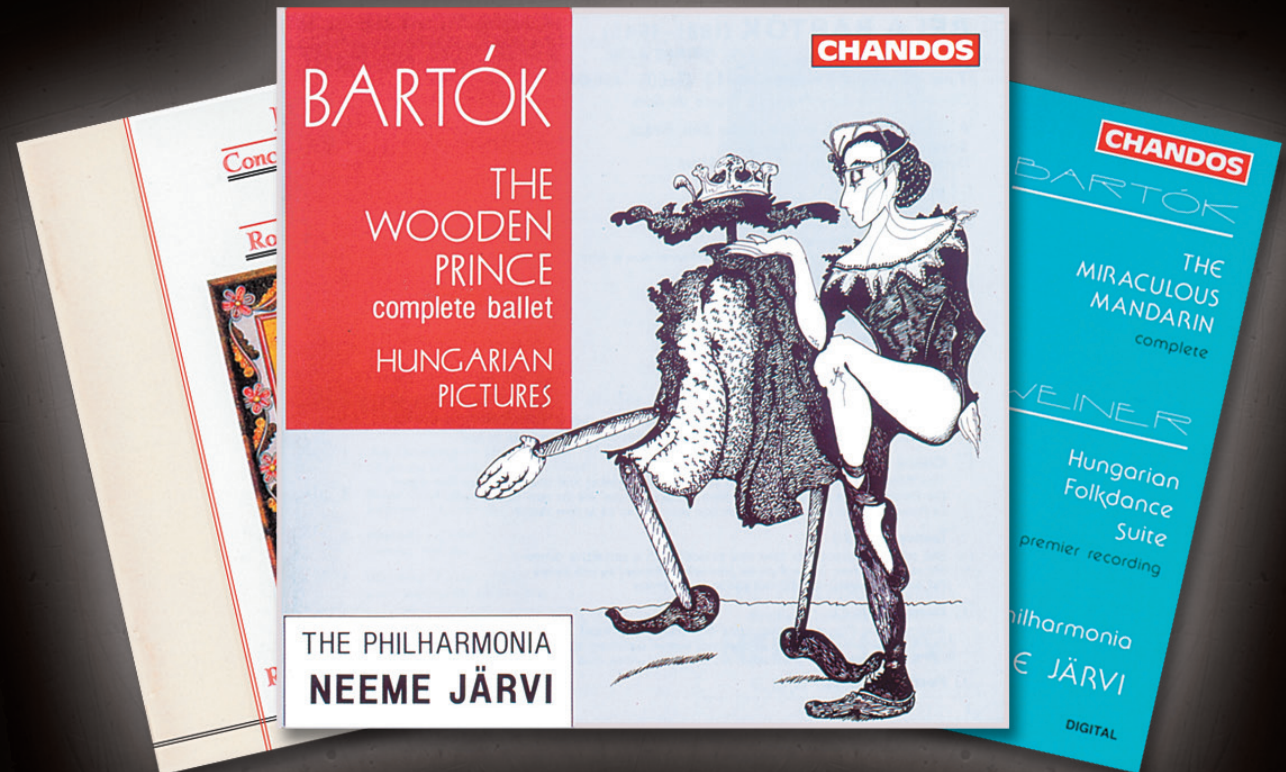
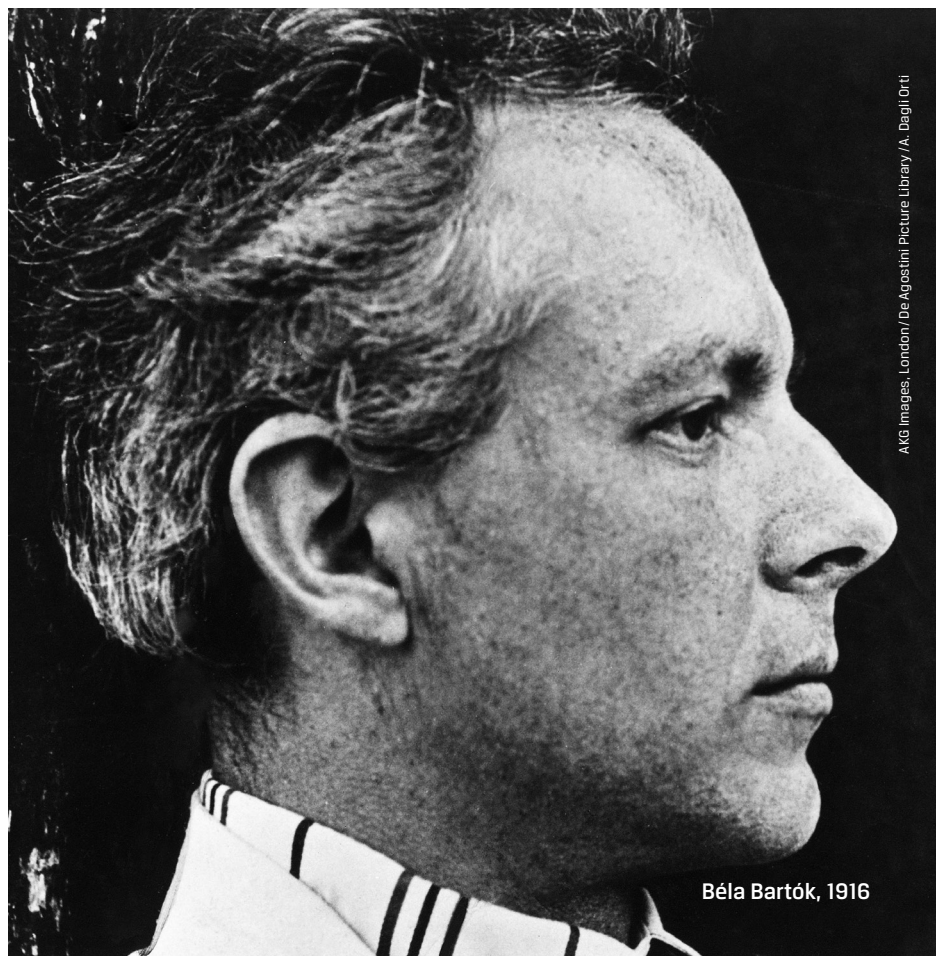


BARTÓK

The Wooden Prince • Hungarian Pictures
The Miraculous Mandarin • Concerto for Orchestra



**Philharmonia Orchestra
Royal Scottish National Orchestra
Neeme Järvi**



AKG Images, London / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti

Béla Bartók, 1916

Béla Bartók (1881 – 1945)

COMPACT DISC ONE

The Wooden Prince, Op. 13, BB 74 (1914 – 16, orchestrated 1916 – 17)* **54:06**

A Dance-pantomime in One Act by Béla Balázs (1884 – 1949)

1	Prelude –	4:58
2	Dance 1. Dance of the Princess in the Forest –	5:06
3	Dance 2. Dance of the Trees –	5:14
4	Dance 3. Dance of the Waves –	11:16
5	Dance 4. Dance of the Princess with the Wooden Doll –	15:25
6	Dance 5. The Princess pulls and pushes him [the wooden prince] and tries to make him dance –	1:43
7	Dance 6. She tries to attract him [the real prince] with a seductive dance –	1:31
8	Dance 7. Alarmed, the Princess rushes after him [the real prince], but the Forest stops her –	6:42
9	Postlude	2:09

Hungarian Pictures, BB 103 (1931)*

11:47

10	1	An Evening in the Village	3:06
11	2	Bear Dance	1:39
12	3	Melody	2:26
13	4	Slightly Tipsy	2:31
14	5	Swineherd's Dance	2:03

TT 66:07

COMPACT DISC TWO

The Miraculous Mandarin, Op. 19, BB 82 (1918–19,
orchestrated 1924, revised 1926–31)[†]
Pantomime in One Act by Melchior Lengyel (1880–1974)

34:26

London Voices

Terry Edwards director

1	A shabby room in the slums –	3:34
2	First decoy game –	4:18
3	Second decoy game –	3:34
4	Third decoy game –	4:00
5	The girl is undecided –	4:37
6	The passion of the Mandarin is finally roused –	5:07

7	Suddenly the Mandarin's head appears between the pillows –	4:24
8	The Mandarin's body begins to glow with a greenish-blue light –	2:17
9	The Mandarin falls to the floor and at once leaps at the girl	2:33

Concerto for Orchestra, BB 123 (1943,
revised 1945)[‡]

		40:35
10	I Introduzione. Andante non troppo – Allegro vivace	10:18
11	II Giuoco delle coppie. Allegretto scherzando	6:36
12	III Elegia. Andante, non troppo	8:44
13	IV Intermezzo interrotto. Allegretto	4:35
14	V Finale. Pesante – Presto	10:05
		TT 75:16

Philharmonia Orchestra^{*†}
Bradley Creswick^{*} • **Hugh Bean**[†] leaders
Royal Scottish National Orchestra[‡]
Edwin Paling leader
Neeme Järvi

Bartók: Orchestral Works

COMPACT DISC ONE

The Wooden Prince

Béla Bartók (1881 – 1945) had more than his fair share of disappointments in his composing career but *The Wooden Prince*, Op. 13, BB 74 – a 'dance-pantomime' – was not one of them: in fact, he achieved one of his greatest successes with it and we can see why. Of his three dramatic scores – this work, the opera *Duke Bluebeard's Castle*, Op. 11, BB 62, and the ballet *The Miraculous Mandarin*, Op. 19, BB 82 – *The Wooden Prince* is the most approachable and attractive, probably because the 'real' Bartók is diluted somewhat with echoes of other composers who had influenced him, whereas *Bluebeard* and the *Mandarin* are strictly devoid of added sugar, 100 per cent pure and unadulterated. *The Wooden Prince* also encompasses a greater variety of music than the others, draws on a wider range of colours, and has a happy ending, which its companions certainly do not.

The scenario was the work of the poet and playwright Béla Balázs (1884 – 1949) who had already turned his 'mystery play' *Duke Bluebeard's Castle* into an opera libretto

for Bartók. The composer, in fact, took up *The Wooden Prince* (in 1914, just before the outbreak of war) in the hope that it might form a double bill with his opera, still at that time awaiting its first performance. He completed it in 1916 and everybody at the Budapest Opera prophesied a fiasco of the first magnitude. Balázs himself, though relatively inexperienced in the field, was forced to take over as producer and choreographer at the eleventh hour; fortunately, he had the support of the conductor Aegisto Tango (an Italian: all the resident Hungarian conductors had refused to have anything to do with the project) who had insisted on thirty orchestral rehearsals – every one of which he most assuredly needed. In the event, the premiere – on 12 May 1917 – was an enormous success, and almost exactly a year later Bartók's dream was fulfilled: *Bluebeard* was given its first performance in a double bill with *The Wooden Prince*, Tango again conducting. Bartók drew two concert suites from the complete score and also prepared a revised version of the latter, riddled with cuts. What Maestro Järvi here performs is the original ballet score, complete from first note to last, no cuts of any kind –

and if there are longueurs they are not audible to this listener, at least.

Balázs's libretto, on the surface a simple folk-tale or parable (an outward show of glamour is all very well as long as whoever sports it is a real person), is actually fraught with symbolism and ambiguities and general complexities. Many concern the odd role of the Fairy – why does she first put obstacles in the way of the Prince, then remove them? Is it her job to make the goal of both mortals difficult to attain so that when they do attain it they are the better fulfilled? Or is it her purpose all along to teach the silly, vacuous little Princess a lesson? Could it be even that she is jealous of the attraction of the Prince to the Princess and seeks to keep them apart out of spite? – then has a change of heart? What deep matters these indeed are. Happily, they have no bearing on our enjoyment of the music, which deals rather in such comparative tangibles as (I) nature mysticism, (II) pictorialism, and (III) caricature, all shot through with the characteristic tart flavour of Magyar folksong and dance. (I) is responsible for some of the most moving pages in *The Wooden Prince* – the long-breathed evocation of the sleeping Forest, with which it opens and closes (shades of Strauss's *Also sprach Zarathustra* and Wagner's *Das Rheingold*)

and the great climax at which all the forces of nature pay homage to the Prince. Further to (II), the scenes in which the Forest and the Stream come to life show Bartók's powers of orchestration at their spectacular best: in a curious way Bartók seems to turn the orchestra into a huge Lisztian piano (just as Debussy's orchestra in *La Mer* is said to resemble a gigantic harp and Stravinsky's in *Petrushka* an accordion). The orchestra here is very large and includes a part for celesta, four hands; note the use of the saxophone for its melancholy *cantabile* (as in Prokofiev), no trace of jazz overtones or juvenile delinquency. (III) has to do primarily with the grotesque music of the puppet or Wooden Prince and is entertainingly wooden-sounding (*col legno* for strings, pimply chords made up of adjacent notes) and rhythmically gawky.

Here is a synopsis of the action and music.

Characters: The Prince, the Princess, the Fairy, the Wooden Prince, the Forest, the Stream.

Scenery: Two little castles on hills on opposite sides of the stage. The one on the left – in the foreground – is the Princess's: a path leads down to the Stream and thence over a tree-bridge into the Forest. The Prince's castle is on the right, in the background.

Scenario: The Forest. Deep calm. Sunrise (?). Curtain up: the Fairy is at the bottom of the hill leading to the Princess's castle, the Princess herself is in the Forest. She moves and gestures playfully (clarinet solo, *Allegretto scherzando*), by way of a preliminary to:

Dance 1: 'Dance of the Princess in the Forest' (clarinet solo again, *Molto moderato*). In the middle of this dance the Fairy comes to life, describes strange wide bows over the landscape (brass) and goes into the Forest. The Princess ignores her and goes on dancing, attracting the attention of the Prince who appears in the doorway of his castle (trumpet). The Fairy bids the Princess return to her castle but meets with much resistance. Finally, she has her way; the Princess crosses the bridge and temporarily disappears. (End of *Dance 1*.)

The Prince sets out somewhat hesitantly, looking nervously about him (walking-music, strings). He sees the Fairy coming towards him and strikes off in another direction. Then he sees the Princess going into her castle (growing excitement, strings and woodwind) and immediately falls in love with her (climax, *tutti*). The Princess, unmindful of this long-distance effect of her charms, sits down at her spinning-wheel and starts spinning. The Prince sits down and wonders what to do

next. Suddenly he jumps up: 'I shall simply go and see her', and runs into the Forest (*Allegro*, strings). The Fairy, however, is determined to obstruct him and puts a spell on the Forest.

Dance 2: 'Dance of the Trees.' The Forest comes to life, the Prince looking on in terror and amazement. He is not daunted for long, however, and fights his way through, whereupon calm ensues by degrees. Once he has recovered his strength he approaches the bridge; but the Fairy puts a spell on the Stream as well.

Dance 3: 'Dance of the Waves.' The Waters rise out of their beds and lift the bridge up with them. The Prince tries repeatedly to cross over; each time he appears to give up, the waves start dying down, but the moment he renews his efforts they rise up again. Eventually he realises the hopelessness of the situation (despairing horns), goes back, sits down, and starts thinking – hard.

He has an idea. He picks up his staff (dancing horns) and decks it out with his cloak. Then he climbs on a rock and lifts staff and cloak high in the air to attract the Princess's attention. Suspense. The Princess goes on quietly working. She sees the staff but takes no notice. The Prince despairs, then tries something else. He fixes his crown on his staff, then waves it in the air again. Same thing: the Princess sees it but shows

no interest in it whatever. Try again. This time the Prince cuts off his own lovely golden locks, fastens them on to the staff, and for the third time raises it aloft. At last – success! The Princess likes the look of it and wants to possess it. Happy and excited, she comes running down the hill and makes straight for the pretty plaything. But just as she is about to grab it the bald and crown-less Prince appears from behind it, stretches out his arms and tries to embrace her. She flees in horror and some cat-and-mouse play follows. The Fairy intervenes and brings the wooden 'Prince' to life. The Princess tries to get to it but its real-life counterpart keeps preventing her. Finally she succeeds and there begins:

Dance 4: 'Dance of the Princess with the Wooden Doll', the longest and wildest of the individual dances. In the end the two dance off together, leaving the Prince in the depths of despair. Worn out by grief, he falls asleep.

The Fairy now comes out of the Forest, approaches the Prince, and tries to comfort him. At her command everything around comes magically to life. She takes curly golden hair from the calyx of one flower and puts it on the Prince's head; from another she takes a crown and puts that on the Prince's head as well; from a third she takes a cloak of flowers and drapes it around the Prince's shoulders. Great apotheosis: the Trees,

Waters, and Flowers all pay homage to the Prince. The Fairy takes him by the hand and leads him to the foot of the hill, offering him triumph and splendour and glory: 'Here you will be King over everything!' (*Fortissimo – diminuendo – pianissimo.*)

Suddenly (grotesque bassoon solo) the Princess and the Wooden Prince appear on the other side of the stage. The attire of the Wooden Prince is in a dishevelled state and he has apparently lost all heart for dancing.

Dance 5: The Princess pulls and pushes her wooden paramour about in a vain endeavour to make him dance. She becomes angrier and angrier, his dancing gets floppier and floppier, and in the end she reviles him and pushes him away. He collapses on the ground. Then she sees the 'real' Prince, now restored to his former princely state.

Dance 6: She exerts all her feminine wiles to seduce the Prince into dancing with her. He clutches at his breast, then turns aside with a gesture of reflection.

Dance 7: Now thoroughly alarmed, the Princess rushes after him but the Forest rises up and keeps her from him. She tries with all her might to force her way through, but has to admit defeat in the end. On her way back she stumbles over the Wooden Prince, kicks him in her anger and frustration, and, despairing utterly, tears off her own crown and cloak,

cuts off her own hair, sits down, and buries her face in her hands.

Meanwhile the Prince has come up: seeing the Princess in distress, he tries to console her. She is ashamed of her baldness and turns away, but the Prince persists and finally takes her in his arms. Long kiss.

Little by little, now, all the surrounding objects assume their original shapes and positions. Deep calm; the Forest; curtain falls: The End.

Hungarian Pictures

The *Hungarian Pictures* (or *Sketches*), BB 103, completed in August 1931, are, like the *Transylvanian Dances*, BB 102b, written in the same year, derived from earlier piano pieces, in this case from three different sources. 'An Evening in the Village' and 'Bear Dance' come from Ten Easy Pieces, BB 51 of 1908, 'Melody' is the second of the Four Dirges, Op. 9a, BB 58 (1909–10); 'Slightly Topsy' is the second of Three Burlesques, Op. 8c, BB 55 of 1908–11, while the 'Swineherd's Dance' comes from *For Children*, BB 53 (1908–10). All these pieces are either based on actual folksongs and dances or simply draw on the peasant idiom – in which Bartók was so thoroughly steeped that it is often hard to tell which is which unless *he* tells us. The orchestral setting adds generous quantities of salt and

pepper (black, coarse-ground) to a previously well-cooked meal.

© Christopher Palmer

COMPACT DISC TWO

The Miraculous Mandarin

Stalin would have hated *The Miraculous Mandarin*, Op. 19, BB 82. Had *Pravda* chosen to decimate Bartók's pantomime after Shostakovich's opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, it could have reproduced the text of its review of the latter almost verbatim:

From the first minute the listener is shocked by deliberate dissonance, by a confused stream of sounds; snatches of melody... are drowned, emerge again, and disappear in the roars and squeals. Expression is supplanted by wild rhythm, passion by noise... [Shostakovich] depicts the people monotonously and bestially... *Lady Macbeth* is having great success with bourgeois audiences abroad. Is it because it tickles the perverted taste of the bourgeoisie with its fidgety, neurotic music?

And so on, at great length; inevitably 'formalism' gets dragged into it, and we may be certain that, in the impossible event of

The Miraculous Mandarin ever reaching the stage in Soviet Russia, Bartók would have been branded an arch-formalist, a high priest of European bourgeois decadence.

Fortunately we are (or at least pride ourselves in being) more liberal, more sophisticated in our perceptions today. Bartók went to 'low life' for his subject; but there is no sleaze about his music. The setting is a modern metropolis, anywhere, nowhere. Bartók is appalled but also enthralled. He evokes the blare and the glare, and the nightmare; but he finds beauty in it. Not 'conventional' beauty, for he was not a 'conventional' man, and this is a far from 'conventional' scenario. The beauty is all bloodshot, chromium-plated, neon-lit, but nonetheless apprehensible as beauty. We can also speak of poetry, of inspiration, of incandescence; and in the finale, (the nemesis, or apotheosis) of spirituality, of religious sensibility, even of mysticism; for her surrender redeems both the girl herself and the Mandarin. A summary of the libretto (by Melchior Lengyel [1880 – 1974], who wrote *Ninotchka* for Garbo) is called for at this point: here it is, set out in relation to the track points which we have selected to divide the musical action (which is continuous) into manageable, listenable-to sections:

1. A shabby room in the slums. Three roughs and a girl. The roughs discover that they are

out of money and force the girl to stand at the window. She is to lure men in, who can then be set upon and robbed.

2. First decoy game. The roughs hide.

A down-at-heel old rake comes in and importunes the girl. He has no money so the roughs leap on him and throw him out.

3. Second decoy game. This time the victim is a shy, nervous young student. He dances with the girl but also is found to be penniless, so out *he* goes.

4. Third decoy game. This time a weird figure appears – the Mandarin. He stands motionless in the doorway. The girl is terrified. The thugs signal to the girl from their hiding place that she should try to seduce the Mandarin.

5. The girl is undecided. Little by little she overcomes her repugnance, dances hesitantly at first, then with increasing erotic abandon. He stares at her impassively the whole time.

6. The passion of the Mandarin is finally roused. He embraces her; she tears herself away, runs away, but he gives furious chase. (The concert suite ends here: not exactly a case of *coitus interruptus* but very nearly.) The thugs jump on the Mandarin, strip him of his valuables and money, and try to kill him by smothering him with pillows.

7. Like Rasputin, the Mandarin is not to be done away with so easily. The roughs

are transfixed with horror to see him stir and revive, but they quickly pull themselves together, grab him, and eventually stab him. This also does not work: on the point of collapse, he lunges at the girl. The men seize him; he looks longingly at her. By now, scared out of their wits, they drag him over to the middle of the room and hang him on the lamp hook. In the process they knock the lamp to the ground; it goes out.

8. In the darkness the body of the Mandarin begins to glow with a greenish-blue light. He looks fixedly at the girl. At last she realises what has to be done. They take him down.

9. He falls to the floor but at once leaps on the girl. This time he meets no resistance: they embrace. His desires are now satisfied, his wounds begin to bleed, he grows weaker and finally dies.

Bartók must have realised that to get such a work staged in the 1920s – he completed it in 1924 – would be difficult, if not impossible. However, he of all people, once having set his hand to the plough, never looked back. A Budapest Opera production, planned for 1926, failed to materialise. When the same thing happened the following year Bartók offered the rights of the first performance to Jenő Szenkár, the Hungarian musical director of the Cologne Opera. This offer was

accepted and the premiere of *The Miraculous Mandarin* accordingly took place towards the end of 1926. Alas, this first performance of the Cologne production was also the last. Such was the outcry that the mayor of the city banned the work before a second presentation could take place. Note of this scandal was taken elsewhere and, as a result, only Prague had the courage to stage the ballet. Budapest now spoke of 'additional obstacles', and an edict was issued, stating that the text of *The Miraculous Mandarin* must be submitted to the Ministry of Culture before any performance could take place in Hungary. Despite this, the ballet was again scheduled for performance in Budapest in 1931 as part of the celebrations attending Bartók's fiftieth birthday. This time a production was fully prepared and rehearsed, only to be postponed for a month, forty-eight hours before the curtain was due to go up. In the event this postponement became a total cancellation, and *The Miraculous Mandarin* was not performed in Hungary until December 1945, ten weeks after the death of Bartók in New York. At least he had the satisfaction of knowing that the Suite, consisting of approximately the first two-thirds of the score, with small cuts, had been acclaimed in the concert hall. However, we should note that some of the score's most

original – and memorable – music is to be found in the last part; once we hear it, as on the present recording, it is difficult ever to be reconciled to the version which the concert suite embodies. The first stage production in Britain, incidentally, took place as late as 1956, in Edinburgh (by the Royal Ballet).

The Miraculous Mandarin is like nothing else in music, and no one but Bartók could have written it. Of course, the Stravinsky of *Le Sacre du printemps* (and even more of *Le Rossignol* – the first score to combine latter-day *chinoiserie* with the scattered, shattered textures of expressionism) lurks in the background, but every composer builds on the achievements of his predecessors. The language of the *Mandarin* still sounds extraordinarily contemporary: it is hardly Bartók's fault if certain features both of composition and orchestration (e.g. the use of chords built up of fourths, the interval of the second, major and minor, and of tightly muted brass) have passed into the common currency of film music. For every one such clichéd device there are others which sound as strong and original today as when they were written: for example, the frighteningly brilliant scoring for the clarinets, indeed for all the woodwinds, in the seduction games; the astonishing *moto perpetuo*-style solo for muted trombones at the start of the Mandarin's frenzied pursuit

of the girl – on and on it goes, mad, drunk, unstoppable, like nothing quite else ever written for the instrument; the unexpected bringing into play of the organ, to add not merely weight but also a disturbing new colour when the thugs try to suffocate the Mandarin; the use of bilious-sounding quarter-tones in the strings when they fail, and his head pokes out from between the pillows. An extraordinarily eerie effect of low *glissandi* trombones and timpani, with cold, bare, wide-spaced woodwind chords, depicts the roughs dragging the Mandarin across the room and hanging him on the lamp hook; then, finally, in the 'Requiem', the chilliest moment of all: the sexless, disembodied, wordless chorus, singing to 'O', which glows like the strung-up Mandarin with a 'greenish-blue light'. These are masterstrokes of the aural imagination.

What of the character of the music and the way in which it relates to the personality Bartók himself? Leo Black has convincingly argued that the work belongs to that period of the life of the composer when his musical language showed pronounced signs of a severe internal conflict, a striving after some elusive internal equilibrium:

Perhaps the attraction [of the libretto] lay in the figure of the Mandarin... a figure of extremes, unable to compromise with normality but capable both of an

absolute zero of coldness and a complete,
devouring concentration of passion...

That is the central paradox of Bartók's score, a whole area of transcendent, even extraterrestrial emotion which no other composer has explored with anything like the same intensity.

Concerto for Orchestra

Bartók arrived in New York, a refugee from fascism, in the autumn of 1940. For nearly four years he wrote not a note of original music. For him the essential prerequisite for composing was an overflowing of joy, a feeling of ecstasy. Joyous and ecstatic feelings were in short supply for him then, however. True, he had escaped with his life, and his wife. But being cut off from Europe cut him off also from his major source of income: royalties from his compositions (in America at that time few knew him as a composer, and even fewer cared). For America his platform manner as a recitalist was too uncharismatic to make securing engagements an easy matter for his manager. His debilitated and demoralised state enabled the leukaemia to make easy progress, which was to kill him five years later. Worst of all from his point of view, he had lost his homeland and with it everything that made life and music dear to him. Small

wonder that he produced nothing; there was no joy in his heart, no *incentive* to produce anything.

But every year the miracle occurs: even the blackest winter turns to spring. No one could have foreseen the remarkable resurgence of creative power which enabled Bartók, in the last year of his life, to complete three major works – the Concerto for Orchestra, BB 123, the Sonata for Solo Violin, BB 124, and the Third Piano Concerto, BB 127. (He also started a Viola Concerto, BB 128 but was unable to finish it). Two of these – the Concerto for Orchestra and the Piano Concerto – brought Bartók's music to a wider public than it had ever reached before. The catalyst was Serge Koussevitzky, the legendary, flamboyant conductor of the Boston Symphony Orchestra, who one day in the spring of 1943 arrived in Bartók's hospital room in New York, bearing with him both a commission for an orchestral work in memory of his wife, and a cheque for half the amount of the commissioning fee. He magisterially swept aside all the objections voiced by Bartók (the latter feared that illness would prevent him from ever completing the commission) and left.

Bartók was powerfully affected both by the fact that new music of his appeared to be wanted, and by Koussevitzky's show of confidence in his ability to deliver. He spent

that summer in a private sanatorium at Saranac Lake in northern New York State. His recurrent fever abated and he started to work day and night on what would be the Concerto for Orchestra. When he returned to New York City in October he brought the completed score with him. For Agatha Fassett, writing her memoir of Bartók's American years,

it was as if I were meeting Bartók for the first time... When I saw him a few days after his arrival from Europe, the fear was already beginning to grow in him that it would be impossible to continue his creative work here for a long time, if ever at all... but now, on his return from Saranac, a new aliveness was radiating from him, filling the atmosphere of the drab hotel room, an energy that seemed almost too strong to be held in by the cramped walls of that place. His strong active steps around the room were an instantly visible sign of his improved health and renewed spirit, denying the oppressive smallness of his quarters and suggesting a freedom of sweeping fields stretching around him without limits in all directions... I realised that in spite of all his varied moods I had never seen him happy before, with his strong and natural joy suffusing his entire being...

This aliveness, this energy, this 'strong and natural joy' suffuses every page of the

Concerto as well. Bartók himself stated that in throwing himself into his work he had discovered the wonder drug he needed to bring about his own cure. No wonder that the audience at the first performance (in Boston, on 1 December 1944) was so enthusiastic. Bartók was full of praise for Koussevitzky and the orchestra and must have had some intimation that the tide was now turning, as far as popular acceptance of his music was concerned. Suddenly new commissions started raining down thick and fast; but, alas, it was by now too late. The improvement in Bartók's condition, which Koussevitzky's commission had engendered, turned out to be illusory, or temporary; the following year, on 26 September 1945, Bartók died in hospital in New York, at the age of sixty-four.

In his own programme note for the first performance of the Concerto, Bartók said most of what should be said:

The title of this symphony-like orchestral work is explained by its tendency to treat the single instruments or instrument groups in a *concertant* or soloistic manner – the 'virtuoso' treatment appears, for instance, in the *fugato* sections of the development of the first movement (brass instruments), or in the *perpetuum mobile*-like passages of the principal theme in the last movement (strings), and, especially, in the second

movement, in which pairs of instruments appear consecutively with brilliant passages.

As for the structure of the work, the first and fifth movements are written in a more or less regular sonata form. The development of the first movement contains *fugato* sections for brass; the exposition in the finale is somewhat extended, and its development consists of a fugue built on the last theme of the exposition.

Less traditional forms are found in the second and third movements. The main part of the second movement consists of a chain of independent short sections, by wind instruments consecutively introduced in five pairs (bassoons, oboes, clarinets, flutes, and muted trumpets). Thematically, the five sections have nothing in common and could be symbolised by the letters *a, b, c, d, e*. A kind of 'trio' – a short chorale for brass instruments and side drum – follows, after which the five sections are recapitulated in a more elaborate instrumentation.

The structure of the third movement likewise is chainlike; three themes appear successively. These constitute the core of the movement, which is enframed by a misty texture of rudimentary motives. Most of the thematic material of this movement

derives from the 'Introduction' to the first movement. The form of the fourth movement – *Intermezzo interrotto* – could be rendered by the letter symbols 'A B A interruption B A'.

The general mood of the work represents – apart from the jesting second movement – a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death song of the third, to the life-assertion of the last one.

All that needs to be further explained is the nature of the 'interruption' in the fourth movement. In 1942 Bartók listened to the first broadcast performance of Shostakovich's *Leningrad Symphony*, and was struck both by the endless repetitions of the first movement's main theme (the Russian armies advancing) and by the resemblance of part of that theme to a Viennese cabaret song of his acquaintance. This is what 'interrupts' the otherwise tranquil and expressive 'Intermezzo': the ironic point being that Bartók treats the 'interruption' in precisely what is the harshly satirical, sarcastic, circus-ring manner of Shostakovich himself in other contexts.

© Christopher Palmer

Renowned throughout the world thanks to its tours and extraordinary recording legacy, the

Philharmonia Orchestra is the UK's foremost musical pioneer, leading the field for the quality of its playing and for its innovative approach to audience development, residencies, music education, and global outreach. Under Esa-Pekka Salonen, its Principal Conductor and Artistic Advisor, and collaborating with the world's most sought-after artists, the Orchestra has secured a place at the heart of British musical life. Committed to presenting the same quality live music making in venues throughout the country as it brings to London and the great concert halls of the world, it has the greatest claim of any orchestra to be the UK's National Orchestra. In 1995 it launched a much admired UK and International Residency Programme and during the 2012/13 season not only performed more than thirty-five concerts at Southbank Centre's Royal Festival Hall, but also celebrated its sixteenth year as Resident Orchestra of De Montfort Hall in Leicester and its twelfth year as Orchestra in Partnership at The Anvil in Basingstoke; it also entered the second year of its residencies at the new Marlowe Theatre in Canterbury and the Three Choirs Festival. Under Salonen, the Philharmonia Orchestra gave a Beethoven Cycle at the Bonn Beethovenfest in October 2012, undertook a tour of the US in November, which featured

a residency at Berkeley, California and performances at Disney Hall, Los Angeles and Lincoln Center, New York, and in February 2013 toured Japan. www.philharmonia.co.uk

One of Europe's leading symphony orchestras, the **Royal Scottish National Orchestra** was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1991. Throughout its proud history, it has played an important part in Scotland's musical life, among much else performing at the opening ceremony of the Scottish Parliament building in 2004. Renowned conductors such as George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev, and Stéphane Denève have contributed to its success. In 2012 the British-Canadian musician and conductor Peter Oundjian took up the position of Music Director, joined by the Dane Thomas Søndergård as Principal Guest Conductor. The Orchestra has a worldwide reputation for the quality of its recordings, having received the Diapason d'or de l'année as well as eight Grammy Award nominations over the last decade. More than 200 releases are available, the Orchestra's discography including

recordings of the complete symphonies of Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson), and Roussel (Denève), and the major orchestral works of Debussy (Denève). The Royal Scottish National Orchestra is one of Scotland's National Performing Companies, supported by the Scottish Government. www.rsno.org.uk

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in

Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms, as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.



Simon van Boxtel

Neeme Järvi

Bartók: Orchesterwerke

CD 1

Der holzgeschnittzte Prinz

Béla Bartók (1881 – 1945) blieb in seiner Komponistenlaufbahn vor Mißerfolgen nicht verschont, aber *Der holzgeschnittzte Prinz* op. 13 BB 74 – ein "Tanzspiel" – zählt nicht zu diesen. Ganz im Gegenteil, er hatte damit einen seiner größten Erfolge, und es ist nicht schwer zu erkennen, warum. Von seinen drei dramatischen Werken – die beiden anderen sind die Oper *Herzog Blaubarts Burg* op. 11 BB 62 und das Ballet *Der wunderbare Mandarin* op. 19 BB 82 – ist es unbestreitbar das unkomplizierteste und attraktivste. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß hier der "wahre" Bartók vom Idiom anderer auf ihn einwirkender Komponisten beeinflusst ist, wogegen *Blaubart* und der *Mandarin* absolut unverwässert sind, hundertprozentig echt und unverfälscht. *Der holzgeschnittzte Prinz* enthält außerdem eine größere Vielfalt an Musik und Farbe und hat ein Happy End, was man von den beiden anderen Werken nicht behaupten kann.

Das Szenarium stammt von dem Dichter und Dramatisten Béla Balázs (1884 – 1949),

der bereits das "Detektivspiel" *Herzog Blaubarts Burg* geschrieben und daraus das Libretto für Bartóks Oper entwickelt hatte.

Balázs' Libretto ist, oberflächlich betrachtet, ein einfaches Volksmärchen oder auch eine Parabel, aber wenn man näher hinschaut, ist es voll von Symbolismus, Zweideutigkeit und Verwicklungen. Vieles davon bezieht sich auf die seltsame Rolle der Fee: Warum legt sie dem Prinzen zuerst Hindernisse in den Weg, nur um sie dann wieder aus dem Weg zu räumen? Ist es ihre Aufgabe, den beiden Sterblichen die Erreichung ihres Ziels zu erschweren, so daß sie, wenn sie es endlich erreichen, umso befriedigter sind? Oder ist es von Anfang an ihr Ziel, der dummen, kleinen Prinzessin einen Denkart zu erteilen? Oder ist sie möglicherweise sogar auf die Prinzessin eifersüchtig und versucht, die beiden aus purer Bosheit voneinander fernzuhalten – und besinnt sich dann eines Besseren? Das sind unbestreitbar tiefgründige Erwägungen. Glücklicherweise mindern sie keineswegs unseren Genuß der Musik, die sich mit handgrifflichen Dingen wie Naturmystik, bildlicher und karikaturistischer Darstellung

beschäftigt und mit dem charakteristisch scharfen Aroma magyarischer Folklore gewürzt ist.

Personen: Der Prinz, die Prinzessin, die Fee, der holzgeschnitzte Prinz, der Wald, der Bach.

Kulisse: Beiderseits der Bühne je ein kleines Schloß auf einem Hügel. Das Schloß links vorne ist das der Prinzessin. Ein Weg führt zum Fluß hinunter und dann über einen hölzernen Steg in den Wald.

Szene: Im Wald, alles ist still. Bei Sonnenaufgang (?). Der Vorhang geht auf: Die Fee steht am Fuße des Hügels, auf dem das Schloß der Prinzessin steht; die Prinzessin selbst ist im Wald. Die Prinzessin macht spielerische Bewegungen (Klarinettensolo, *Allegretto scherzando*), die in den ersten Tanz überleiten:

Erster Tanz: "Tanz der Prinzessin im Wald" (wiederum ein Klarinettensolo, *Molto moderato*). Mitten im Tanz regt sich die Fee, zieht wunderliche, breite Bögen mit den Armen über die Gegend und geht in den Wald. Die Prinzessin ignoriert sie und tanzt weiter, womit sie die Aufmerksamkeit des Prinzen auf sich lenkt, der eben auf der Schwelle seines Schlosses erscheint. Die Fee gebietet der Prinzessin, in ihr Schloß zurückzukehren, stößt aber auf großen Widerstand. Schließlich läßt sich die Prinzessin überreden und geht über

den Steg, um vorläufig zu verschwinden. (Ende des Ersten Tanzes.)

Der Prinz macht sich zögernd auf den Weg und schaut nervös um sich (Schrittmusik, Streicher). Die Fee kommt ihm entgegen, doch als er sie erblickt, wendet er sich ab und schlägt eine andere Richtung ein. Er sieht, wie die Prinzessin in ihr Schloß geht (wachsende Erregung, Streicher und Holzbläser) und verliebt sich sofort in sie (Höhepunkt, *tutti*). Die Prinzessin ist sich ihrer Fernwirkung auf ihn nicht bewußt; sie setzt sich ans Spinnrad und beginnt zu spinnen. Der Prinz setzt sich und überlegt, was jetzt zu tun sei. Plötzlich springt er auf: "Ich gehe einfach zu ihr hinauf" – und läuft in den Wald (*Allegro*, Streicher). Die Fee jedoch ist entschlossen, ihn daran zu hindern und verzaubert den Wald.

Zweiter Tanz: "Tanz der Bäume." Der Wald belebt sich, der Prinz schaut starr vor Schrecken dem Wunder zu. Aber er läßt sich nicht lange verschüchtern, kämpft mit dem Wald und ringt sich durch. Der Wald beruhigt sich allmählich. Als er sich erholt hat, geht er zum Steg, doch die Fee verzaubert auch den Bach.

Dritter Tanz: "Wellentanz." Der Bach steigt aus seinem Bett und hebt die Brücke hoch. Der Prinz versucht mehrmals, den Steg zu überqueren, doch vergebens. Sobald er aufgibt, beruhigt sich der Bach, aber

sobald er es wieder versucht, erheben sich die Wellen wieder. Schließlich sieht er die Hoffnungslosigkeit seiner Bemühungen ein (verzweifelte Hörner). Er läßt von seinem Vorhaben ab, setzt sich und denkt nach.

Endlich hat er eine Idee. Er ergreift seinen Stab (tänzerische Hörner) und hängt seinen Mantel darauf. Dann steigt er auf einen Stein und hebt den Stab mit dem Mantel hoch empor, um die Aufmerksamkeit der Prinzessin auf sich zu lenken. Gespannte Erwartung. Aber die Prinzessin arbeitet ruhig weiter. Sie sieht zwar den Stab, reagiert aber nicht. Der Prinz ist zuerst verzweifelt, versucht aber dann etwas anderes. Er befestigt auch seine Krone am Stab und schwenkt ihn dann erneut in der Luft. Wie zuvor bemerkt die Prinzessin dies zwar, zeigt aber nicht das geringste Interesse. Dem Prinzen kommt eine neue Idee: Er nimmt eine Schere, schneidet seine goldenen Locken ab, befestigt sie am Stab und hebt ihn abermals hoch empor. Endlich hat er Glück: Der Prinzessin gefällt, was sie da sieht, und sie möchte es besitzen. Aufgeregt kommt sie den Hügel herunter und läuft sofort auf dieses hübsche Spielzeug zu. Als sie es eben fassen will, kommt dahinter der jetzt haarlose und ungekrönte Prinz hervor und breitet seine Arme nach ihr aus. Sie flieht entsetzt, ein Verfolgungsspiel folgt. Die Fee

tritt dazwischen und erweckt den hölzernen "Prinzen" (d.h. den Stab) zum Leben. Die Prinzessin will bei ihm Zuflucht suchen, doch der richtige Prinz hält sie immer wieder davon ab. Endlich gelingt es ihr.

Vierter Tanz: Der "Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe" ist der längste und wildeste der Tänze. Am Schluß tanzen die beiden miteinander von der Bühne und lassen den Prinzen in höchster Verzweiflung zurück. In seinem Schmerz legt er sich hin und schläft ein.

Die Fee kommt aus dem Wald, nähert sich dem Prinzen und versucht, ihn zu trösten. Auf ihren Zauberspruch hin werden alle Dinge um sie herum lebendig. Sie nimmt gelocktes Goldhaar aus dem Kelch einer Blume und legt es dem Prinzen auf den Kopf; aus einer anderen nimmt sie eine Krone und setzt sie ihm auf, aus einer dritten einen Mantel, den sie ihm um die Schultern legt. In der folgenden großen Apotheose huldigen die Bäume, der Bach und die Blumen dem Prinzen. Die Fee nimmt ihn bei der Hand, führt ihn zum Fuße des Hügels und verspricht ihm Triumph, Macht und Glanz: "Hier bist du König über die Dinge!" (*Fortissimo - diminuendo - pianissimo.*)

Plötzlich (groteskes Fagottsolo) erscheint auf der anderen Seite die Prinzessin mit dem Holzprinzen. Der hölzerne Prinz ist verrenkt

und zerzaust, seine Kleider hängen schief an ihm, und er hat offensichtlich die Lust zum Tanzen ganz verloren.

Fünfter Tanz: Die Prinzessin zerrt und zupft an ihrem hölzernen Verehrer und will ihn zum Tanzen nötigen. Sie wird immer ärgerlicher, doch wird der Tanz der Holzpuppe immer kläglich. Schließlich beschimpft sie ihn und schiebt ihn beiseite. Er fällt zu Boden. Da sieht sie den "richtigen", in neuem Glanz strahlenden Prinzen.

Sechster Tanz: Sie setzt all ihren weiblichen Charme ein, um ihn zum Tanz mit ihr zu verlocken. Der Prinz greift sich ans Herz, doch dann macht er eine abwehrende Geste und wendet sich ab.

Siebter Tanz: Die Prinzessin ist zutiefst bestürzt und eilt ihm nach, aber die Bäume recken sich vor ihr auf und versperren ihr den Weg. Sie macht einen verzweifelten Versuch, sich durchzuringen, muß sich aber schließlich geschlagen geben. Auf dem Rückweg stolpert sie über den hölzernen Prinzen und gibt ihm, von hilfloser Wut erfüllt, einen Fußtritt. Dann wirft sie völlig verzweifelt ihren Mantel und ihre Krone weg, schneidet sich das Haar ab und verbirgt ihr Gesicht, auf dem Boden kauend, in den Händen.

Inzwischen hat sich der Prinz genähert, und als er die Prinzessin in ihrer traurigen

Verfassung sieht, versucht er, sie zu trösten. Sie schämt sich ihres kahlen Kopfes und wendet sich ab, aber er läßt nicht ab, nimmt sie schließlich in die Arme und küßt sie lange.

Daraufhin nehmen alle Dinge wieder ihre ursprüngliche Gestalt an und ihren ursprünglichen Platz ein. Über den Wald senkt sich Stille. Der Vorhang fällt langsam. Ende.

Ungarische Skizzen

Die im August 1931 vollendeten *Ungarischen Skizzen* BB 103 sind wie die aus demselben Jahr stammenden *Transylvanischen Tänze* BB 102b früheren Klavierstücken entnommen; erstere stammen aus drei verschiedenen Quellen. "Abend im Dorf" und "Bärentanz" stammen aus den Zehn leichten Stücken BB 51 aus dem Jahr 1908. "Melodie" ist das zweite der Vier Trauerlieder op. 9a BB 58 (1909/10); "Leicht beschwipst" ist die zweite der Drei Burlesken op. 8c BB 55 aus dem Jahr 1908 – 1911, während der "Tanz der Schweinehirten in Ürög" der Sammlung *Für Kinder* BB 53 (1908 – 1910) entnommen ist. All diese Stücke gründen sich entweder auf bestehende Volkslieder oder -tänze oder sind zumindestens im Volksidiom geschrieben, mit dem Bartók so gründlich vertraut war, daß die Zuordnung zur einen oder anderen Gruppe oft schwerfällt, wenn

Bartók nicht selbst dazu kommentiert. Durch die Orchestrierung fügt Bartók einem bereits gutgekochten Mahl eine tüchtige Dosis Salz und Pfeffer (schwarz und grobgemalen) bei.

© Christopher Palmer
Übersetzung: Inge Moore

CD 2

Der wunderbare Mandarin

Stalin hätte den *Wunderbaren Mandarin* op. 19 BB 82 gehaßt. Hätte die *Prawda* nach Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* Bartóks Pantomime herabwürdigen wollen, so hätte sie ihre Kritik der Oper fast wortwörtlich nachdrucken können:

Von der ersten Minute an wird der Zuhörer mit bewußten Dissonanzen schockiert und einem wirren Klangfluß ausgesetzt; Melodiefetzen ... gehen unter, tauchen wieder auf und verschwinden im Geplärre und Gekreische. Ausdruck wurde durch wilde Rhythmen, Leidenschaft durch Lärm ersetzt ... [Schostakowitsch] zeichnet die Charaktere monoton und bestialisch ... *Lady Macbeth* erfreut sich großen Erfolgs beim bürgerlichen Publikum im Ausland. Liegt die Ursache etwa darin, daß sie mit ihrer nervösen, neurotischen Musik den

perversen Geschmack der Bourgeoisie anspricht?

Glücklicherweise sind wir heute liberaler eingestellt und in unserer Haltung kultivierter (oder geben es zumindest vor). Bartók suchte sein Sujet im "niederen Leben"; aber seine Musik hat nichts Schäbiges an sich. Die Kulisse ist eine moderne Großstadt, überall und nirgendwo. Bartók ist gleichzeitig angewidert und fasziniert. Er beschwört den Lärm und die Grellheit und den Alptraum herauf, doch er findet Schönheit darin. Keine "konventionelle" Schönheit, denn weder war er selbst konventionell, noch das Szenario ein "konventionelles" Szenario. Die Schönheit ist blutunterlaufen, verchromt, neonbeleuchtet, und dennoch als Schönheit erfaßbar. Wir können auch von Poetik, Inspiration, Erleuchtung, im Finale, der Nemesis oder Apotheose, sogar von Spiritualität sprechen, von religiöser Sensibilität, bis hin zur Mystik – die Unterwerfung des Mädchens erlöst sowohl sie als auch den Mandarin. An dieser Stelle ist eine Zusammenfassung des Librettos (von Melchior Lengyel [1880 – 1974], der auch *Ninotchka* für Garbo schrieb) angebracht: hier ist sie also, entsprechend den Titelnnummern, in die wir die (durchgängige) musikalische Handlung aufgeteilt haben, um überschaubare, "ohrgerechte" Abschnitte zu erhalten:

1. Ein heruntergekommenes Zimmer in der Vorstadt. Drei Gangster und ein Mädchen. Den Gangstern ist das Geld ausgegangen, und sie zwingen das Mädchen, sich am Fenster zur Schau zu stellen. Es soll Männer von der Straße locken, die sie dann überfallen und ausrauben können.

2. 1. Lockspiel. Die Gangster verstecken sich. Ein schäbiger alter Lebemann kommt herein und bedrängt das Mädchen. Er hat aber kein Geld, und die Gangster machen sich über ihn her und werfen ihn hinaus.

3. 2. Lockspiel. Diesmal ist das Opfer ein schüchterner, nervöser Student. Er tanzt mit dem Mädchen, aber auch er hat kein Geld und wird ebenfalls hinausgeworfen.

4. 3. Lockspiel. Diesmal erscheint eine sonderbare Gestalt – der Mandarin. Er steht reglos in der Tür. Das Mädchen ist entsetzt. Aus ihrem Versteck geben die Gangster ihr zu verstehen, daß sie ihn verführen soll.

5. Das Mädchen ist unschlüssig. Allmählich überwindet es seine Abscheu, tanzt zunächst zögernd, dann mit zunehmender erotischer Zügellosigkeit. Er starrt es die ganze Zeit ungerührt an.

6. Endlich wird die Leidenschaft des Mandarins geweckt. Er umarmt das Mädchen, das sich losreißt und davonläuft, aber wild von ihm verfolgt wird. Die Gangster stürzen sich auf den Mandarin, nehmen ihm sein Geld

und seine Wertsachen ab, und versuchen, ihn mit Kissen zu ersticken.

7. Wie Rasputin ist auch der Mandarin nicht so leicht umzubringen. Die Gangster erstarren vor Entsetzen, als er sich rührt und wieder zum Leben erwacht, aber sie reißen sich bald zusammen, ergreifen und erstechen ihn. Auch das hat keinen Zweck: Im Zusammenbrechen stürzt er sich auf das Mädchen. Die Männer packen ihn, aber er schaut sehnsüchtig auf sie. Sie sind inzwischen völlig außer Sinn, zerren ihn in die Mitte des Zimmers und erhängen ihn am Haken für die Lampe. Sie fällt auf den Boden und geht aus.

8. In der Dunkelheit beginnt der Körper des Mandarins, grünlich-blau zu leuchten. Er starrt unentwegt auf das Mädchen. Endlich erkennt es, was es tun muß. Sie schneiden ihn ab.

9. Der Mandarin fällt zu Boden und stürzt sich sofort auf das Mädchen. Diesmal findet er keinen Widerstand: Sie umarmen sich. Seine Sehnsucht ist nun gestillt; seine Wunden fangen an zu bluten, er wird immer schwächer und stirbt.

Bartók muß erkannt haben, daß es schwierig, wenn nicht gar unmöglich sein würde, in den zwanziger Jahren eine Bühnenaufführung für ein solches Werk (1924 vollendet) zu sichern. Eine Produktion an der

Budapester Oper, die für 1926 geplant war, kam nicht zustande. Als auch im nächsten Jahr nichts daraus wurde, bot Bartók die Rechte für die Uraufführung dem ungarischen Musikdirektor der Kölner Oper, Jenő Szenkár, an. Dieser nahm das Angebot an, und die Premiere des *Wunderbaren Mandarin* fand also gegen Ende 1926 statt. Leider war diese erste Aufführung der Kölner Produktion auch die letzte. Sie rief einen solchen Skandal hervor, daß der Bürgermeister der Stadt das Werk verbot, bevor eine zweite Vorstellung gegeben werden konnte. Die Nachricht von diesem Skandal verbreitete sich schnell, und einzig Prag besaß die Courage, das Ballett auf die Bühne zu bringen. Es wurde erst im Dezember 1945, zehn Wochen nach Bartóks Tod in New York, zum ersten Mal in Ungarn aufgeführt.

Der wunderbare Mandarin ist in der Geschichte der Musik einzigartig und niemand anderes als Bartók könnte ihn geschrieben haben. Natürlich ist im Hintergrund Strawinskys *Le Sacre du printemps* spürbar, aber jeder Komponist baut auf den Errungenschaften seiner Vorgänger auf. Die Sprache des *Mandarins* klingt immer noch außerordentlich modern; es ist kaum Bartóks Fehler, daß bestimmte Merkmale der Komposition und Orchestration (wie etwa der Einsatz von Akkorden, die aus

Quarten aufgebaut werden, der Gebrauch des Intervalls der großen und kleinen Sekunde und eng sordiniertes Blech) inzwischen zur Einheitswährung in der Filmmusik gehören. Doch für jedes zum Klischee gewordene Mittel gibt es andere, die noch heute genauso prägnant und originell klingen wie zur Zeit, als sie geschrieben wurden: so zum Beispiel der grauerregende, brillante Einsatz der Klarinetten und aller Holzbläser in den Lockspielen; das erstaunliche quasi *Moto perpetuo* für gedämpfte Posaunen, als der Mandarin seine wilde Verfolgungsjagd des Mädchens beginnt – es geht immer weiter, verrückt, trunken, unaufhaltbar: So wurde für das Instrument nie geschrieben; ein unerwarteter Auftritt der Orgel, nicht bloß als zusätzliches Gewicht, sondern auch als verstörende neue Klangfarbe, als die Gangster den Mandarin zu ersticken versuchen; der Gebrauch von gallenbitteren Vierteltönen in den Streichern, als es ihnen mißlingt, und sein Kopf unter den Kissen hervorlugt. Ein außerordentlich schauriger Effekt von Glissandi der Posaunen in tiefer Lage und Pauken mit kalten, leeren, weitauseinanderliegenden Akkorden der Holzbläser, schildert die Gangster, als sie den Mandarin durch das Zimmer zerren und am Lampenhaken aufhängen; und schließlich das "Requiem", der allerschaurigste Moment, als

der geschlechtslose, körperlose, wortlose Chor auf "O" zu singen beginnt, und wie der erhängte Mandarin grünlich-blau zu leuchten beginnt. Dies sind Geniestreiche der Hörphantasie: Doch von solchen wird jede Partitur Bartóks belebt.

Konzert für Orchester

Im Herbst 1940 kam Bartók auf der Flucht vor den Faschisten nach New York. Nahezu vier Jahre lang schrieb er keine einzige neue Note. Für ihn war die Voraussetzung zum Komponieren überfließende Freude und ein Gefühl der Ekstase. Doch gab es damals für ihn wenig Anlaß zur Freude oder für ekstatische Gefühle. Sicher, er war mit seinem Leben davongekommen, und mit seiner Frau. Aber von Europa abgeschnitten zu sein, bedeutete für ihn auch, daß er von seiner Haupteinkommensquelle abgeschnitten war: den Tantiemen für seine Kompositionen (in Amerika war er damals kaum als Komponist bekannt). Für Amerika war sein Gebaren auf dem Konzertpodium nicht charismatisch genug, was es seinem Manager schwer machte, Engagements für ihn zu sichern. Sein geschwächter und entmutigter Zustand bereitete der Leukämie, die ihm fünf Jahre später den Tod bringen sollte, einen leichten Weg. Am schlimmsten jedoch war, daß er seine Heimat verloren

hatte, und damit alles, was ihm das Leben und die Musik teuer machte.

Aber jedes Jahr geschieht das gleiche Wunder: Selbst auf den grimmigsten Winter folgt der Frühling. Niemand konnte jedoch den bemerkenswerten Aufschwung voraussehen, den Bartóks schöpferischen Kräfte nahmen und ihm erlaubten, in seinem letzten Lebensjahr noch drei bedeutende Werke zu vollenden: das Konzert für Orchester BB 123, die Sonate für Violine solo BB 124 und das Dritte Klavierkonzert BB 127. Zwei davon – das Konzert für Orchester und das Klavierkonzert – brachten Bartóks Musik ins Bewußtsein eines größeren Publikums als je zuvor. Sergej Kussewitzky, der legendäre, extravagante Dirigent des Boston Symphony Orchestra, hatte als Katalysator gewirkt, als er eines Tages im Frühling 1943 in Bartóks Zimmer im Krankenhaus erschien und einen Auftrag für ein Orchesterwerk im Andenken an seine Frau und einen Scheck für die halbe Gage mitbrachte.

Bartók war tief davon betroffen, daß anscheinend ein Verlangen nach neuer Musik von ihm bestand und daß Kussewitzky so zuversichtlich war, daß er sie liefern konnte. Bartók verbrachte den folgenden Sommer in einem Privatsanatorium am Saranac-See im Norden des Staates New York. Sein Rückfallfieber ließ nach, und er begann, Tag

und Nacht an dem Werk zu arbeiten, das sein Konzert für Orchester werden sollte. Als er im Oktober nach New York City zurückkehrte, brachte er die vollendete Partitur mit sich. Angela Fassett schreibt in ihrer Abhandlung über Bartóks amerikanische Jahre:

Es war, als ob ich Bartók zum ersten Mal begegnet sei ... Als ich ihn einige Tage nach seiner Ankunft aus Europa getroffen hatte, hatte ihn bereits die Angst ergriffen, daß er seine kreative Arbeit hier nicht lange fortsetzen könnte, wenn überhaupt je ... Aber jetzt, nach seiner Rückkehr von Saranac, strahlte neues Leben aus ihm ... Ich erkannte, daß ich ihn trotz all seiner verschiedenen Stimmungen noch nie glücklich gesehen hatte, so wie jetzt, da eine starke und natürliche Freude sein ganzes Wesen ergriff ...

Diese Lebendigkeit, diese Energie, diese "starke und natürliche Freude" durchziehen auch alle Seiten des Konzerts. Bartók selbst erklärte, daß er, indem er sich mit Feuereifer in die Arbeit an diesem Werk stürzte, die Wunderdroge entdeckte, die er benötigte, um seine Genesung zu bewirken. Kein Wunder, daß das Publikum bei der Uraufführung (in Boston, 1. Dezember 1944) so begeistert war. Plötzlich regnete es jede Menge Kompositionsaufträge; doch leider zu spät. Die Besserung von Bartóks

Gesundheitszustand, die Kussewitzkys Auftrag mit sich gebracht hatte, war trügerisch und vorübergehend: Im folgenden Jahr, am 26. September 1945, starb er im Alter von vierundsechzig Jahren in einem Krankenhaus in New York.

In seiner Programmerläuterung für die Uraufführung sagte Bartók praktisch alles, was es über das Konzert zu sagen gibt:

Der Titel dieses sinfoniehaften Werks erklärt sich durch seine Tendenz, die einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen in einer "konzertanten" oder solistischen Manier zu behandeln. "Virtuose" Behandlung findet sich etwa in den Fugato-Abschnitten der Durchführung des ersten Satzes (Blechbläser) oder in den *perpetuum-mobile*-artigen Passagen des Hauptthemas im letzten Satz (Streicher), besonders aber im zweiten Satz, in dem Instrumentenpaare nacheinander mit brillanten Passagen erscheinen.

Was die Anlage des Werks betrifft, so sind der erste und fünfte Satz in einer mehr oder weniger regulären Sonatenform gehalten. Die Durchführung des ersten Satzes enthält Fugato-Abschnitte für das Blech; die Exposition im Finale ist etwas erweitert, und seine Durchführung besteht aus einer Fuge über das letzte Thema der Exposition.

Weniger traditionelle Formen finden sich im zweiten und dritten Satz. Der Hauptteil des zweiten Satzes besteht aus einer Kette von unabhängigen kurzen Abschnitten, die die Holzbläser in fünf Paaren nacheinander vorstellen (Fagotte, Oboen, Klarinetten, Flöten, Trompeten mit Dämpfer). Thematisch haben die fünf Abschnitte nichts gemein und ließen sich mit den Buchstaben *A, B, C, D, E* symbolisieren. Es folgt eine Art "Trio" – ein kurzer Choral für Blechbläser und kleine Trommel – wonach die fünf Instrumentalabschnitte in komplexerer Instrumentation rekapituliert werden.

Die Anlage des dritten Satzes ist ebenfalls kettenartig: Drei Themen folgen aufeinander. Diese bilden den Kern des Satzes, der von einem nebligen Gewebe rudimentärer Motive umrahmt wird. Das meiste thematische Material dieses Satzes stammt aus der "Introduktion" zum ersten Satz. Die Form des vierten Satzes – *Intermezzo Interrotto* – ließe sich durch die Folge "A – B – A – Unterbrechung – B – A" darstellen.

Die Gesamtstimmung des Werks repräsentiert – abgesehen vom scherzenden zweiten Satz – einen allmählichen Übergang vom Ernst des ersten Satzes und dem schwermütigen Sterbegesang des dritten bis zur Lebensbejahung des letzten.

Nur das Wesen der "Unterbrechung" im vierten Satz bedarf noch weiterer Erläuterung. 1942 hörte Bartók die erste Rundfunkübertragung von Schostakowitschs *Leningrad-Sinfonie*, und ihn beeindruckten sowohl die endlosen Wiederholungen des Hauptthemas im ersten Satz (der Anmarsch der russischen Truppen) sowie die Ähnlichkeit eines Teils dieses Themas mit einem Wiener Kabarett-Lied, das er kannte. Dies "unterbricht" das sonst ruhige und expressive "Intermezzo"; der springende Punkt dabei ist, daß Bartók die "Unterbrechung" genau in Schostakowitschs eigenem aus anderem Kontext bekannten herb-satirischen, sarkastischen, zirkushaften Stil behandelt.

© Christopher Palmer

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Bartók: Œuvres pour orchestre

DISQUE COMPACT UN

Le Prince de bois

Béla Bartók (1881 – 1945) connut nombre de revers au cours de sa carrière de compositeur, mais *Le Prince de bois*, op. 13, BB 74, n'en fut pas un, au contraire cette "danse pantomime" obtint un énorme succès. La raison en est simple: des trois grandes partitions dramatiques – *Le Château de Barbe-Bleue*, op. 11, BB 62 (opéra); *Le Mandarin merveilleux*, op. 19, BB 82 (ballet) et *Le Prince de bois* – cette dernière est la plus facile à suivre et la plus séduisante. Là, le "vrai" Bartók est dilué dans disons une sorte d'imitation d'autres compositeurs dont il avait subi une certaine influence; alors que l'écriture de *Barbe-Bleue* et du *Mandarin* est totalement dépourvue de tout édulcorant, garantie cent pour cent réel et pur Bartók. *Le Prince de bois* offre aussi une plus grande variété musicale, une gamme plus étendue de couleurs, et se termine sur une fin heureuse – ce qui n'est pas du tout le cas des deux autres histoires.

Le scénario est l'œuvre du poète-écrivain de théâtre Béla Balázs (1884 – 1949) qui avait également adapté sa pièce à mystère

Le Château du Duc Barbe-Bleue en livret d'opéra pour Bartók.

Le scénario de Balázs, en surface un simple conte folklorique ou une parabole, est en fait une histoire chargée de symbolisme, d'ambiguïtés et de complexités. Le plus bizarre des rôles, celui de la fée, soulève bien des questions: pourquoi place-t-elle des obstacles sur le chemin du prince, pour les faire disparaître ensuite? Pourquoi lorsque les mortels s'approchent du but les pousse-t-elle toujours plus loin? Est-ce pour leur inculquer un sens de la destinée? Ou est-ce pour donner une leçon à la petite princesse vaine et sottise? Est-elle jalouse des sentiments du prince pour la princesse et cherche-t-elle, par dépit, à les tenir séparés? En aurait-elle éprouvé du regret puisqu'elle change d'avis? Ces questions, sans réponse, engendrent la confusion. Heureusement elle n'altèrent en rien le plaisir que procure la musique, qui elle ne s'occupe que du côté tangible, soit: nature, écriture en images, et caricature, le tout imprégné du parfum âpre qui caractérise les chansons et danses folkloriques magyares.

Personnages: le prince, la princesse, la fée, le prince de bois, la forêt, les eaux du torrent.

Décor: deux petits châteaux perchés sur les collines, face à face de chaque côté de la scène. Celui de gauche, à l'avant de la scène, est celui de la princesse, le chemin qui en part mène au torrent, le traverse par un pont fait d'un arbre renversé et pénètre dans la forêt. Le château du prince est à droite et au fond de la scène.

Scénario: le rideau se lève sur un décor de forêt paisible, c'est (peut-être?) l'aurore. La fée se tient immobile au pied de la colline, sous le château de la princesse, tandis que la princesse se promène dans la forêt; elle marche et folâtre (*Allegretto scherzando* – solo de clarinette), en prélude à la...

Danse no 1: "Danse de la Princesse dans la forêt" (*Molto moderato*, autre solo de clarinette). Au milieu de la danse la fée s'anime, elle exécute, avec les bras, de grands mouvements devant le paysage (cuivres) et part côté forêt. La princesse n'y prête pas attention et poursuit sa danse. Le prince sort sur le perron du château (trompette) et suit la princesse du regard. La fée revient et prie instamment la princesse de rentrer au château, mais elle doit faire face à une forte résistance, avant de la convaincre. La princesse traverse le pont et disparaît (fin de la première danse).

Le prince marche en hésitant un peu; il regarde bizarrement autour de lui (musique

de promenade – cordes). Apercevant la fée qui s'approche, il change de direction. Il voit alors la princesse qui arrive au château (émoi grandissant – cordes et bois) et il tombe amoureux d'elle sur le champ (apogée – tout l'orchestre). La princesse qui, de loin, ne peut qu'ignorer l'effet de ses charmes, s'assoie devant le rouet et commence à filer. Le prince s'assoie aussi, de son côté, en se demandant que faire? Ça y est! Il va simplement aller voir la princesse. Il saute sur ses pieds et s'élance en courant dans la forêt (*Allegro* – cordes). Mais la fée décide de lui barrer le chemin et jette un sort à la forêt.

Danse no 2: "Danse des arbres." Ils s'animent soudain. Le prince les observe, surpris et effrayé. Mais il ne se laisse pas abattre et se frayant un chemin dans le bois qui lentement se calme, il a retrouvé tout son sang-froid lorsqu'il arrive près du pont. Alors la fée jette un sort aux eaux du torrent.

Danse no 3: "Danse des vagues." Elles s'élèvent, sortent de leur lit et entraînent le pont avec elles. Le prince tente de traverser à maintes reprises, mais chaque fois qu'il se précipite, les eaux gonflent de plus belle. Finalement, il se voit dans une situation impossible (désespoir – cors), revenant sur ses pas, il s'assoie et réfléchit profondément.

Il lui vient une idée. Il ramasse son bâton (agitation – cors) et l'habille de sa cape; puis

grimpant sur un rocher il l'élève bien haut dans les airs pour attirer l'attention de la princesse – pause, tension... La princesse continue de filer tranquillement; elle a bien vu bâton et cape, mais n'en déduit rien. Le prince est déçu. Il tente autre chose: il fixe sa couronne au bâton et à nouveau le remue en divers sens dans les airs. Même manège; la princesse s'en aperçoit, mais ne bouge pas. Le prince tente encore autre chose. Cette fois-ci il coupe ses belles boucles dorées, les attache au bâton, et pour la troisième fois lance des signaux dans les airs. Enfin, un résultat: la princesse est attirée par ce qu'elle voit et veut en prendre possession. Joyeuse et pétulante elle descend le chemin en courant et se dirige tout droit vers la jolie chose qu'elle a vue. Lorsqu'elle est sur le point de l'attraper, elle aperçoit, horrifiée, le prince sans cheveux, sans couronne; lui veut la prendre dans ses bras, mais elle se sauve terrorisée. Ils se livrent à une espèce de jeu du chat et de la souris lorsque la fée intervient et donne vie au "prince de bois". La princesse essaie de s'en emparer, mais le prince de chair l'en empêche, du moins pour un temps; car elle réussit finalement à agripper la poupée.

Danse no 4: "Danse de la Princesse avec la poupée de bois." C'est la danse la plus longue et la plus sauvage, à la fin, princesse

et poupée s'éloignent en dansant. Le prince, seul, au plus profond du désespoir, épuisé par le chagrin, sombre dans le sommeil.

La fée sort du bois; elle s'approche du prince et le réconforte. À son commandement toute la flore s'anime magiquement autour d'elle. Elle prend de la poudre dorée au calice d'une fleur, pour en faire des boucles blondes dont elle coiffe le prince; d'une autre fleur elle fait une couronne; d'autres fleurs elle tire une cape et la drape sur les épaules princières. C'est l'apothéose! Les arbres, les flots et les fleurs rendent hommage au prince tandis que la fée le prend par la main et le conduit au bas de la colline en lui offrant triomphe, splendeur et gloire: "Tu seras roi et tu règneras sur toute chose!" (*Fortissimo – diminuendo – pianissimo*).

La princesse revient, de l'autre côté de la scène, avec le prince de bois (solo de basson grotesque). Les vêtements de la poupée sont en lambeaux et apparemment elle n'a plus la force de danser.

Danse no 5: La princesse tire et pousse son amoureux de bois pour essayer, en vain, de le faire danser. Elle s'énervé et se met en colère; il s'avachit de plus en plus. Finalement elle l'agonit de sottises et le repousse brutalement. Il s'effondre. À ce moment-là elle voit le "vrai" prince, dans toute sa beauté et sa gloire première.

Danse no 6: La princesse joue de tous ses atouts féminins pour inciter le prince à danser avec elle; mais celui-ci croisant les bras sur la poitrine, se tourne de l'autre côté et sort pour réfléchir.

Danse no 7: La princesse a peur. Elle se précipite derrière le prince, mais la forêt se referme sur elle. De toutes ses forces elle lutte pour s'ouvrir un chemin; au bout d'un moment, elle doit se déclarer vaincue. Rentrant à son château elle butte sur la poupée de bois et, de colère, d'énervement, de désespoir, lui donne un coup de pied. Puis en pleurant, elle arrache sa propre couronne et sa cape, se coupe les cheveux et s'écroule en se cachant la figure dans les mains.

Le prince arrive près d'elle, et la voyant en peine il s'efforce de la consoler, mais elle a honte de son apparence et veut se sauver. Le prince insiste, et finalement il la prend dans ses bras et l'embrasse longuement.

Petit à petit les arbres, les eaux, et tout alentour reprennent leur état normal. La forêt replonge dans son calme profond, le rideau tombe – FIN.

Tableaux hongrois

Les *Tableaux hongrois*, BB 103, furent achevés au mois d'août 1931; à l'instar des *Danses de Transylvanie*, BB 102b, composées la même année, ils dérivent de morceaux antérieurs,

pour piano, et, dans le cas des *Tableaux*, de trois sources différentes. "Le Soir au village" et "La Danse de l'ours" proviennent des Dix Pièces faciles, BB 51 (1908); "Mélodie" est le deuxième de Quatre Chants funèbres, op. 9a, BB 58 (1909 – 1910); "Un peu ivre" est le deuxième des Trois Burlesques, op. 8c, BB 55 (1908 – 1911); et la "Danse du porcher" est extraite de *Pour les enfants*, BB 53 (1908 – 1910). Toutes ces pièces sont soit fondées sur de vraies chansons et danses folkloriques, soit imaginaires, mais créées en partant de l'idiome paysan – et Bartók a tellement puisé des deux côtés qu'il est souvent difficile de faire la différence. L'orchestration ajoute une bonne dose de condiments pour épicer un mets musical déjà fort bien cuisiné auparavant.

© Christopher Palmer

Traduction: Paulette Hutchinson

DISQUE COMPACT DEUX

Le Mandarin merveilleux

Staline aurait détesté *Le Mandarin merveilleux*. Si la *Pravda* avait décidé d'attaquer la pantomime de Bartók après avoir critiqué l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth de Mzensk*, elle aurait pu

reproduire le même texte critique presque à la lettre.

Dès la première minute l'auditeur est choqué par des dissonances délibérées, par un flux de sonorités confuses; des bribes de mélodies... s'immergent, émergent à nouveau pour disparaître au milieu de rugissements et de crisements. L'expression cède la place aux rythmes sauvages, la passion est remplacée par le bruit... [Chostakovitch] représente le peuple avec monotonie et bestialité... *Lady Macbeth* est en train d'obtenir un grand succès auprès du public bourgeois à l'étranger. N'est pas parce qu'elle séduit le goût pervers de la bourgeoisie par sa musique agitée et névrotique?

Heureusement, aujourd'hui nous sommes (ou du moins croyons être) plus libéraux, plus sophistiqués dans nos jugements. Bartók a choisi un sujet de "vie de bas fond"; mais sa musique est loin d'être sordide. Le lieu de l'action se situe dans une métropole contemporaine, partout et nulle part. Bartók est consterné, mais aussi captivé par le milieu décrit dans son ballet. Il évoque l'éclat de sonneries brillantes, il évoque le cauchemar, mais il lui trouve une beauté. Il ne s'agit pas d'une beauté conventionnelle, car Bartók n'était pas un homme de conventions, et son scénario est loin d'être conventionnel.

Sa beauté est toute tachée de sang, chromée, éclairée au néon, mais néanmoins perçue comme telle. On pourrait aussi parler de poésie, d'inspiration, d'incandescence, et même (dans le finale, le châtement, ou l'apothéose) de spiritualité, de sensibilité religieuse, voire de mysticisme – l'abdication de la jeune fille constitue sa rédemption en même temps que celle du Mandarin. Il est maintenant nécessaire de présenter le résumé du livret (écrit par Melchior Lengyel [1880 – 1974], l'auteur de *Ninotchka* avec Greta Garbo). Le synopsis est établi en relation aux points de repère que nous avons choisis pour découper l'action musicale (qui est continue):

1. Un misérable réduit de faubourg. Trois vagabonds et une jeune fille. Les vagabonds, sans le sou, forcent la fille à s'exposer à la fenêtre. Elle doit attirer les passants, qui, une fois entrés, peuvent ainsi être dévalisés.
2. Premier jeu de séduction. Les vagabonds se cachent. Un vieux libertin entre et importune la fille. Il n'a pas d'argent, aussi les vagabonds le jettent dehors.
3. Deuxième jeu de séduction. Cette fois-ci la victime est un jeune étudiant, timide et nerveux. Il danse avec la fille, mais il est mis à la porte, car lui aussi est sans argent.
4. Troisième jeu de séduction. C'est le tour d'un étrange personnage: le Mandarin.

Celui-ci reste immobile sur le seuil de la porte. La fille est terrifiée. De leur cachette, les vagabonds lui font signe de le séduire.

5. La fille ne peut se décider. Peu à peu elle vainc sa répugnance, en dansant d'abord avec hésitation, puis avec de plus en plus d'emportement. Le Mandarin la regarde impassible.

6. Il est enfin emporté par la passion. Il embrasse la fille; elle se dégage de son étreinte, mais le Mandarin se jette à sa poursuite. Les vagabonds le saisissent, le dévalisent, et essayent de le tuer en l'étouffant avec des coussins.

7. Comme Raspoutine, le Mandarin ne succombe pas si facilement. Les vagabonds sont saisis d'horreur en le voyant s'agiter et reprendre ses forces, mais ils se ressaisissent, s'emparent de lui et le transpercent avec une épée. Cependant le Mandarin ne meurt toujours pas. Sur le point de succomber, il se tourne vers la fille, en la regardant avec désir. En proie à l'horreur, les vagabonds le traînent jusqu'au milieu de la pièce et le pendent au crochet de la lampe. La lampe tombe et s'éteint.

8. Dans l'obscurité le corps du Mandarin commence à s'éclairer de lueurs bleuâtres et vertes. Il regarde fixement la fille. Elle comprend ce qu'il faut faire. Les vagabonds reposent le Mandarin sur le sol.

9. Il tombe par terre, mais se redresse soudainement pour se jeter sur la fille. Cette fois-ci il ne rencontre pas de résistance: ils s'embrassent. Ses désirs satisfaits, ses blessures commencent à saigner, il perd ses forces et meurt.

Bartók a dû se rendre compte de la difficulté, voire de l'impossibilité de faire représenter une telle œuvre dans les années 1920 (elle fut achevée en 1924). Une production, prévue par l'Opéra de Budapest en 1926, n'a pas pu se concrétiser. Après avoir subi le même échec l'année suivante, Bartók proposa les droits pour la création au chef d'orchestre hongrois Jenő Szenkár, directeur musical de l'Opéra de Cologne. L'offre fut acceptée et *Le Mandarin merveilleux* fut créé vers la fin de 1926. Hélas, la première représentation de cette production fut aussi la dernière: l'indignation générale fut telle que le maire de la ville censura le ballet avant sa seconde représentation. La nouvelle de ce scandale se répandit ailleurs, et seule la ville de Prague eut le courage de représenter le ballet. *Le Mandarin merveilleux* ne fut jamais représenté en Hongrie avant décembre 1945, dix semaines après la mort de Bartók (à New York).

Le Mandarin merveilleux est une œuvre sans pareille, et n'aurait pu être écrite que par Bartók. Bien entendu, on peut parfois

entendre des réminiscences du Stravinsky du *Sacre du printemps*, mais quel est le compositeur qui ne construit pas sur les conquêtes de ses prédécesseurs? Le langage du *Mandarin* paraît encore parfaitement moderne: on ne peut pas imputer la faute à Bartók si certaines caractéristiques de la composition et de son orchestration (comme les accords par quarts, les dissonances de seconde majeure et mineure, l'emploi fréquent des cuivres en sourdine) sont devenues monnaie courante parmi les compositeurs de musique de film. En tous cas l'œuvre comporte autant de procédés encore aujourd'hui inexploités que de procédés devenus stéréotypés par la suite: il suffit de mentionner, par exemple, l'emploi époustoufflant des clarinettes, et de tous les instruments à vent, dans les jeux de séduction; le surprenant solo des trombones en sourdine, dans un style de mouvement perpétuel, au début de la poursuite effrénée de la jeune fille – solo ininterrompu, fou, délirant, incessant, qui ne ressemble à rien qui ait été écrit pour l'instrument; l'intervention inattendue de l'orgue, non seulement pour conférer plus de poids, mais aussi pour produire une nouvelle couleur instrumentale lorsque les vagabonds étouffent le Mandarin; l'utilisation par les cordes de quarts de tons lorsque le Mandarin

leur échappe, en dégageant sa tête des coussins. Les *glissandi* dans le grave des trombones et des timbales, les accords des bois, espacés, crus et glacés, produisent un effet surprenant et irréel: ils illustrent la scène où le Mandarin est traîné par terre pour être pendu à un réverbère par les trois vagabonds. Pour terminer: le "requiem", le moment le plus glacial de l'œuvre, avec son chœur asexué, désincarné, privé de mots, qui chante sur "o", et qui est éclairé par une lumière bleu-verdâtre comme le Mandarin pendu. Ce sont des coups de maître d'une imagination sans pareille: mais toute partition de Bartók en est pourvue.

Concerto pour orchestre

Bartók, ayant fui le régime pro-nazi hongrois, arriva à New York en automne 1940. Mais là, pendant près de quatre ans, il n'écrivit pas une seule note de musique. Pour composer il lui fallait de la joie autour de lui, une atmosphère d'euphorie. Or la joie et l'euphorie faisaient cruellement défaut. Certes lui et sa femme étaient toujours en vie, ils avaient pu s'échapper, mais s'étant coupés de l'Europe, ils s'étaient aussi coupés d'une importante source de revenus: les droits d'auteur sur les compositions. (Car qui, à ce moment-là, en Amérique, connaissait Bartók le compositeur? Peu de personnes.

Et qui se souciait de son sort? Encore bien moins.) Pour les Américains, ses manières de pianiste-récitaliste manquaient d'attraits aussi son imprésario avait-il beaucoup de mal à lui trouver des contrats. Il était affaibli, moralement et physiquement, et la leucémie qui l'avait attaqué se développa rapidement (elle allait l'emporter en cinq ans). Mais le pire pour le compositeur c'était de n'avoir plus rien de ce qui rendait la vie et la musique si chères à son cœur dans la mère-patrie.

Cependant après l'hiver, même le plus rude, le printemps renaît, et pour Bartók le même genre de miracle se produisit. Nul n'aurait pu prédire que le compositeur retrouverait sa puissance créatrice et, pourtant, la dernière année de sa vie il conçut et acheva trois grandes œuvres nouvelles: le Concerto pour orchestre, BB 123, la Sonate pour violon, BB 124, et le Troisième Concerto pour piano, BB 127. Deux d'entre elles, le Concerto pour orchestre et le Concerto pour piano, firent connaître Bartók à un public plus large que jamais. Le catalyseur, dans cette réaction, fut Serge Koussevitski, le chef d'orchestre flamboyant et légendaire du Boston Symphony Orchestra. Par un matin printanier de 1943, il arriva dans la chambre d'hôpital de Bartók, à New York, un contrat (pour une œuvre orchestrale en mémoire de son épouse) dans

une poche et la moitié des honoraires dans l'autre.

Bartók en fut à la fois surpris et ému; quoi! on voulait une nouvelle musique de lui, et Koussevitski était convaincu qu'il allait la lui fournir! Le compositeur passa l'été dans un sanatorium privé au bord du lac Saranac, au nord de l'État de New York. La fièvre, qui jusque là ne l'avait pas quitté, se calma; il se mit à travailler, jour et nuit, sur ce qui allait être le Concerto pour orchestre. Lorsqu'il rentra à New York au mois d'octobre il avait dans ses bagages la partition achevée. Agatha Fassett, qui rédigea les mémoires de sa vie en Amérique, écrivit:

ce fut comme si je rencontrais Bartók pour la première fois... Lorsque je l'avais vu, quelques jours après son arrivée d'Europe, il avait déjà très peur de ne pouvoir reprendre de longtemps son œuvre créatrice, s'il la reprenait un jour... Mais à son retour de Saranac, une nouvelle vitalité l'irradiait. Je réalisai que si je l'avais vu auparavant dans toutes sortes de dispositions d'esprit, je ne l'avais encore jamais vu heureux; une grande joie naturelle inondait tout son être...

Cette vitalité, cette énergie, cette "grande joie naturelle" imprègnent chaque page du Concerto. Bartók déclarait d'ailleurs qu'en se jetant au travail il avait découvert le

médicament miraculeux dont il avait besoin pour sa guérison. Il n'est donc pas étonnant que le public de la première (à Boston, 1er décembre 1944) ait fait preuve d'autant d'enthousiasme. D'un seul coup les contrats se mirent à pleuvoir de partout, mais hélas c'était trop tard. L'amélioration prodigieuse qui avait suivi la première commande de Koussevitski était probablement illusoire ou temporaire. L'année suivante, le 26 septembre 1945, Bartók mourrait dans un hôpital de New York, à l'âge de soixante-quatre ans.

Dans les notes qu'il écrivit lui-même pour le programme de la première, Bartók a expliqué tout ce qu'il y avait à expliquer sur le Concerto:

Le titre de cette œuvre orchestrale, qui ressemble à une symphonie, est dû à une tentative qui consiste à utiliser les instruments séparément, un à la fois ou par groupe, "d'une manière concertante" ou "en solistes". La "virtuosité" (des instruments de cuivre) apparaît, par exemple, au premier mouvement dans les sections de style fugué du développement, ou alors, au dernier mouvement, des couples d'instruments interprètent consécutivement de brillants passages dans les sections de genre "mouvement perpétuel" du thème principal.

Quant à la structure de l'ouvrage, le premier et le cinquième mouvements

sont de forme sonate plus ou moins régulière. Le développement du premier mouvement contient les sections de style fugué pour les cuivres; l'exposition, au finale, est quelque peu étendue et son développement comporte une fugue construite sur le dernier thème de l'exposition.

Les deuxième et troisième mouvements sont de formes moins traditionnelles. La partie principale du deuxième mouvement est faite d'une chaîne de courtes sections indépendantes, jouées par les instruments à vent qui se présentent consécutivement par paires (il y en a cinq: bassons, hautbois, clarinettes, flûtes et trompettes bouchées). Thématiquement les cinq sections n'ont rien en commun et pourraient être représentées par les lettres *a, b, c, d, e*. Un genre de "trio" – court choral pour instruments de cuivre et tambour – leur fait suite, après quoi vient la réexposition des cinq sections, dotées d'une orchestration plus fouillée.

La structure du troisième mouvement, comme celle du précédent, ressemble à une chaîne; trois thèmes sont présentés en succession. Ils constituent le noyau du mouvement, qui est encadré par la texture floue de motifs rudimentaires. La plus grande partie du matériau thématique de

ce mouvement dérive de l'"Introduction" au premier mouvement. La forme du quatrième mouvement – *Intermezzo interrotto* – peut se définir par les lettres-symboles "A – B – A – interruption – B – A".

De caractère général, l'œuvre – mis à part le deuxième mouvement railleur – est une transition graduelle allant de l'austérité du premier mouvement, via le chant lugubre de la mort au troisième, à la revendication de la vie au dernier.

Après tout cela, il ne reste plus qu'à expliquer la nature de l'"interruption" au quatrième mouvement. En 1942, Bartók avait écouté la première retransmission de la Symphonie *Léningrad* de Chostakovitch; il avait été frappé

à la fois par les répétitions sans fin du thème principal du premier mouvement (l'avance de l'armée russe) et par la ressemblance d'une partie de ce thème à une chanson de cabaret viennois qu'il connaissait. Et c'est ce qui "interrompt" l'intermezzo, par ailleurs tranquille et expressif; le côté ironique étant que Bartók traite l'"interruption" précisément de la même manière que Chostakovitch en d'autres circonstances, c'est-à-dire d'une manière "arène-de-cirque", satirique, âpre et sarcastique.

© Christopher Palmer

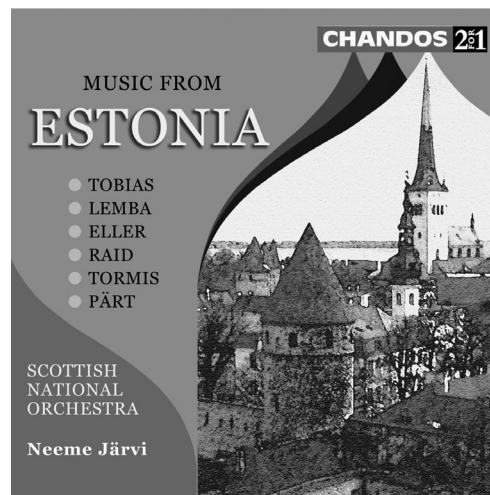
Traduction: Angelo Cantoni (*Le Mandarin merveilleux*)
et Paulette Hutchinson (Concerto pour orchestre)

Also available



Medtner
Piano Concertos Nos 1 - 3 • Sonate-ballade
CHAN 241-25

Also available



Music from Estonia
CHAN 241-26

Also available



Neeme Järvi
Highlights from a remarkable 30-year recording career
CHAN 241-44

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Concert grand piano supplied by Steinway & Son

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineers Peter Newble (*The Wooden Prince, Hungarian Pictures*), Jeffrey Ginn (*The Miraculous Mandarin*), and Ben Connellan (Concerto for Orchestra)

Editors Jeffrey Ginn (*The Wooden Prince, Hungarian Pictures*), Ben Connellan (*The Miraculous Mandarin*), and Peter Newble (Concerto for Orchestra)

Mastering Jonathan Cooper

Recording venues Church of St Jude-on-the-Hill, Central Square, London NW11: 27 and 30 April 1990 (*The Wooden Prince, Hungarian Pictures*); Henry Wood Hall, Glasgow: 3 and 4 September 1990 (Concerto for Orchestra); All Saints' Church, Tooting, London: 17 and 18 October 1990 (*The Miraculous Mandarin*)

Front cover Montage by designer incorporating the original CD covers which included an illustration by Penny Olymbios

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Universal Edition (London) Ltd (*The Wooden Prince, The Miraculous Mandarin*), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (other works)

© 1991 and 1992 Chandos Records Ltd This compilation © 2014 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHAN 241-52

Béla Bartók (1881–1945)

COMPACT DISC ONE

- 1 - 9 The Wooden Prince, Op. 13, BB 74
(1914–16, orchestrated 1916–17)* 54:06
A Dance-pantomime in One Act
by Béla Balázs (1884–1949)
- 10 - 14 Hungarian Pictures, BB 103 (1931)* 11:47
TT 66:07

COMPACT DISC TWO

- 1 - 9 The Miraculous Mandarin, Op. 19, BB 82
(1918–19, orchestrated 1924, revised 1926–31)† 34:26
Pantomime in One Act by Melchior Lengyel (1880–1974)
London Voices
Terry Edwards director
- 10 - 14 Concerto for Orchestra, BB 123
(1943, revised 1945)‡ 40:35
TT 75:16
- Philharmonia Orchestra***†
Bradley Creswick leader*
Hugh Bean leader†
**Royal Scottish National
Orchestra**†
Edwin Paling leader
Neeme Järvi