

BARTÓK

SONATAS NOS 1 & 2
FOR VIOLIN & PIANO

SZYMANOWSKI MYTHES



FRANK PETER
ZIMMERMANN
DMYTRO CHONI

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Sonata No. 1 for violin and piano, Sz. 75 (1921) 32'48

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro appassionato</i> | 12'11 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 10'37 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 9'53 |

SZYMANOWSKI, Karol (1882–1937)

Mythes, Op. 30 (1915) 19'56

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I. La Fontaine d'Aréthuse. <i>Poco allegro</i> | 5'31 |
| 5 | II. Narcisse. <i>Molto sostenuto</i> | 6'45 |
| 6 | III. Dryades et Pan. <i>Poco animato</i> | 7'33 |

BARTÓK, Béla

Sonata No. 2 for violin and piano, Sz. 76 (1922) 19'07

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Molto moderato</i> – | 7'45 |
| 8 | II. <i>Allegretto</i> | 11'22 |

TT: 72'40

Frank Peter Zimmermann *violin*

Dmytro Choni *piano*

The three works on this recording testify to the changes that took place at the beginning of musical modernism, from 1900 onwards, a period of transformation and development characterised by the reappraisal and reinterpretation of traditional musical genres and by innovations that led to new ways of organising and addressing the harmonic, melodic, timbral and rhythmic elements of music.

After an initial period that could be described as Romantic, influenced in turn by Frédéric Chopin and by the Germans Richard Wagner, Richard Strauss and Max Reger, the Polish composer **Karol Szymanowski** turned to Claude Debussy, Maurice Ravel and the late period of Alexander Scriabin from 1914 onwards, abandoning traditional structures and classical tonal harmony in favour of an idiom that attached greater importance to sound colour. *Métopes*, *Mythes*, *Masques* and his First Violin Concerto belong to this new stylistic period.

Szymanowski's relationship with the violinist Paweł Kochański, renowned for his exceptionally lyrical playing and the beauty of his tone, underpinned his works for violin composed from 1909 onwards, reaching their peak in the years 1915 and 1916 with *Nocturne and Tarantella*, *Mythes* and the Violin Concerto No. 1. The composer wrote about this collaboration: 'Without his direct intervention, not only would I not have been able to write for the violin, I would not have wanted to. [...] Paweł and I created [...] a new style, a new mode of expression for the violin, something that was a milestone.' This 'new mode of expression' included a fusion of the violin and the piano, melded into a complex and indivisible sound entity, as well as the use of advanced violinistic techniques including frequent double stopping, *tremolando*, triple and even quadruple *pizzicato*, playing close to the bridge and quarter tones. Even if some of these had been used before, the innovation here was the way they were used, not for virtuoso purposes but rather to create a new

poetic universe in which the sound itself was to the fore.

Composed between March and June 1915, *Mythes* consists of three movements that reflect the composer's interest in Mediterranean and North African cultures. Rather than directly conveying impressions or following a specific literary programme, *Mythes* is a musical meditation on the poetry of Greek mythology: 'It is not a drama that unfolds in successive scenes, [each] with an anecdotal meaning, but rather a complex, musical expression of the striking beauty of the myth', wrote Szymanowski.

La fontaine d'Aréthuse (The Fountain of Arethusa), the best-known of the three pieces, tells the story of Alpheus, the river god, who falls in love with a nymph, Arethusa. Fleeing from Alpheus's advances, she asks the goddess Diana to transform her into a stream in order to escape him. Despite her transformation, Alpheus recognises Arethusa and turns into a river so that he and Arethusa can be united. The piano evokes the sound of water from the very first bars, before the violin introduces its superb melody.

Narcisse (Narcissus) portrays a man of great beauty who rejected all those who desired him, including the goddess Echo. As a consequence of this rejection, the god Nemesis punishes Narcissus by making him fall in love with his own reflection in a pool, only to die of vanity and turn into a flower. The mirror-like water is evoked in the piano part, while Narcissus's character and beauty are conveyed by the violin, whose cantilena increases in intensity.

Szymanowski explained the programme for the third piece, *Dryades et Pan* (Dryads and Pan) in detail:

'[...] the trembling of the forest on a warm summer's night, a thousand mysterious voices intertwined in the darkness: the games and dances of the dryads. Suddenly the sound of Pan's flute. Silence and anxiety. A fragrant, languorous melody. The appearance of Pan, the love [games] of the dryads, and their terror in various episodes without precise

meaning; Pan flees, gambolling, the dance resumes, then gradually everything calms down in the freshness and silence of the breaking dawn. All in all, a musical expression of the languorous anxiety of a summer night.’

The first movement of *Mythes* was premièred in Kyiv on 5th April 1915 by Pawel Kochański and Szymanowski and the first performance of the complete triptych took place, with the same performers, on 10th May 1916 in Uman in Ukraine.

In 1921 **Béla Bartók** was 40 years old. His output included works with an assertive, individual musical style that gained him a reputation, even beyond his native Hungary. Pierre Boulez wrote of Bartók’s stylistic development that ‘he started out as a sort of synthesis between the late Beethoven and the mature Debussy [...] he entered a phase involving more specifically chromatic research, not far from Berg and Schoenberg; from there he arrived at a completely personal style that is a kind of balance between popular and scholarly music’. Alongside his work as a composer, Bartók taught composition and ethnomusicology at the Budapest Academy of Music (now the Liszt Ferenc Academy of Music) and performed as a concert pianist, not only in Hungary but also elsewhere in Europe, thus acquainting himself with the new musical trends popular in Paris, Vienna and other places. He wanted to compose a major work for an audience that was already familiar with his colleagues’ latest pieces, one that would include a piano part that he himself would play.

His meeting with an outstanding violinist, Jelly d’Arányi, provided the creative impetus. Enthralled by her playing, Bartók set about composing a work that they could perform together in concert. Apparently Jelly introduced him to the works of Szymanowski, including *Mythes*. He was thus able to draw inspiration from the Polish composer’s ‘new mode of expression’ and his writing for the violin, some elements of which would appear in his two violin sonatas.

It took only three months, from October to December 1921, for Bartók to com-

pose his Sonata No. 1 for violin and piano. The work is crafted with extraordinary textural density and reveals Bartók's interest in the new compositional techniques of the Second Viennese School as well as in the music of Debussy, as can be seen from the piano part. Although the work is largely atonal, Bartók regarded it as being in C sharp minor. In addition, Bartók's ethnomusicological work undoubtedly played an important part in the shaping of its rhythmic subtleties, modal inflections and improvisatory character. In his original treatment of melody, rhythm and metre, Bartók takes a particularly innovative approach in which the two instruments are completely independent of each other and seem to inhabit different musical worlds, never sharing each other's material, never in close dialogue and only coming together at crucial moments. In his book on Bartók, the musicologist Pierre Citron compared the two instruments to 'conjoined twins, linked at the back, who live by the same heartbeat, without ever seeing each other'.

The first movement, an *Allegro appassionato* with an expressionist flavour, alternates between disturbing passages and more relaxed ones, punctuated by harmonically harsh episodes. The central *Adagio* is bathed in a Debussian atmosphere after a long, meditative violin introduction. In the last movement, a rondo (*Allegro*), Bartók adopts a folk idiom with a spirited, stylized Romanian dance that has the character of a *moto perpetuo*. Set against the raw violin style, typical of village music, is the heavy tramping of the piano.

It was not Jelly d'Arányi and Bartók who gave the first public performance of the sonata, however, but the Irish violinist Mary Dickenson-Auner and the pianist Eduard Steuermann – a member of Schoenberg's circle – in Vienna in February 1922. In March 1922 d'Arányi, to whom the sonata is dedicated, and Bartók played it in London. A few days later, they played the sonata again at a private concert in Paris attended by such figures as Ravel, Szymanowski, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Honegger and Roussel and it was received with enthusiasm, especially by Ravel.

Composed less than a year later, between July and November 1922, Sonata No. 2, though different from its predecessor from a formal perspective, displays the same desire to achieve a synthesis between scholarly music and folk music. Moreover, as in the First Sonata, the instrumentalists do not share any thematic material. Significantly shorter than the First, it is also more ‘compact’ and more balanced. Though it too is largely atonal, Bartók nevertheless considered it to be in C major.

The sonata consists of two movements, one slow, the other fast, which are played without interruption and seem to be derived from the *verbunkos*, a military recruiting dance in two parts – *lassú* and *friss* – that has become a symbol of Hungarian identity and a pattern that Bartók used in other works too. The first movement, an expressive *Molto moderato*, serves as a long, slow introduction to the second movement. The avoidance of any regular pulse gives it the feel of an improvisation that rises over a rumbling in the piano part. It has been suggested that this movement is a kind of *hora lungă*, a type of Romanian folk song characterized by a lyrical text and improvised melody, which Bartók discovered during his ethnomusicological research. The second movement, an *Allegretto* that is extremely demanding for both the violinist and the pianist, is reminiscent of rondo form, with a theme in various forms, first presented *pizzicato*. Although the idiom is close to atonality and the tempos and metre are constantly changing, we are invited here to a village fete where the folk-style violin and the cimbalom (here alluded to by the piano) make their appearance and where there is no shortage of showy touches. The piece ends with a final, elusive appearance of the ‘Romanian’ theme that opened the sonata.

The première of the Second Violin Sonata took place once again without the dedicatee, Jelly d’Arányi, but this time with Bartók at the piano: Imre Waldbauer gave the first performance in Berlin in February 1923. Bartók also made a recording of this sonata in 1940 with the violinist Joseph Szigeti.

© *Jean-Pascal Vachon 2025*

Frank Peter Zimmermann is widely regarded as one of the foremost violinists of his generation. He made his débuts with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel and with the Berlin Philharmonic Orchestra in 1985 under Daniel Barenboim and also performs with the Concertgebouworkest and all other major orchestras in Europe, the USA and Asia. He is a regular guest at prestigious international music festivals such as Salzburg, Edinburgh and Lucerne.

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all the major concertos as well as solo works and chamber repertoire. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith, Brett Dean and Martinů, as well as the complete Beethoven violin sonatas with Martin Helmchen and a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello). In addition he has made a critically acclaimed recording of the complete Bach Sonatas and Partitas for solo violin, as well as a recording of concertante works by Stravinsky, Bartók and Martinů, which also earned outstanding reviews.

Born in Duisburg, Germany, he started learning the violin with his mother when he was five years old. He studied with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. He plays on the 1711 Antonius Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

Internationally recognised for his technically impeccable pianism, stupendous virtuosity, clarity of articulation and finest sensitivity, **Dmytro Choni** has garnered international attention by winning numerous top prizes and awards at several prestigious piano competitions, including the Van Cliburn (2022), Leeds (2021) and Bösendorfer USASU (2019). He has since performed in such venues as the Wigmore Hall (London), Carnegie Hall (New York), Musikverein and Konzerthaus

(Vienna), Minato Mirai Hall (Yokohama) and Teatro Colón (Buenos Aires).

Dmytro Choni has appeared as a soloist with orchestras in Europe and in North America, working with conductors such as Andrew Manze, Marin Alsop, Nicholas McGegan and Oksana Lyniv. He has also taken part in festivals such as the Lucerne Festival, Verbier Festival and Beethovenfest Bonn.

The year 2023 marked the start of a successful partnership with Frank Peter Zimmermann. The duo has since given numerous recitals throughout Europe which have earned the highest praise from critics. Other musical partners with whom he has worked include the Quartetto di Cremona and the Calidore String Quartet, violinists Arabella Steinbacher and Josef Špaček, cellist Julian Steckel, clarinetist Sharon Kam and violist Nils Mönkemeyer.

Born in Kyiv, Ukraine, Dmytro Choni received his first piano lessons at the age of four from Galina Zaslavets. Later, he went on to study with Nina Naiditch and Yuri Kot, and then with Milana Chernyavska at the University of Music and Performing Arts Graz.

<https://dmytrochoni.com>

Die drei hier versammelten Werke zeugen von den Veränderungen zu Beginn der musikalischen Moderne ab 1900, einer Zeit des Wandels und der Entwicklung, die durch die Infragestellung und Neuinterpretation traditioneller musikalischer Genres sowie durch Innovationen gekennzeichnet war, die zu neuen Arten der Organisation und des Umgangs mit den harmonischen, melodischen, klangfarblichen und rhythmischen Aspekten der Musik führten.

Nach einer ersten Phase, die man als romantisch bezeichnen kann und die durch die aufeinanderfolgenden Einflüsse von Frédéric Chopin, Richard Wagner, Richard Strauss und Max Reger geprägt war, wandte sich der polnische Komponist **Karol Szymanowski** ab 1914 Claude Debussy, Maurice Ravel und der Spätphase von Alexander Skrjabin zu und gab die traditionellen Strukturen und die klassische tonale Harmonie auf, indem er eine musikalische Sprache entwickelte, die die Klangfarbe priorisierte. *Métopes*, *Mythes*, *Masques* sowie sein erstes Violinkonzert gehören zu dieser neuen stilistischen Periode.

Szymanowskis Beziehung zu dem Geiger Paweł Kochański, der für sein außergewöhnlich lyrisches Spiel und die Schönheit seines Klangs bekannt war, bildete die Grundlage für die ab 1909 komponierten Violinwerke, die in den Jahren 1915 und 1916 mit *Nocturne und Tarantella*, *Mythes* und dem Violinkonzert Nr. 1 ihren Höhepunkt erreichten. Der Komponist schrieb über diese Zusammenarbeit: „Ohne sein direktes Eingreifen hätte ich nicht nur nicht für die Violine schreiben können, sondern auch nicht wollen. [...] Paweł und ich haben [...] einen neuen Stil, eine neue Ausdrucksweise für die Violine geschaffen, etwas, das epochal war.“ Diese „neue Ausdrucksweise“ beinhaltete eine Verschmelzung von Violine und Klavier, die zu einer komplexen, unteilbaren Klangeinheit zusammengeschweißt wurden, sowie den Einsatz umfangreicher Violintechniken, die häufige Doppelgriffe, Tremolando, dreifaches oder sogar vierfaches Pizzicato, das Spiel nahe am Steg

und Vierteltöne umfassten. Obwohl einige dieser Techniken bereits zuvor verwendet worden waren, bestand das Neue hier darin, dass sie nicht für virtuose Zwecke eingesetzt wurden, sondern vielmehr, um eine neue poetische Welt zu schaffen, in der der Klang an sich dominiert.

Mythes wurde zwischen März und Juni 1915 komponiert und besteht aus drei Sätzen, die das Interesse des Komponisten an den Kulturen des Mittelmeerraums und Nordafrikas widerspiegeln. Mehr als eine Umsetzung direkter Eindrücke oder eines bestimmten literarischen Programms ist *Mythes* eine musikalische Meditation über die Poesie der griechischen Mythologie: „Es geht nicht um das Drama, das sich in aufeinanderfolgenden Szenen mit [jeweils] anekdotischer Bedeutung abspielt, es ist vielmehr ein komplexer musikalischer Ausdruck der ergreifenden Schönheit des Mythos“, schrieb Szymanowski später.

La fontaine d'Aréthuse (Der Arethusa-Brunnen), das bekannteste der drei Stücke, erzählt die Geschichte von Alphäus, dem Gott des Flusses, der sich in die Nymphe Arethusa verliebt. Diese flieht vor Alphäus' Annäherungsversuchen und bittet die Göttin Diana, sie in einen Wasserlauf zu verwandeln, um ihm zu entkommen. Trotz seiner Verwandlung erkennt Alphäus Arethusa und verwandelt sich in einen Fluss, damit er und Arethusa sich vereinen können. Das Klavier erinnert in den ersten Takten an das Rauschen des Wassers, bevor die Violine ihre wunderschöne Melodie exponiert.

Narcisse (Narziss) schildert einen Mann von großer Schönheit, der alle, die ihn begehrten, zurückwies, darunter auch die Göttin Echo. Aufgrund dieser Zurückweisung bestrafte der Gott Nemesis Narziss, so dass er sich in sein eigenes Spiegelbild in einem Teich verliebte, um schließlich vor Selbstliebe zu sterben und sich in eine Blume zu verwandeln. Das spiegelnde Wasser wird durch das Klavier dargestellt, während der Charakter und die Schönheit von Narziss durch die Violine erklingen, deren Kantilene an Intensität gewinnt.

Szymanowski sprach ausführlich über das Programm des dritten Stücks, *Dryades et Pan* (Dryaden und Pan):

„[...] das Zittern des Waldes in einer warmen Sommernacht, tausend geheimnisvolle Stimmen, die sich in der Dunkelheit kreuzen: von den Spielen und Tänzen der Dryaden. Plötzlich der Klang von Pans Flöte. Stille und Unruhe. Eine duftende und schmachkende Melodie. Pan erscheint, Liebesspielchen der Dryaden, und ihr Erschrecken in verschiedenen Episoden ohne genaue Bedeutung; Pan tobt davon, der Tanz geht weiter, und dann wird alles allmählich ruhig in der Kühle und Stille des beginnenden Morgens. Alles in allem ein musikalischer Ausdruck der sehnächtigen Unruhe einer Sommernacht.“

Der erste Satz von *Mythes* wurde am 5. April 1915 in Kiew von Paweł Kochoński und Szymanowski uraufgeführt und die Uraufführung des gesamten Triptychons fand durch dieselben am 10. Mai 1916 in Uman in der Ukraine statt.

1921 war **Béla Bartók** 40 Jahre alt. Sein Werkkatalog umfasst Werke mit einer ausgeprägten und persönlichen musikalischen Sprache, die seinen Ruf auch außerhalb seines Heimatlandes Ungarn sichern. Pierre Boulez schrieb über Bartóks stilistische Entwicklung, dass er „von einer Art Synthese zwischen dem letzten Beethoven und dem Debussy der Reife ausgehend [...] zu einer Phase speziell chromatischer Forschung gelangt, die nicht weit von Berg und Schönberg entfernt ist; von dort aus gelangt er zu einem ganz persönlichen Stil, der eine Art Gleichgewichtspunkt zwischen Volksmusik und Kunstmusik darstellt [...]“. Neben seiner Arbeit als Komponist unterrichtete Bartók Komposition und Musikethnologie am Budapester Konservatorium und trat als Konzertpianist nicht nur in Ungarn, sondern auch in anderen Teilen Europas auf und machte sich so mit den neuen musikalischen Trends vertraut, die in Paris, Wien und anderswo beliebt waren. Er wollte ein wichtiges Werk für ein Publikum komponieren, das mittlerweile mit den neuesten Werken seiner Kollegen vertraut war und das einen Klavierpart beinhalten

sollte, den er selbst ausführen konnte.

Die Begegnung mit der Ausnahmegeigerin Jelly d'Arányi gab ihm den kreativen Impuls. Begeistert von ihrem Spiel, begann Bartók mit der Komposition eines Werkes, das die beiden in Konzerten würden aufführen können. Jelly wiederum scheint ihn mit Szymanowskis Werken vertraut gemacht zu haben, unter anderem mit *Mythes*. So konnte er sich von der „neuen Ausdrucksweise“ des polnischen Komponisten und seinen geigerischen Zügen inspirieren lassen, von denen einige in seinen späteren zwei Violinsonaten wiederkehren sollten.

Bartók benötigte nur drei Monate, um seine erste Sonate für Violine und Klavier zu komponieren, von Oktober bis Dezember 1921. Das Werk ist mit einer außerordentlichen textuellen Dichte konzipiert und offenbart Bartóks Interesse an den neuen Kompositionstechniken der Zweiten Wiener Schule sowie an der Musik Debussys, wie der Klavierpart belegt. Dennoch, obwohl das Werk größtenteils atonal ist, sah Bartók es in cis-moll. Schließlich spielte Bartóks musikethnologische Arbeit zweifellos eine Rolle bei der Gestaltung der rhythmischen Feinheiten, der modalen Effekte und des improvisatorischen Charakters. Für seine originelle Behandlung von Melodie, Rhythmus und Metrik bediente sich Bartók eines besonders innovativen Ansatzes, bei dem die beiden Instrumente völlig unabhängig voneinander sind und in verschiedenen musikalischen Welten zu leben scheinen, indem sie nie das Material des anderen teilen, nie in einen engen Dialog treten und nur in entscheidenden Momenten zusammenkommen. Der Musikwissenschaftler Pierre Citron verglich in seinem Werk über Bartók die beiden Instrumente mit „zwei siamesischen Brüdern, die am Rücken verbunden sind und vom selben Herzschlag leben, ohne sich jemals zu sehen ...“.

Im ersten Satz, einem *Allegro appassionato* mit expressionistischer Stimmung, wechseln sich unheimliche mit entspannteren Passagen ab, unterbrochen von harmonisch rauen Episoden. Das mittlere *Adagio* ist nach einer langen meditativen

Einleitung der Violine in eine debussysche Atmosphäre getaucht. Im letzten Satz, einem Rondo *Allegro*, schlägt Bartók eine folkloristische Richtung ein, mit einem feurigen, stilisierten rumänischen Tanz, der wie ein Perpetuum mobile wirkt. Dem für die dörfliche Musik typischen Gefiedel der Geige setzt das Klavier schweres Stampfen entgegen.

Die erste öffentliche Aufführung der Sonate erfolgte jedoch nicht durch Jelly d'Áranyi und Bartók, sondern durch die irische Geigerin Mary Dickenson-Auner und den Pianisten Eduard Steuermann – ein Mitglied des Schönberg-Kreises – im Februar 1922 in Wien. Im März 1922 führten d'Áranyi, der die Sonate gewidmet ist, und Bartók sie ihrerseits in London auf. Einige Tage später spielten die beiden die Sonate erneut im Rahmen eines Privatkonzerts in Paris, an dem unter anderem Ravel, Szymanowski, Strawinsky, Milhaud, Poulenc, Honegger und Roussel anwesend waren, und das Werk wurde besonders von Ravel begeistert aufgenommen.

Die zweite Sonate wurde weniger als ein Jahr später, von Juli bis November 1922, komponiert. Obwohl sie sich formal von der ersten Sonate unterscheidet, weist sie denselben Wunsch nach einer Synthese von Kunstmusik und Folklore auf. Darüber hinaus teilen die Instrumentalisten wie in der ersten Sonate kein thematisches Material. Sie ist bedeutend kürzer als die erste, aber auch „kompakter“ und ausgewogener. Obwohl sie ebenfalls weitgehend atonal ist, betrachtete Bartók sie dennoch als C-Dur-Sonate.

Die Sonate besteht aus zwei ohne Unterbrechung ineinander übergehenden Sätzen, einem langsamen und einem schnellen, die aus dem *Verbunkos* zu stammen scheinen, einem zweiteiligen militärischen Rekrutierungstanz – *Lassú* und *Friss* –, der zum Symbol der ungarischen Identität wurde und dessen Muster Bartók auch in anderen Werken aufgriff. Der erste Satz, ein ausdrucksstarkes *Molto moderato*, erscheint wie eine langsame und lange Einleitung zum nächsten Satz. Da er keinen Bezug zu irgendeinem Puls hat, wirkt er wie eine Improvisation, die sich über einem

Poltern des Klaviers erhebt. Es wurde vorgeschlagen, dass dieser Satz eine Art *hora lungă* sei, eine Art rumänisches Volkslied, das durch einen lyrischen Text und eine improvisierte Melodie gekennzeichnet ist und das Bartók bei seinen musikethnologischen Forschungen entdeckt hatte. Der zweite Satz, ein sowohl für den Geiger als auch für den Pianisten sehr anspruchsvolles *Allegretto*, erinnert mit seinem – zunächst *pizzicato* exponierten – variierten Thema an die Form des Rondos. Obwohl die Sprache nahe an der Atonalität liegt und die *Tempi* und die Metrik ständig wechseln, wird man hier zu einem Dorffest eingeladen, bei dem die Fiedel und das Cimbalom (das vom Klavier angedeutet wird) auftauchen und bei dem es nicht an Effekten mangelt. Die Vorstellung endet mit einer letzten Wiederholung des „rumänischen“ Themas, das die Sonate eröffnete, in einem letzten luftigen Auftritt.

Die Uraufführung der zweiten Violinsonate fand wieder ohne die Widmungsträgerin Jelly d'Áranyi, aber dennoch mit Bartók am Klavier statt: Imre Waldbauer wurde die Ehre der ersten Aufführung in Berlin im Februar 1923 zuteil. Es gibt eine Aufnahme dieser Sonate mit Bartók und Joseph Szigeti aus dem Jahr 1940.

© *Jean-Pascal Vachon 2025*

Frank Peter Zimmermann gilt als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Seit seinen Debüts bei den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) konzertiert er mit allen großen Orchestern der Welt wie dem Concertgebouworkest, allen Londoner Orchestern und den führenden Orchestern der USA. Regelmäßig ist er bei renommierten Musikfestivals zu Gast, u.a. in Salzburg, Edinburgh und Luzern.

Im Laufe der Jahre hat Frank Peter Zimmermann eine beeindruckende Diskografie vorgelegt, die so gut wie alle bedeutenden Konzerte sowie Solowerke und

Kammermusik umfasst. Bei BIS erschienen bisher u.a. Werke von Schostakowitsch, Hindemith, Brett Dean und Martinů sowie sämtliche Beethoven-Violinsonaten mit Martin Helmchen und eine Reihe von Aufnahmen mit dem Trio Zimmermann, das er zusammen mit Antoine Tamestit (Bratsche) und Christian Poltéra (Cello) gegründet hat. Darüber hinaus hat er eine hoch gelobte Aufnahme der kompletten Sonaten und Partiten für Solovioline von Bach eingespielt sowie konzertante Werke von Strawinsky, Bartók und Martinů, die ebenfalls hervorragende Kritiken erhalten haben.

Geboren in Duisburg, begann er als Fünfjähriger bei seiner Mutter mit dem Geigenunterricht und studierte anschließend bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Er spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Stiftung „Kunst im Landesbesitz“), zur Verfügung gestellt wird.

Dmytro Choni ist weltweit anerkannt für sein technisch einwandfreies Klavierspiel, seine atemberaubende Virtuosität, seine klare Artikulation und sein Feingefühl. Internationale Aufmerksamkeit erregte er durch zahlreiche Spitzenpreise und Auszeichnungen bei verschiedenen renommierten Klavierwettbewerben, darunter Van Cliburn (2022), Leeds (2021) und Bösendorfer USASU (2019). Seitdem ist er in Konzerthäusern wie der Wigmore Hall (London), der Carnegie Hall (New York), dem Musikverein und dem Konzerthaus (Wien), der Minato Mirai Hall (Yokohama) und dem Teatro Colón (Buenos Aires) aufgetreten.

Dmytro Choni ist als Solist mit Orchestern in Europa und Nordamerika aufgetreten und hat mit Dirigenten wie Andrew Manze, Marin Alsop, Nicholas McGegan und Oksana Lyniv zusammengearbeitet. Er hat auch an Festivals wie dem Lucerne Festival, dem Verbier Festival und dem Beethovenfest Bonn teilgenommen.

Das Jahr 2023 markiert den Beginn einer erfolgreichen Partnerschaft mit Frank

Peter Zimmermann. Seitdem hat das Duo zahlreiche Konzerte in ganz Europa gegeben, die von Kritikern hoch gelobt wurden. Weitere musikalische Partner, mit denen er zusammengearbeitet hat, sind das Quartetto di Cremona und das Calidore String Quartet, die Geiger Arabella Steinbacher und Josef Špaček, der Cellist Julian Steckel, die Klarinettistin Sharon Kam und der Bratschist Nils Mönkemeyer.

Dmytro Choni wurde in Kiew, Ukraine, geboren und erhielt seinen ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren bei Galina Zaslavets. Später studierte er bei Nina Naiditsch und Yuri Kot und dann bei Milana Chernyavska an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

<https://dmytrochoni.com>

Les trois œuvres réunies ici témoignent des changements survenus au début du modernisme musical, à partir de 1900, une période de transformation et de développement caractérisée par la remise en question et une réinterprétation des genres musicaux traditionnels ainsi que par des innovations qui ont conduit à de nouvelles façons d'organiser et d'aborder les aspects harmoniques, mélodiques, timbraux et rythmiques de la musique.

Après une première phase que l'on peut qualifier de romantique marquée par les influences successives de Frédéric Chopin et des Allemands Richard Wagner, Richard Strauss et Max Reger, le compositeur polonais **Karol Szymanowski** se tourna à partir de 1914 vers Claude Debussy, Maurice Ravel et la période tardive d'Alexandre Scriabine et abandonna les structures traditionnelles et l'harmonie tonale classique, adoptant un langage priorisant la couleur sonore. *Métopes*, *Mythes*, *Masques* ainsi que son premier concerto pour violon appartiennent à cette nouvelle période stylistique.

La relation de Szymanowski avec le violoniste Paweł Kochański, réputé pour son jeu exceptionnellement lyrique et la beauté de sa sonorité, est à l'origine des œuvres pour violon composées à partir de 1909 et qui atteindront leur apogée dans les années 1915 et 1916 avec *Nocturne et Tarentelle*, *Mythes* et le Concerto pour violon n° 1, Op. 35. Le compositeur écrira au sujet de cette collaboration : « Sans son intervention directe, non seulement je n'aurais pas pu, mais je n'aurais pas voulu écrire pour le violon. [...] Paweł et moi avons créé [...] un nouveau style, un nouveau mode d'expression pour le violon, quelque chose qui a fait date. » Ce « nouveau mode d'expression » incluait une fusion du violon et du piano, soudés en une entité sonore complexe et indivisible, ainsi que le recours à des techniques violonistiques étendues incluant les doubles cordes fréquentes, le *tremolando*, le triple voire le quadruple *pizzicato*, le jeu près du chevalet et les quarts de ton. Bien

que certaines d'entre elles avaient déjà été exploitées auparavant, la nouveauté était ici leur emploi, non pas à des fins virtuoses mais plutôt dans le but de créer un nouvel univers poétique où le son en soi dominait.

Composé entre mars et juin 1915, *Mythes* se compose de trois mouvements qui reflètent l'intérêt du compositeur pour les cultures méditerranéennes et nord-africaines. Plus qu'une transposition d'impressions directes ou un programme littéraire précis, *Mythes* est une méditation musicale sur la poésie de la mythologie grecque : « Il ne s'agit pas du drame qui se déroule en scènes successives ayant (chacune) une signification anecdotique, c'est plutôt une expression musicale et complexe de la beauté saisissante du mythe », écrira Szymanowski.

La fontaine d'Aréthuse, la plus connue des trois pièces, raconte l'histoire d'Alphée, le dieu de la rivière, qui tombe amoureux d'une nymphe, Aréthuse. Celle-ci, fuyant les avances d'Alphée, demande à la déesse Diane de la transformer en cours d'eau pour lui échapper. Malgré sa transformation, Alphée reconnaît Aréthuse et se transforme en fleuve afin que lui et Aréthuse puissent s'unir. Le piano évoque dès les premières mesures le bruit de l'eau, avant que le violon ne vienne exposer sa superbe mélodie.

Narcisse dépeint un homme d'une grande beauté qui a rejeté tous ceux qui le désiraient, y compris la déesse Écho. À la suite de ce rejet, le dieu Némésis punit Narcisse de sorte qu'il tombe amoureux de son propre reflet dans un bassin pour finalement mourir d'amour-propre et se transformer en fleur. L'eau réfléchissante est évoquée par le piano alors que le caractère et la beauté de Narcisse le sont par le violon dont la cantilène gagne en intensité.

Szymanowski évoqua en détail le programme de la troisième pièce, *Dryades et Pan* :

« [...] le frémissement de la forêt dans une chaude nuit d'été, mille voix mystérieuses qui s'entrecroisent dans les ténèbres : des jeux et des danses des dryades. Soudain le son de la flûte de Pan. Silence et inquiétude. Une mélodie parfumée et langoureuse. Apparition de Pan, [jeux] amoureux des dryades, et leur épouvante dans divers épisodes sans signification précise ; Pan s'enfuit en gambadant, la danse reprend, puis peu à peu tout se calme dans la fraîcheur et le silence de l'aube naissante. En somme une expression musicale d'inquiétude langoureuse d'une nuit d'été. »

Le premier mouvement de *Mythes* a été créé à Kyiv le 5 avril 1915 par Paweł Kochoński et Szymanowski et la création de l'intégralité du triptyque aura lieu, par les mêmes, le 10 mai 1916 à Ouman en Ukraine.

En 1921, **Béla Bartók** a 40 ans. Son catalogue compte des œuvres au langage musical affirmé et personnel qui assurent sa réputation, y compris à l'extérieur de sa Hongrie natale. Au sujet de l'évolution stylistique de Bartók, Pierre Boulez écrira que « parti d'une sorte de synthèse entre le dernier Beethoven et le Debussy de la maturité [...] il aboutit à une phase de recherches plus spécialement chromatiques, non loin de Berg et de Schoenberg ; de là il parvient à un style tout à fait personnel qui est une espèce de point d'équilibre entre musique populaire et musique savante [...] ». Parallèlement à son travail de compositeur, Bartók enseignait la composition et l'ethnomusicologie à l'Académie de musique de Budapest (aujourd'hui Université de musique Franz Liszt) et se produisait en tant que pianiste de concert, non seulement en Hongrie mais ailleurs en Europe et se familiarisait ainsi avec les nouvelles tendances musicales prisées entre autres à Paris, à Vienne et ailleurs. Il souhaitait composer une œuvre importante pour un public désormais familier des dernières créations de ses collègues qui inclurait une partie de piano qu'il pourrait lui-même tenir.

La rencontre avec une violoniste d'exception, Jelly d'Arányi, lui donna l'impulsion créatrice. Enthousiasmé par son jeu, Bartók se lança dans la composition d'une

œuvre que les deux allaient pouvoir présenter en concert. De son côté, il semble que Jelly lui fit découvrir les œuvres de Szymanowski, entre autres *Mythes*. Il put ainsi s'inspirer du « nouveau mode d'expression » du compositeur polonais et de ses traits violonistiques dont certains reviendront dans ses futures deux sonates pour violon.

Bartók ne mettra que trois mois pour composer sa première sonate pour violon et piano, d'octobre à décembre 1921. L'œuvre est conçue avec une extraordinaire densité texturale et révèle l'intérêt de Bartók pour les nouvelles techniques compositionnelles de la Seconde école de Vienne ainsi que pour la musique de Debussy comme en témoigne la partie de piano. Bien que l'œuvre soit en grande partie atonale, Bartók la voyait néanmoins en do dièse mineur. Enfin, le travail ethnomusicologique de Bartók a assurément compté dans la conception des subtilités rythmiques, des inflexions modales et de son allure improvisée. Pour son traitement original de la mélodie, du rythme et de la métrique, Bartók recourt à une approche particulièrement innovante dans laquelle les deux instruments sont totalement indépendants l'un de l'autre et semblent habiter des mondes musicaux différents, ne partageant jamais le matériau de l'autre, ne dialoguant jamais étroitement et ne se rejoignant qu'aux moments cruciaux. Le musicologue Pierre Citron comparera dans son ouvrage consacré à Bartók les deux instruments à « deux frères siamois, liés par le dos, et qui vivent du même battement de cœur, sans jamais se voir... »

Le premier mouvement, un *Allegro appassionato* au climat expressionniste, fait alterner les passages inquiétants avec d'autres plus détendus, entrecoupés d'épisodes harmoniquement riches. L'*Adagio* central baigne dans une atmosphère debussyste après une longue introduction méditative du violon. Dans le dernier mouvement, un rondo *Allegro*, Bartók adopte une veine folklorique avec une fougueuse danse roumaine stylisée qui prend l'allure d'un mouvement perpétuel. Au crinrin du violon typique des musiques villageoises, le piano oppose de lourds piétinements.

Ce n'est cependant pas Jelly d'Arányi et Bartók qui donneront la première exécution publique de la sonate mais plutôt la violoniste irlandaise Mary Dickenson-Auner et le pianiste Eduard Steuermann – un membre du cercle de Schoenberg – à Vienne en février 1922. En mars 1922, d'Arányi, à qui la sonate est dédiée, et Bartók la présenteront à leur tour à Londres. Quelques jours plus tard, ils rejoueront la sonate dans le cadre d'un concert privé à Paris qui rassemblait entre autres Ravel, Szymanowski, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Honegger, Roussel et l'accueil sera enthousiaste, en particulier de la part de Ravel.

Composée moins d'un an plus tard, de juillet à novembre 1922, la seconde sonate, bien que différente de la première au point de vue formel, présente la même volonté de synthèse entre musique savante et musique folklorique. De plus, à l'instar de la première sonate, les instrumentistes ne partagent pas de matériau thématique. Significativement plus courte que la première, elle est aussi plus « compacte » et plus équilibrée aussi. Bien que largement atonale elle aussi, Bartók la considérait néanmoins en do majeur.

La sonate se compose de deux mouvements qui s'enchaînent sans interruption, l'un lent, l'autre rapide, qui semblent provenir du *verbunkos*, une danse de recrutement militaire en deux parties – *lassú* et *friss* – devenue le symbole de l'identité hongroise et dont Bartók reprendra le modèle dans d'autres œuvres. Le premier mouvement, un *Molto moderato* expressif, apparaît comme une lente et longue introduction au mouvement suivant. L'absence d'une quelconque pulsation lui donne l'allure d'une improvisation qui s'élève sur un grondement du piano. On a suggéré que ce mouvement était une sorte de *hora lungă*, un type de chanson populaire roumaine caractérisée par un texte lyrique et une mélodie improvisée que Bartók avait découvert lors de ses recherches ethnomusicologiques. Le second mouvement, un *Allegretto* très exigeant, tant pour le violoniste que pour le pianiste, rappelle la forme du rondo avec son thème – d'abord exposé *pizzicato* – varié. Bien

que le langage soit proche de l'atonalité et que les tempos et la métrique changent sans cesse, on est ici convié à une fête de village où apparaissent le violon crincrin et le cymbalum (évoqué par le piano) et où les effets de manche ne manquent pas. Le spectacle se termine par une dernière itération du thème « roumain » qui ouvrait la sonate, dans une ultime apparition aérienne.

La création de la deuxième sonate pour violon se fera encore une fois sans la dédicataire, Jelly d'Arányi, mais néanmoins avec Bartók au piano : c'est Imre Waldbauer qui aura les honneurs de la première exécution à Berlin en février 1923. Notons qu'il existe un enregistrement réalisé en 1940 de cette sonate avec Bartók et Joseph Szigeti.

© *Jean-Pascal Vachon 2025*

Frank Peter Zimmermann est considéré comme l'un des plus grands violonistes de sa génération. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1983 sous la direction de Lorin Maazel et avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim en 1985. Il s'est produit avec les plus grands orchestres, y compris le Concertgebouworkest d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les principaux orchestres américains. Il est régulièrement invité à se produire dans le cadre de festivals prestigieux, notamment ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne.

Au fil des ans, Frank Peter Zimmermann a bâti une discographie impressionnante qui inclut pratiquement tous les concertos importants ainsi que des œuvres majeures du répertoire pour violon seul ou pour formation de chambre. Il a enregistré chez BIS des œuvres de Chostakovitch, Hindemith, Brett Dean et Martinů, ainsi que l'intégrale des sonates pour violon de Beethoven avec le pianiste Martin Helmchen en plus d'une série d'enregistrements avec le Trio Zimmermann, l'en-

semble qu'il a fondé en compagnie d'Antoine Tamestit (alto) et de Christian Poltéra (violoncelle). Parmi ses enregistrements, mentionnons également l'intégrale des Sonates et Partitas pour violon seul de Bach, saluée par la critique, ainsi que celui consacré aux œuvres concertantes de Stravinsky, Bartók et Martinů qui a également fait l'objet de critiques élogieuses.

Né à Duisburg, en Allemagne, Frank Peter Zimmermann a reçu les rudiments du violon de sa mère à l'âge de cinq ans avant d'étudier avec Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers. Il joue sur le violon « Lady Inchiquin » construit par Antonio Stradivarius en 1711, aimablement mis à sa disposition par la Kunst sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».

Apprécié au niveau international pour l'impeccabilité de son jeu, sa stupéfiante virtuosité, la clarté de son articulation et son extrême sensibilité, **Dmytro Choni** s'est fait remarquer en remportant de nombreux prix et récompenses de premier plan lors de plusieurs concours de piano prestigieux, incluant le Van Cliburn (2022), celui de Leeds (2021) et le Bösendorfer USASU (2019). Depuis, il s'est produit dans des salles telles que le Wigmore Hall (Londres), le Carnegie Hall (New York), le Musikverein et le Konzerthaus (Vienne), le Minato Mirai Hall (Yokohama) et le Teatro Colón (Buenos Aires).

Dmytro Choni s'est produit en tant que soliste avec des orchestres en Europe et en Amérique du Nord entre autres sous la direction d'Andrew Manze, Marin Alsop, Nicholas McGegan et Oksana Lyniv. Il a également participé à de nombreux festivals incluant ceux de Lucerne et de Verbier ainsi que celui du Beethovenfest à Bonn.

L'année 2023 a marqué le début d'une collaboration fructueuse avec Frank Peter Zimmermann. Le duo a depuis donné de nombreux récitals à travers l'Europe et s'est mérité les plus grands éloges de la critique. Parmi les autres partenaires musi-

caux avec lesquels Choni a travaillé figurent le Quartetto di Cremona et le Quatuor Calidore, les violonistes Arabella Steinbacher et Josef Špaček, le violoncelliste Julian Steckel, la clarinettiste Sharon Kam et l'altiste Nils Mönkemeyer.

Né à Kyiv, en Ukraine, Dmytro Choni a reçu ses premières leçons de piano à l'âge de quatre ans auprès de Galina Zaslavets. Il a ensuite étudié avec Nina Naiditch et Yuri Kot, puis avec Milana Chernyavska à l'Université de musique et des arts de la scène de Graz en Autriche.

<https://dmytrochoni.com>

More Bartók from Frank Peter Zimmermann on BIS:



Martinů: Violin Concertos Nos 1 & 2
Bartók: Sonata for Solo Violin
Bamberger Symphoniker · Jakub Hrůša
BIS-2457

Recording of the Month – ‘a wonderful album’
Gramophone

‘a soloist of intellectual and technical eloquence, a standard bearer for all three works, and a musician to laud and to admire.’ *MusicWeb International*

‘unquestionably outstanding’ *BBC Music Magazine*

„[er] erweist [...] sich als ganz großer Meister des Geigen-
spiels und intensiv ausdrucksvoller Musiker“ *Klassik Heute*
« Tout simplement exceptionnel ! » *Diapason*

Stravinsky: Violin Concerto
Bartók: Rhapsodies Nos 1 & 2
Martinů: Suite concertante; Méditation
Bamberger Symphoniker · Jakub Hrůša
BIS-2657

‘Warmly recommended’ *Fanfare*

‘ideally characterised [...], never overstated or coarsened.’ *Gramophone*

„[ein] glänzender Gestaltungskünstler, der das Expressive mit dem hell Leuchtenden und das Melancholische mit dem Ausgelassenen mühelos in eine Balance bringt.“
Rondo

« une justesse de climat absolument parfaite et [...] une étincelante maîtrise » *Diapason*



Instrumentarium:

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Grand Piano: Steinway D

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 23rd & 24th January (Bartók: Sonata No. 1) & 16th–19th December 2024 (Bartók: Sonata No. 2, Szymanowski) at the Robert-Schumann-Saal, Kunstpalast Düsseldorf, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Piano technicians: Darius Voget, Christian Schoke

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2025

Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German)

Front cover design: David Kornfeld www.kornfeld.se

Front cover photo: © Matthias Baus

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.


BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2787 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

BIS-2787

A close-up photograph of a brick wall. The bricks are reddish-brown and arranged in a standard running bond pattern. The mortar is a light, sandy color. The bricks show signs of wear and age, with some darker spots and uneven surfaces. In the top left corner, there is a small white rectangular tag with the text "BIS-2787" printed on it in a black, sans-serif font. The lighting is somewhat uneven, with a slightly darker area on the left side, possibly indicating a corner or shadow.