

festen Takt, kein festes Tempo, und es handelt sich dabei um eine außerordentlich ausdrucksstarke Musik. Mit Melodien dieser Art wurde Bartók der Folklorist oft genug konfrontiert. Und gerade in der Zeit der Entstehung dieser Sonaten bzw. unmittelbar davor arbeitete Bartók an seinen ersten großangelegten beschreibenden und systematisierenden Folklorestudien (an den Bänden über die Bauern-

musik in Maramuresch, über das ungarische Volkslied und über die slowakische Volksmusik). Unter anderem setzte er sich in dieser Zeit mit der Beschreibung der *hora lungă* der rumänischen Folklore auseinander und beschrieb sie als einen ‚langen Gesang‘, der eigentlich über den Nationen stehend eine Urmelodie ausschmückt und variiert. Aus psychologischer Sicht der künstlerischen Schöpfung war dies der Augenblick, als es für Bartók auf der Hand lag, selbst *hora-lungă*-artige Melodien zu entwerfen und variieren, um in diesem von allen nationalen Charakterzügen befreiten Entwurf alle sich aus den Volksmusiken ergebenden Konsequenzen auf einmal aufzeigen zu können. Schon nach der *Sonate für Violine und Klavier Nr.1*, aber noch vor dem gleichsam programmmusikalischen Konzept der *Tanz-Suite* realisiert die *Sonate für Violine und Klavier Nr.2* mit höchster künstlerischer Vollkommenheit jene Synthese, in der sich die persönliche Ausdrucksweise des Komponisten eigentlich nicht von der Gesamtheit seiner „polynationalen“ und gelehrten Kenntnissen der Bauernmusik zu trennen ist.

Die *Sonate für Violine und Klavier Nr.2* weist auf den ersten Blick – wie die Rhapsodien überhaupt – eine Langsam/Schnell-Struktur auf. Das Tempo des ersten Satzes ist aber nur ein verhältnismäßig langsames, der Satz besteht aus vielen kleineren Einheiten von unterschiedlichem Tempo. Der zweite Satz beginnt als *Allegretto*, um nach heftigen Tempo-Beschleunigungen und –Schwankungen zum langsameren Tempo des Anfangs und der Anfangsthematik der Sonate zurückzukehren.

Die vorhin als Bartóksche *hora lungă* bezeichneten Melodieranken am Beginn der Komposition tauchen in der Partitur insgesamt fünf Mal auf. Wie in einer Rondostruktur die Reprisen des Themas sind sie hier als tragende Pfeiler der zweisätzigen Form die wesentlichen Träger der Dramaturgie. Zwischen den ersten drei Pfeilern, also im ersten Satz, exponiert Bartók selbständige Themen auf der Geige bzw. dem Klavier als Episoden, die außerdem jeweils um eine klageliedartige Steigerung erweitert werden. Zwischen dem 3., 4. und 5. Pfeiler der *hora-lungă*-artigen Melodie erklingt der eigentliche zweite Satz, der die formalen Umriss der Sonatenform mehr oder minder wahrhaft, obwohl die Motive der Exposition wegen der gründlichen Umgestaltung in der Rekapitulation kaum noch wieder zu erkennen sind. Auf dem Höhepunkt des Satzes erklingt der musikalische Grundgedanke der Komposition nach einer wilden Kadanza in ekstatischer Form gleichsam als zur Strophe eines Volksliedes weiterentwickelt ein letztes Mal. Dann werden Tonintensität und Tempo allmählich gedrosselt, und die Komposition klingt mit einem ätherischen C–Dur–Akkord aus.

Sonate für Violine Solo

Trotz einer Vielzahl der Stücke für Streicher solo von Reger, Hindemith und zahlreichen anderen Komponisten ist Bartóks Werk wohl die bedeutendste Komposition aus dem 20. Jahrhundert in dieser Gattung. Es ist durchaus denkbar, dass Bartók nie eine Solosonate komponiert hätte – obwohl Kodály bereits 1915 eine grandiose Solosonate für Violoncello

vorlegte –, wenn er von Yehudi Menuhin keinen Auftrag dafür erhalten hätte. Ende November 1943 wohnte Bartók einem Konzert Menuhins bei, in dem der Künstler neben seiner *Sonate für Violine und Klavier Nr.1* auch Bachs *Solosonate in C-Dur* „in großartigem klassischem Stil“ vortrug – wie Bartók einem seiner ehemaligen Schüler berichtete. Kein Wunder also, dass Bartók, der durch den Abschluss des *Concerto für großes Orchester* kurz davor neue Kraft schöpfte, den Auftrag nicht ausschlug.

Um seinen Gesundheitszustand wiedergewinnen zu können, verbrachte Bartók den Winter 1943/44 fern von New York im Kurort Asheville in North-Carolina mit mildem Klima, wo er zwischen Ende Februar und dem 14. März die *Sonate für Violine Solo* komponierte. Beim Entwerfen des Strukturplans der Komposition schwebte ihm wahrscheinlich das Bachsche Konzept einer viersätzigen Sonate vor (in der der zweite Satz eine Fuge, der dritte ein langsamer, der vierte ein schneller Satz ist). Zunächst hat er sich Ideen zum dritten Satz notiert, um sich dann nach dem Erarbeiten der endgültigen Fassung des Grundthemas zum Satz *Tempo di ciaccona* (das in seiner ersten Fassung noch von dezidiert ungarischem Charakter war) parallel dem Eröffnungssatz und der Fuge zu widmen. Zum Schluss rang er lange mit dem Konzept des Finales: ursprünglich wollte er den Schlusssatz mit einem von der Folklore inspirierten tänzerischen Thema beginnen, das leise surrende Anfangsthema der endgültigen Fassung wurde zunächst lediglich als Episode konzipiert.

Die musikalischen Charaktere des Eröffnungssatzes *Tempo di ciaccona* schöpfen aus Bartóks charakteristischen Versuchen, Anschluss an die Traditionen und Ursprünge zu finden bzw. verschiedene Stile miteinander zu kombinieren. Der Rhythmus des Hauptthemas ist einerseits eine barocke Chaconne–Allusion, zugleich aber ist es gänzlich vom ungarischen musikalischen Idiom inspiriert, das der ungarischen Verbunkosmusik und der ungarischen Bauernmusik gleichermaßen verpflichtet ist. Ähnlich zu Bachs Chaconne beginnt dieser Satz mit einer Kette von Variationen. Der komplexen Fortsetzung liegen jedoch schon mehrere Themen zugrunde. Sie weist mit einem zweiten lyrischen Thema und einer dramatischen Durchführung eine der Sonatenform ähnliche Konstruktion auf.

Musikalisch stellt die *Fuga* den aufführenden Künstler auf eine harte Probe, aber auch technisch reicht sie an die Grenze des Spielbaren. Themen, die zunächst eine kleine Terz umschreiben, dann aber zunächst eine größere Amplitude haben, dann aber wieder mit kleinen Ausschlägen geführt werden, sind aus anderen Kompositionen Bartóks hinlänglich bekannt (man denke etwa an das Hetzjagd-Fugato in der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* oder an das Thema der Eröffnungsfuge in der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*). Wo die polyphonische Dichte und das Übereinanderschichten des Grundthemas und seiner Spiegelumkehrung an die Grenze des Spielbaren stoßen, dort findet Bartók in Variationen oder in den aus den Bachschen Fugen bekannten Durchführungen den Aus-

Più mosso
 $\text{♩} = 76$
ritto
calmandosi
f molto esp.
Tempo
 $\text{♩} = 60$
ppp
Allegro
 $\text{♩} = 112$
acc. ... al Allegro molto
 $\text{♩} = 40$
sf
sfz

weg. An einer Stelle kurz vor dem Schluss erinnert die Musik an Stravinskys *Petruschka*: nach einem letzten Zitieren des Themas der Fuge wird der heroische Satz kurzerhand mit dem aus zwei Tönen bestehenden Anfangsmotiv beendet.

Die Konzeption zum dritten Satz *Melodia* erinnert an die des langsamen Satzes der *Sonata für Violine und Klavier Nr. 1*: Bartók exponiert die Melodie im ersten Teil der ABA'-Form in abstraktem cantabile-Stil; sie ist eine unter sternenklaarem Himmel erklingende Einsamkeitsmusik, die dann nach dem Mittelteil in der Reprise in ungarischer Diktion und reichlich verzert wieder aufgenommen wird.

Das geschwind surrende Thema wird in den pianissimo zu spielenden A-Teilen der ABABAB-Form des Schlusssatzes *Presto* in jeweils anderer Gestalt präsentiert (in Vierteltönen, in Quintpassagen von Vierteltönen, augmentiert in Halbtönen). Die tänzerische und forte B-Teile sind mit dem lyri-

Az I. szonáta hegedűszólója Bartók partnereinek bejegyzéseivel (MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archivum) Sonata No. 1, violin part with notes by Bartók's violinist partners (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences)

schen Seitenthema des Eröffnungssatzes auf engste verwandt.

Bartók war sich dessen nicht ganz sicher, ob alle Teile der schwierigen Komposition spielbar sind, so bat er Menuhin, die Akkorde zu kontrollieren, gegebenenfalls die Bögen und Striche zu korrigieren und Vorschläge zum Fingersatz zu machen. Über das Finale schrieb er u. a. „Den Vierteltönen kommt lediglich ein kolorierender Character zu, d. h. sie sind nicht von sturkturierender Bedeutung und können als solche auch eliminiert werden.“ Bartók hat auch eine leichter spielbare Ossia-Version mit Halbtönen komponiert, merkte jedoch an: „Das beste wäre gleichwohl, wenn ich beide Versionen spielen hören und erst dann entscheiden könnte, ob die Vierteltöne etwas bringen.“ Vor der Uraufführung im November 1944 in New York haben Bartók und Menuhin die aufgetauchten Fragen vier Stunden lang diskutiert und im Sommer 1945 kurz vor Bartóks

Tod über ein erneutes Treffen Briefe ausgetauscht, denn sie wollten das endgültige Notenbild für die Drucklegung festhalten. Doch dazu kam es nicht mehr. Die *Sonate für Violine Solo* kam schließlich in einer von Menuhin besorgten Ausgabe ohne Vierteltöne heraus und galt lange als die offizielle Version, bis Péter Bartók, der Sohn des Komponisten, 1994 die Solosonate in einer Ausgabe nach der Handschrift veröffentlichte. Auf der vorliegenden CD wurde die ursprüngliche Version des vierten Satzes mit den Vierteltönen eingespielt. Die von Menuhin besorgte Version mit den Halbtönen soll im Rahmen der Bartók Neue Serie zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht werden.

László Somfai

Aus dem Ungarischen von *Péter Zalán*

Bartók Béla gimnazista éveiben, Pozsonyban, hegedülő iskolatársaira gondolva több hegedű-zongora művet komponált. Közülük a diákori opusz-számozás szerinti op. 7 hegedűdarabok (1895) és op. 8–9 fantáziák (1896) elvesztek; az op. 5 c-moll szonáta (1895) és az op. 17 A-dúr szonáta (1897) fennmaradt, de máig kiadatlan. A budapesti zeneakadémiai tanulmányok alatt írt Andante BB 26b (1902) és az e-moll szonáta BB 28 (1903), noha posztumusz kiadásban váltak csak ismertté, már szerepel sorozatunkban (12. ill. 17. CD). Közülük a terjedelmes háromtételes szonátát Bartók is megemlítette művei későbbi listáiban, de e műfajbéli, kiadásra érett műveit ő maga az 1. szonátától számította.

1. hegedű-zongoraszonáta

A két hegedű-zongoraszonáta az I. világháború izoláltsága utáni kapcsolat-keresés jegyében született. 1920 koratavaszán Bartók Budapest-ről kijutott Berlinbe, hangversenyezett és friss benyomásokat szerzett a modern zenei irányzatokról. 1921 őszén eldönt, hogy tavasszal Londonban és Párizsban fog koncertezni, ahol Debussy és Ravel, Stravinsky és Schoenberg, az ifjú franciák és a többi modernek zenéjét hallgató publikummal találkozik. Szimfonikus hangversenyeket még nem remélhetett, viszont nem pusztán pianista elismerésre várt, hanem zeneszerzői sikerre valamely nagyobb formátumú új művével.

Ekkor már legalább egy esztendeje többtételes hegedű-zongora mű tervei foglalkoztatták, ehhez gyűlték vázlatok. A friss kamarazene irodalomból maga is játszotta Kodály csellószo-

nátájának, Ravel triójának, Debussy hegedűszonátájának zongoraszólamát, de valami monumentálisabbat akart írni. Ellentétben a műfaj hagyományával, olyan duózásra gondolt, amelyben a jellegzetesen dallamjászó hegedű és az akkordjászó zongora markánsan különböző témákat kap. A tervezett kompozíció végző formába öntéséhez külső inspiráció érkezett 1921 októberében: találkozott Budapesten az Angliából hazalátogató Arányi-lányokkal, akiket zeneakadémista éveiből ismert. Adila és a fiatalabbik, a 28 éves Jelly — aki most kisugárzásával-nőiségével is megabonázta Bartókot — ismeretségük kezdete óta káprázatos hegedűssé fejlődött. Jelly mellesleg megismertette őt Szymanowski érdekes hegedűs újdonságokat tartalmazó *Trois Mythes*-jével. A zeneszerző felesége, Márta, aki születésnapjára ajándékként először látta a készülő szonátát, boldogan írta Bartók édesanyjának: „olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedűlése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet” (1921. október 19.).

A szonáta hegedűszólamának stílusát a magyar Hubay iskola hagyományainak-technikájának bensőséges ismeretében, Arányi Jelly játékára és temperamentumára modellezve fogalmazta meg Bartók, míg a zongora anyaga az egyik legmarkánsabb és legnehezebb Bartók-szólam. Az időrendben legelső előadást nem ők ketten játszották: kiadójának, az Universal Editionnak szervezésében Mary Dickenson-Auner és Eduard Steuermann tartotta az ősbemutatót Bécsben 1922. febr. 8-án. 1922 márciusában Londonban, áprilisban Pá-

rizsban azonban Jelly és Bartók több alkalommal, nagy sikerrel adta elő a szonátát. Április 8-án Prunières párizsi lakásán csupa zenei híresség jelenlétében külön is eljátszották, ez a komponista életének egyik legnagyobb szakmai sikere volt. Bartók levele szerint a sok híresség közül „csak éppen még Schönberg hiányzott. ... Ravelnek és Poulencj-nak a 2. és 3. tétel, Milhaudnak az 1., Strawinszknak a 3. tetszik legjobban”. Egyébként ekkor határozta el Ravel, hogy komponálni fog Jellynek, ennek köszönhető a *Tzigane*. A párizsi élmények hatása alatt Bartók már tervbe is vett egy újabb szonátát. Amikor 1923-ban az 1. és a 2. szonáta közös címlappal megjelent, mindkettőt így dedikálta: *Composées pour M^{lle} Jelly d'Arányi*. A bemutató előadásokon még „op. 21”-ként jelzett 1. szonáta nyomtatott kottájáról elhagyta az opusz-számot; a zongora *Improvizációk* op. 20 megjelenése után egyes fontosabb műveinek efféle megkülönböztetését megszűntette. Az 1918-ban komponált op.18-as zongorás *Étűdök* és az egyelőre hangszerelésre váró op.19-es *A csodálatos mandarin* pantomim mellett Bartók a két hegedű-zongoraszonáta írásakor jutott legközelebb radikális kortársainak atonális törekvéseihez, bár ő, mint később hangsúlyozta, ezekben is tisztán hallható hangközpontokkal dolgozott. A szonátákról írt recenziójában barátja, Kodály Zoltán megnevezte ezeket: az első szonáta ciszhangnemű, a második pedig C-ben van. Bartókot leginkább az a kompozíciós probléma foglalkoztatta, hogy miként építse be a maga

ízig-vérig modern és expresszív stílusába a külföldi, elsősorban hangszeres népzenei tapasztalatokat-élményeket anélkül, hogy egyetlen hangnyit idézne népi forrásaiból. Ebből a szempontból az 1. és a 2. szonáta koncepciója markánsan különbözik.

A háromtételű 1. szonátában az I. és a III. tétel elementáris kontrasztot képvisel. A szonátaforma-kontúrokból kibontakozó *Allegro appassionato* nyitótétel hangsúlyozottan én-világ, végletes szenvedélyekkel, a két hangszer egymásnak feszülő karaktereivel, kemény diszsonanciákkal, ugyanakkor lírával, elrémülésekkel is; míg a hatalmas szonáta-rondó *Allegro molto* finálé, a benne rejlő sokféle, mives kidolgozás ellenére, egyfajta közösségi élmény. Noha egyetlen hang sem szőszerinti idézet, csupa őszerejű téma vonul fel tánczenét játszó erdélyi falusi román hegedűsök, duda-utánzást bemutató rútén hegedűsök, arab-beduin zenészek játékaiban modorában, a román kolinda stílus ütemváltó ritmusainak emlékével. Bartók egyik első „népek tánca” koncepciója jelenik meg ebben a fináléban, bár éppen a magyar elem hiányzik. Annál inkább jelen van az *Adagio* középső tételben, amely híd a két szélső tétel között. *ABA'* formájában az első rész végsőkéig leegyszerűsített, szublimált alakban, külön-külön mutatja be a hegedű dallamát és a zongora akkordsorozat-témáját, majd — mintegy áthaladva a hol gyász-rapszodiát, hol egzotikus emlékeket megidéző közép-rész hídján — immár hús-vér alakban, gazdag magyar díszítésbe öltöztetve tér vissza a hegedű dallama.

2. hegedű-zongoraszonáta

Az 1922 júliusától novemberéig komponált 2. szonáta ősbemutatóját sem Arányi Jelly játszotta. 1923 februárjában Berlinben Waldbauer Imrével, Budapesten Zathureczky Edével, áprilisban Hollandiában Székely Zoltánnal már előadta Bartók, amikor turnéja során májusban Londonba ért, hogy Arányi Jellyvel megartsák az ottani bemutatót. A következő évben Bukarestben Bartók oldalán Enescu játszotta a művet. Nagy szerencsénkre a 2. szonátáról fennmaradt egy historikus értékű hangdokumentum, Szigeti és Bartók tolmácsolása 1940 tavaszán Washingtonban a Kongresszusi Könyvtár hangversenyén (*Bartók zongorázik 1920–1945*, Hungaroton HCD 12326–31). Ez a felvétel, amelyet a fiatalabb Bartók-specialista előadók és a kutatók gondosan tanulmányoznak, megőrizte a kottával szinte rögzíthetetlen bartóki karakterek néhány különlegesen szép árnyalatát, meglepően szabad ritmizálását.

Az 1. és a 2. hegedű-zongoraszonáta a művészi koncepció szempontjából testvérpár, ami nem ritka Bartók műhelyében (1–2. zongoraverseny, 4–5. vonósnyégyes stb.), de fontos szerkezeti és jelentésbeli eltérésekkel. A külső eltérések — három tétel helyett másodjára szünet nélkül egybefűzött kéttételes forma, közel tíz perccel rövidebbre sűrített fogalmazás — tartalmi fogantatói. Míg az 1. szonáta tételekre sarkítva, egymás mellé rendelve jeleníti meg az expresszív én-költészetet és a parasztene mintájára modellezett új bartóki táncfantáziát, a kettő a 2. szonátában integrálódva, egyetlen zenei gondolat-láncolatban ölt testet. A hagyományokkal ellentétben a 2. szonáta

nem gyors tétellel, még csak nem is a gyors főtételt előkészítő lassú bevezetéssel, hanem teljesen rögtönzés-szerűen indul. Egy mély zongorahang felett a hegedű felkap egy motívumot, cifrázni kezdi azt. Valósággal ősz-zene (*Urmusik*) hatású, nincs szilárd üteme, tempója, ugyanakkor rendkívül kifejező erejű. Ilyesfélélt gyűjtései során Bartók többször is hallott. Éppen a szonáták írása idején, illetve közvetlenül azt megelőzően dolgozott első nagyszabású népzeneatudományi rendszerező és leíró dolgozatain (a máramarosi parasztenéről, a magyar népdalról, a szlovák népzeneről írt köteteken). Egyebek között ekkor fogalmazta a román népzene tulajdonképpen nemzetek-közötti, ősdallamot díszítő-variáló hosszú énekének, a hora lungă-nak leírását. Alkotás-lélektanilag ez volt az a pillanat, amikor szinte természetesnek mondható, hogy ő maga is hora lungă jellegű dallamfolyondárokot alkotson és variáljon, hogy a népzének nemzeti jellegét lehántva, azok minden tanulsága együtt jelentkeznek. Túl az 1. szonátán, még innen a *Tánc-szvit* szinte programzenei fogalmazásmódján, a 2. hegedű-zongoraszonátában a legmagasabb művészi tökéletességgel valósult meg az a szintézis, amelyben a személyes zeneszerzői nyelv voltaképpen elválaszthatatlan Bartók polinacionális, tudós parasztene-ismereteinek összességétől.

A 2. szonáta látszólag *Lassú–Friss* 2-tételes szerkezetű, mint a rapszodiák. Az I. tétel azonban itt csupán mérsékelt lassú, sokféle tempóból komponált, a „Friss”, azaz a II. tétel *Allergretto* indítással, nagy tempó-fokozások és kilengések után végül visszaérkezik a szonátát

elkezdő lassabb tempóhoz és tematikához. A kompozíció élén álló, bartóki „hora lungă”-nak mondott hegedű dallamfolyondár ötször bukkan fel a teljes partitúrában. Mint egy rondó-szerkezet téma-visszatéréseinek pillérsora, a kéttételes forma fölött átvélő, igazán lényegi dramaturgia kifejezője. Első három pillére között, vagyis az I. tételben, epizodként külön hegedű- és zongora-témákat exponál Bartók, s melléljük egy-egy siratóéneket hatású fokozást. A hora lungă-szerű dallam 3.–4.–5. pillére között helyezkedik el a tulajdonképpeni II. tétel, többé-kevésbé a szonátaforma körvonalait követve, bár az expozíció anyagait alig felismerhetővé átglyúrt rekapitulációval. A tétel csúcspontján, a vad hegedű-cadenza után utoljára csendül fel az alapgonddal népdalstrófaszerűre fejlesztett eksztatikus formája, majd lecsillapodik a hangerő, lelassul a tempó, éteri C-dúr akkorddal zárul a kompozíció.

Szonáta szólóhegedűre

Reger, Hindemith és számos szerző hasonló műfajú darabjainak sokasága ellenére Bartók műve alighanem a 20. század legjelentősebb szóló vonóshangszerre írt kompozíciója. Lehetséges, hogy ő maga – bár Kodály már 1915-ben grandiózus szólószonátát komponált gondolkára – soha nem írt volna szólószonátát, ha nem kap felkérést Yehudi Menuhintól. 1943. november végén New Yorkban meghallgatta Menuhin hegedűestjét, aki Bartók 1. hegedű-zongoraszonátájával egy műsorban eljátszotta Bach C-dúr szólószonátáját, „kitűnő, klasszikus stílusban” írta a zeneszerző egy volt tanítványának. Nem csoda, hogy amikor Menu-

hin szólószonátát rendelt tőle, a frissiben befejezett zenekari Concertóval új erőre kapott Bartók nem zárkózott el a felkérés teljesítésétől.

1943-44 telét egészségi állapotának helyreállítása érdekében New Yorktól távol, az enyhe klímájú észak-karolinai üdülőhelyen, Asheville-ben töltötte Bartók, itt komponálta a szólószonátát február vége és március 14. között. A koncepció, a négytételes Bach-szonáták formájának követése (II. tételként fuga, III.-ként lassú, IV.-ként gyors tétel) valószínűleg előre kirajzolódott képzeletében. Először a III. tételhez jegyzett fel ideákat, majd a *Tempo di ciaccona* (első formájában még tüntetően magyar hangvételű) alaptémájának véglegesítése után párhuzamosan dolgozott a nyitótétele és a fűgán. Végül a finálé koncepciójával viaskodott: eredetileg a népzene-ihletésű táncos témával akarta indítani, a mostani halk-suhogó kezdőtema csupán epizód lett volna.

A *Tempo di ciaccona* nyitótétel karakterei Bartók jellegzetes tradíció-kereséséből, stílus-társításaiból merítenek. Főtémájának ritmusa egyfelől barokk chaconne-allúzió, ugyanakkor ízig-veéig magyar idioma, amely verbunkosra és paraszttzenére egyaránt támaszkodik. Variáció-láncként indul, mint Bach Chaconne-ja, de a folytatás többtémás, szonátaforma-körvonalú összetett szerkezet, lírai másbunkosra és drámai erejű kidolgozási szakasszal.

A *Fuga* technikailag is, zeneileg is súlyos próbatétel az előadónak, az eljátszhatóság határát súrolja. A kistercet körülíró, táguló majd szűkülő téma jól ismert Bartók egyéb fuga-témáiból is (a *Mandarin* hajsza-fugatójának és



Waldbauer Imre és Bartók a budapesti Zeneakadémia pódiumán, 1934 (fotó: MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archivum)
Imre Waldbauer and Bartók on the stage of Budapest Academy of Music, 1934 (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences)

a húros-ütős *Zene* nyitó fűgájának témája ugyanehhez a rokonsági körhöz tartozik). Ahol a polifon előadás sűrűsége, a téma-alap és tükörfordításának torlasztása eléri a játékos túróképessegének határát, ott Bartók a variálás és a Bach-fűgákól is ismert közjáték-karakterek irányában talál kitörési pontokat. Egy helyütt, közel a tétel végéhez, a *Petruska* szerzőjére emlékeztet, hogy azután a fűgatéma utolsó felidézésével, a két-hangos kezdőmotívummal vessen véget a heroikus darabnak.

A III. tétel, a *Melodia* ideája az 1. hegedű-zongoraszonáta lassú tételéből ismert: az *ABA'* forma első tagjában elvont cantabile stílusban exponálja dallamát Bartók, csillagos ég alatti magány-zene ez, amit a közép-rész utáni visszatérés cifrázatokkal ékesen, magyar dikcióval idéz vissza.

A *Presto* zárótétel *ABABAB* szerkezetében a pianissimo *A*-szakaszok más-más formájában mutatják be a sebesen zizegő témát (negyedhangok, negyedhangok kvintmenetben, félhangokra tágult forma). A táncos, forte *B*-anyag a nyitótétel lírai melléktemájának közeli rokona.

Bartók nem volt biztos abban, hogy a nehéz mű minden részlete játszható, ezért megkérte Menuhint, ellenőrizze az akkordokat, ahol kell,

javítsa a vonásokat és kötéseket, s tegyen javaslatot a szükséges ujjrendekre. A fináléval kapcsolatban azt írta: „A negyedhangok ... csak szín-effektust jelentenek, azaz nem strukturális jelentőségűek és ezért elhagyhatók”. Írt is egy könnyebben játszható, félhangos alternatív formát, de megjegyezte: „A legjobb mindenestre az lenne, ha hallhatnám mindkét változatot, és azután döntenék, érdemes-e negyedhangokat játszani vagy sem”. 1944 novemberében a New York-i ősbemutató előtt négy órán keresztül tárgyaltak a részletekről, majd 1945 nyarán, kevéssel halála előtt újabb találkozásról leveleztek, hogy a kiadás előtt eldöntsék a kottázás végleges formáját. Erre már nem került sor. A szonátát végül Menuhin nevével jelzett közreadásban, a negyedhangos részek nélkül nyomtatták ki, sokáig ez volt a hivatalos verzió. A zeneszerző fia, Bartók Péter 1994-ben jelentette meg a szólószonáta kézirat-hű kiadását. Felvételünk a IV. tétel eredeti negyedhangos változatát tartalmazza. A Menuhin-közreadás félhangos változata a Bartók Új Sorozat egy később kiadásra kerülő lemezén jelenik meg.

Somfai László



Recordings: PHOENIX STUDIO, 9–13 December 2010, 13 January 2011

Recording producer: Ibolya Tóth · Balance engineer: János Bohus · Digital editing: Ádám Boros

SACD mastered by János Győri

Illustrations: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences

Front cover: Péter Nagy

Booklet editor: Enikő Gyenge

Printing editor: Marianne Szilasi

Scores:

1–3 Universal Edition, revised by Péter Bartók (1993, UE7247),

4–5 Universal Edition, revised by Péter Bartók (1996, UE7259),

6–9 Boosey & Hawkes, edited by Yehudi Menuhin (1947, H12896);

Boosey & Hawkes Urtext Edition, revised by Péter Bartók (1994)

© 2012 Hungaroton Records Ltd.

SACD is manufactured by Sony DADC in Austria



Bartók az 1920-as években (fotó: MTA Zenetudományi Intézete, Bartók Archívum)

Bartók in the 1920s (photo: Bartók Archives, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences)

Barabás Kelemen – Zoltán Kocsis

