



onyx

ORCHESTRAL
WORKS
VOLUME 3

BARTÓK THE
WOODEN
PRINCE
(FINAL VERSION)

BBC
SCOTTISH
SYMPHONY
ORCHESTRA

DIVERTIMENTO
ROMANIAN FOLK DANCES

THOMAS
DAUSGAARD

BBC
RADIO **3**

Béla Bartók (1881-1945)

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI · THE WOODEN PRINCE OP.13 SZ. 60 (Final version)

Ballet Pantomime in One Act

1.	I	Introduction	4.09
2.	II	The Princess	0.34
3.	III	First dance. Dance of the Princess in the forest	2.04
4.	IV	The Prince sets off and falls in love	2.26
5.	V	Second dance. Dance of the trees	4.14
6.	VI	The Prince moves on	0.15
7.	VII	Third dance. Dance of the waves	3.29
8.	VIII	The Prince has an idea	2.33
9.	IX	The Prince has another idea	0.47
10.	X	The Princess notices the puppet	1.54
11.	XI	Fourth dance. Dance of the Princess with the Wooden Prince	4.11
12.	XII	The Prince despairs	3.11
13.	XIII	The Fairy comforts the Prince	3.46
14.	XIV	The Princess appears	1.53
15.	XV	Fifth dance. The Princess forces the Wooden Prince to dance	0.59
16.	XVI	Sixth dance. The Princess' seductive dance	0.48
17.	XVII	Seventh dance. The forest stops the Princess	1.33
18.	XVIII	The Prince comes forward	1.32
19.	XIX	All things take on their original form	1.54

DIVERTIMENTO SZ. 113

20.	I	Allegro non troppo	9.32
21.	II	Molto adagio	9.19
22.	III	Allegro assai	7.16

ROMANIAN FOLK DANCES SZ. 56

23.	I	Jocul cu bâță	1.15
24.	II	Brâul	0.35
25.	III	Pe loc	1.06
26.	IV	Buciumeana	1.35
27.	V	Poarga Românească	0.30
28.	VI	Mărunțel: Allegro –	0.14
29.	VII	Mărunțel: Più allegro	0.49

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA
THOMAS DAUSGAARD

‘From a musical point of view, but especially with regard to the stageworthiness of the work, these cuts represent an absolute improvement’, Bartók wrote to his publisher when he had finished his definitive revision of his *Wooden Prince* – cutting out much music relating to specific stage action, but also generally tightening the symphonic structure, making its large-scale mirror form appear clearer. Normally performed and recorded in its non-revised full length, it has been a joy to follow here Bartók’s inspired last-wish revision of this mystic, vital, otherworldly and grotesque fantasy music.

The musical concentration of the revision had its natural consequence in Bartók’s subsequent works, including the *Divertimento* – an ironic title for a work that is outwardly charming but burning inside with conflict. Both the *Divertimento* and *The Wooden Prince* seem to me to be existentially about how to listen to your heart – rather than falling in love with a wooden stick, or indeed with outward charm; in his most sublime music Bartók struggles with us to find what he longed for the most – real love.

As an encore, the suite of *Romanian Folk Dances* offers a glimpse into Bartók’s musical laboratory behind works like *The Wooden Prince* and *Divertimento*: his very personal transformation of folk music.

THOMAS DAUSGAARD

To mark his 40th birthday in March 1921, Bartók contributed an autobiographical sketch to *Musikblätter des Anbruch*, the journal of Universal Edition in Vienna. He recalled his first public appearance ‘as a “composer” and pianist’ 30 years earlier, and noted how he was drawn to the works of Wagner and Liszt during his student days at the Academy of Music in Budapest. The Budapest premiere of Richard Strauss’s tone poem *Also sprach Zarathustra* in 1902 hit the young musician like a ‘lightning stroke’. Bartók’s enthusiasm for Strauss left a deep impression on his early works, notably his symphonic poem *Kossuth*, but was soon overtaken by his close reading of Liszt and immersion in the captivating musical vocabulary of Hungarian, Romanian and Slovakian folksong. ‘The outcome of these [folk music] studies was of decisive influence upon my work,’ he noted, ‘because it freed me from the major and minor keys.’

Bartók assimilated pentatonic and other ‘exotic’ scales, the ancient modes of church music and the rhythmic flexibility and freedom of folk music into his own compositions, feeling his way with settings of authentic folksongs and a series of original piano pieces, the Fourteen Bagatelles (1908) and First String Quartet (1908–9) among them. The composer responded to an often hostile audience for his music by withdrawing from Budapest’s public musical life, earning his living as a piano teacher at the Academy of Music while continuing his folk music studies. His ethnomusicological work was confined during the First World War to the collection of folk melodies from soldiers of the Austro-Hungarian Army. Bartók, exempt from military service on medical grounds, began work on his Second String Quartet and the one-act pantomime ballet *A fából faragott királyfi* or *The Wooden Prince* in 1914 and completed both three years later.

‘The year 1917 brought a change in the attitude of the Budapest public towards my composition,’ observed Bartók in his *Musikblätter des Anbruch* essay. ‘I had the wonderful luck to hear a major work of mine, a musical play with the title *The Wooden Prince*, performed in a perfect manner under the direction of Maestro Egisto Tango. In 1918, he also arranged the performance of an older work of mine, a one-act play, *Prince* [sic] *Bluebeard’s Castle*.’ *The Wooden Prince* was Bartók’s second collaboration, after *Bluebeard’s Castle* (1911–12 with later revisions), with Béla Balázs. The young poet and playwright, who made his name beyond Hungary during the interwar years as the first theoretician of the new medium of film, fashioned the ballet’s scenario from one of his *Misztériumok* (‘Mysteries’), a trilogy of short plays published in the Christmas 1912 edition of the literary periodical *Nyugat* (‘West’). The publication of Balázs’s fairy tale followed the first tour to Budapest by Serge Diaghilev’s Ballets russes, then riding high on the success of Stravinsky’s *Petrushka*. Early the following year, most likely in response to the itinerant company’s visit, the Royal Budapest Opera invited Bartók to create a new ballet.

The Wooden Prince begins at sunrise when a princess leaves her castle to dance in a nearby wood; the Grey Fairy, habitually watchful, fails in her task of preventing the princess from meeting the local prince, who happens to be taking a stroll from his neighbouring castle. The prince, subject to the inexorable logic of fairy tales, falls in love at first sight. He follows the princess but comes to a halt when the Grey Fairy causes the sky to darken, the forest to thicken and a stream to break its banks. When the flood retreats, the prince decides to trick his tormentor by making a fake version of himself. He plants his carved wooden staff in the ground, hangs his cloak and crown from it and adds one of his golden locks to the figure to enhance its credibility.

While the prince crafts on his doppelgänger, the princess sits at home, spinning yarn; the fairy, not one to be deceived, brings the prince’s puppet to life. When the princess leaves the castle, she becomes infatuated with the ‘wooden prince’ and leaves its creator in despair. Feeling sorry for the prince, the fairy attempts to mend his broken heart by showing him the forest’s natural beauty; she also calls time on his mannequin, who runs down like an unwound clock. The princess abandons her ersatz companion and transfers her affections to the real deal; he rejects her at first, however, yet softens when she casts off her royal finery and convinces him of her love by cutting off her beautiful hair. The couple embrace before leaving the stage, perhaps destined for a happy future together.

Bartók’s richly coloured score includes parts for quadruple woodwinds, alto, tenor and baritone saxophones, four horns and trumpets, two cornets, heavy brass, two harps, celesta, a multitude of percussion, and strings. *The Wooden Prince* begins by evoking the opening of Wagner’s opera *Das Rheingold*, slowly unfolding the notes of a modified C major chord to suggest the gradual awakening of nature. The introduction’s luxuriant harmonies set the scene for the Dance of the Princess, a folk-like affair led by solo clarinet with accompanying harps. The fairy stirs to the chiming sounds of a celesta and leaves the princess to her dance; when she sees the prince, who arrives on scene to a four-square string tune, she commands the princess to return home, signalling a sudden change in the music’s intensity. A rapturous Dance of the Trees, propelled by quicksilver string scales, matches the mood of the lovestruck prince, its restless course punctuated by a fanfare for muted trumpet and horn calls.

Calm slowly engulfs the forest, opening the way for a passage reminiscent of a three-note motif from the close of Strauss's *Ein Heldenleben* and leads to a surging Dance of the Waves. The prince's despair lightens as he enacts his idea of building a puppet, a process interrupted by two bars of 'Tense expectation' and the princess's jaunty spinning melody. The Dance of the Princess with the Wooden Doll rises from a sequence of offbeat syncopations spurred on by flutter-tongued trombone and tuba chords. Bartók conveys by turns the princess's ecstasy, the increasingly sure steps of her mannequin lover and the prince's despair, the latter poured out in an affecting chromatic melody tinged with trombone glissandos and 'molto vibrato' strings. The fairy comforts the prince with a solo cor anglais tune and consoling woodwinds, and commands all living things to pay homage to him. The score's most ravishing music unfolds and reaches its apotheosis as the trees and flowers bow before the prince. After two short dances in which the princess discards the puppet and attempts to seduce the original owner of its now lifeless parts, the forest obstructs her pursuit of the prince. Bartók signifies the moment of the couple's union by stating the melody of *Repülj páva repül* ('Fly peacock, fly'), later used by his friend Zoltán Kodály as the theme of his *Variations on a Hungarian Folksong*.

Balázs's plot can be read as a simple allegory about the tension between authenticity and cheap imitation in art. At a deeper level, it represents what its author called 'the tragedy of the artist', in which the creator is rejected in favour of the created object. Bartók, writing after the work's premiere, claimed that it 'symbolises the creative work of the artist, who puts all of himself into his work until he has made something complete, shining, and perfect. The artist himself, however, is left robbed and poor. I was thinking of that very common and profound tragedy when the creation becomes the rival of the creator, and the pain and glory of the situation in which a woman prefers the poem to the poet, the picture to the painter.'

Despite the success of its premiere in 1917, Bartók was unhappy with *The Wooden Prince*. He felt that there was much musical padding in the ballet and spent many years revisiting the score, making a considerable number of cuts in the stage version. It is this shortened version that Thomas Dausgaard has recorded here. As there doesn't seem to be another recording of this revised edition anywhere, it can probably be seen as the premiere recording of Bartók's final thoughts on *The Wooden Prince*. The composer also produced two leaner orchestra suites of the work.

While Bartók's ballet was created during the first global conflict of the machine age, he completed *Divertimento* a fortnight before the outbreak of the Second World War, in September 1939. The three-movement work, commissioned by the Swiss philanthropist and conductor Paul Sacher for the strings of his Basel Chamber Orchestra, reflects its composer's interest in the contrapuntal invention and rhetoric of Baroque music. Bartók regarded his work as a hybrid of the concerto grosso and the concertino, a subtle distinction embedded in the shifts between tutti and solo textures in all three movements.

The work's Allegro non troppo alludes to the modal harmonies of pre-Baroque music while revelling in heightened chromaticism, the latter managed with great fluency in the movement's exquisite central section. Bartók revisits the expressionist aesthetic of *The Wooden Prince* in the Molto adagio, a yearning composition that subverts its harmonic foundations with an undulating chromatic bass line and, towards its close, an unsettling passage for muted strings. Rhythmic repetitions and outbursts of imitative counterpoint bring joy to the Allegro assai. Bartók turns the call-and-response phrases of a stylized country dance into a miniature concerto complete with cadenza and ingenious dialogue between solo and tutti strings. The movement gives archaic techniques a modern twist, launching little canons and points of imitation that spin like carousels until a solo group makes a smart dash for the finishing line.

The *Romanian Folk Dances* were composed in 1915 as a set of six short piano pieces. Bartók later arranged them for small ensemble in 1917. The tunes originate from Transylvania, and would have been played on a flute or fiddle. As Thomas Dausgaard writes, music such as the *Romanian Folk Dances* 'offers a glimpse into Bartók's musical laboratory' – a laboratory that produced *The Wooden Prince* and the *Divertimento*.

ANDREW STEWART

„Von einer musikalischen Warte aus, namentlich aber im Hinblick auf die Bühnentauglichkeit des Werkes, stellen diese Striche eine deutliche Verbesserung dar“, schrieb Bartók an seinen Verleger, als er die definitive Revision von *Der holzgeschnittene Prinz* abgeschlossen hatte, in deren Rahmen er etliches an Musik, die sich auf spezifische Handlungselemente auf der Bühne bezog, gestrichen, auch aber die sinfonische Struktur an sich gestrafft hatte, was die im Großen angelegte Spiegelform des Werkes letztlich besser zur Geltung brachte. Es war ein große Freude, bei dieser Aufnahme Bartóks inspirierenden letzten Revisionswünschen seiner mystischen, vitalen, jenseitigen und von grotesker Fantasie gekennzeichneten Musik nachzukommen und sie nicht, wie sonst üblich, in der nichtrevidierten Form und in voller Länge einzuspielen.

Die musikalische Konzentration der Revision hatte natürliche Konsequenzen für Bartóks nachfolgende Werke, auch für das *Divertimento* – ein ironischer Titel für ein Werk, das äußerlich zwar charmant daherkommt, innerlich aber voller brennender Konflikte ist. Sowohl das *Divertimento* als auch *Der holzgeschnittene Prinz* erscheinen mir existentiell hinsichtlich der Frage, wie man auf sein Herz hören sollte, anstatt sich in einen Holzstock zu verlieben oder eben in äußerlichen Charme; in seiner vollendetsten Musik lässt uns Bartók teilhaben an seinem Kampf für das, wonach er sich am meisten sehnte – wahre Liebe.

Als Zugabe bieten die *Rumänischen Volkstänze* einen Einblick in Bartóks musikalische Werkstatt, aus der Werke wie *Der holzgeschnittene Prinz* und das *Divertimento* hervorgegangen sind: seine ganz persönliche Transformation von Volksmusik.

THOMAS DAUSGAARD

Anlässlich seines 40. Geburtstages im März 1921 veröffentlichte Bartók eine autobiografische Skizze in den *Musikblättern des Anbruch*, dem Journal der Wiener Universal Edition. Er erinnert sich darin an seinen 30 Jahre zurückliegenden ersten öffentlichen Auftritt „als ‚Komponist‘ und Pianist“, und weist darauf hin, wie sehr er während seiner Studienjahre an der Budapester Musikakademie von den Werken Wagners und Liszts fasziniert war. Die Budapester Premiere von Richard Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra* im Jahr 1902 traf den jungen Musiker „wie ein Blitzschlag“, und Bartóks Begeisterung für Strauss hinterließ gerade in seinen frühen Werken merkliche Spuren, namentlich in seiner Tondichtung *Kossuth*. Dieser Einfluss wurde aber bald schon abgelöst von seiner intensiven Beschäftigung mit den Werken Liszts und der Versenkung in das faszinierende Vokabular der ungarischen, rumänischen und slowakischen Volksmusik. „Die Verarbeitung des musikalisch höchst wertvollen Materials war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich,“ führte er aus, „da sie eine vollständige Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Mollsystems bedeutete.“

Bartók assimilierte in seiner Musik pentatonische und andere „exotische“ Tonleitern, die antiken Kirchentönen sowie die rhythmische Flexibilität und die Freiheit der Volksmusik, wobei er sich über das Aussetzen authentischer Volkslieder und einer Reihe eigener Klavierstücke – den Vierzehn Bagatellen (1908) oder auch dem 1. Streichquartett (1908–09) – allmählich an den neuen Stil herantastete. Auf die oftmals ablehnenden Reaktionen des Publikums auf seine Musik reagierte der Komponist mit dem Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben Budapests. Seinen Lebensunterhalt verdiente er als Klavierlehrer an der Musikakademie, während er zeitgleich seine Volksmusikstudien weiter vorantrieb. Seine musikethnologische Arbeit beschränkte sich während des Ersten Weltkriegs auf die Sammlung von Volksweisen aus den Reihen der österreichisch-ungarischen Streitkräfte. Bartók, der aus medizinischen Gründen vom Kriegsdienst befreit war, begann mit der Arbeit an seinem 2. Streichquartett und dem einaktigen Tanzspiel *A fából faragott királyfi* oder *Der holzgeschnittene Prinz* 1914 und beendete beide Werke drei Jahre darauf.

„Das Jahr 1917 brachte eine gewandelte Wahrnehmung der Budapestener Öffentlichkeit hinsichtlich meiner Komposition“, stellt Bartók in seinem Essay in den *Musikblättern des Anbruch* fest. „Mir wurde das wunderbare Glück zuteil, ein größeres Werk von mir zu hören: die Musik zu dem Tanzspiele *Der holzgeschnittene Prinz*, unter Leitung unseres ausgezeichneten Kapellmeisters Egisto Tango. 1918 sorgte er dafür, dass auch eines meiner älteren Werke, die einaktige Oper *Die Burg des Prinzen* [sic] *Blaubart* zur Aufführung kam.“ *Der holzgeschnittene Prinz* war nach *Herzog Blaubarts Burg* (1911–12 mit späteren Revisionen) Bartóks zweite Zusammenarbeit mit Béla Balázs. Der junge Dichter und Dramatiker, der sich in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen auch über Ungarns Grenzen hinaus einen Namen als erster Theoretiker des neuen Mediums Film machte, formte die Handlung des Balletts nach einem seiner *Misztériumok* („Mysterien“), einer Trilogie von kurzen Schauspielen, die 1912 in der Weihnachtsausgabe der Literaturzeitschrift *Nyugat* („Westen“) erschienen war. Die Veröffentlichung von Balázs' Märchen fiel zeitlich nach der ersten Tournee von Sergej Diaghilevs Ballets russes nach Budapest, das seinerzeit auf der Erfolgswelle von Strawinskys *Petruschka* ritt. Anfang des darauffolgenden Jahres, wahrscheinlich als Reaktion auf das Gastspiel von Diaghilevs Kompanie, trat die königlich ungarische Oper an Bartók mit der Bitte heran, ein neues Ballett zu komponieren.

Der holzgeschnittene Prinz beginnt mit dem Sonnenaufgang, mit dem eine Prinzessin ihr Schloss verlässt, um im nahegelegenen Wald zu tanzen; die üblicherweise wachsamen graue Fee versäumt es, die Begegnung der Prinzessin mit dem auf der anderen Seite des Waldes in seinem Schloss lebenden Prinzen zu unterbinden, als sich dieser ebenfalls im Wald aufhält. Der Prinz, wie es sich für die Logik eines Märchens geziemt, verliebt sich auf den ersten Blick unsterblich in die Prinzessin. Er folgt ihr, wird aber durch einen Zauber der grauen Fee aufgehalten, die den Himmel verdunkelt, den Wald verdichtet und einen Bach über die Ufer treten lässt. Als sich die Flut zurückgezogen hat, beschließt der Prinz, seinen Peiniger auszutricksen, indem er eine Attrappe seiner selbst anfertigt. Er steckt seinen geschnittenen Wanderstock in den Boden, hängt seinen Mantel und seine Krone daran und ergänzt die Figur mit einer seiner goldenen Locken, um deren Glaubwürdigkeit zu erhöhen.

Während der Prinz an seinem Doppelgänger arbeitet, sitzt die Prinzessin daheim am Spinnrad. Die Fee, die sich so leicht nicht täuschen lässt, erweckt die Puppe des Prinzen zum Leben. Als die Prinzessin erneut das Schloss verlässt, verliebt sie sich in den „holzgeschnitzten Prinzen“ und lässt dessen Schöpfer verzweifelt zurück. Die Fee hat Mitleid mit dem Prinzen und versucht, dessen gebrochenes Herz mit der natürlichen Schönheit des Waldes zu trösten und zu heilen. Auch macht sie der Lebendigkeit der Puppe ein Ende, die kraftlos wird, wie eine Uhr, die man aufziehen muss. Die Prinzessin lässt von ihrem Ersatzmann ab und überträgt ihre Zuneigung nun auf den echten Prinzen. Dieser weist sie zunächst ab, lässt sich aber erweichen, als sie sich ihres herrschaftlichen Schmuckes entledigt und ihn von ihrer Liebe überzeugt, indem sie sich auch von ihrem wunderschönen Haar trennt. Das Paar umarmt sich und verlässt die Bühne, um einer möglicherweise glücklichen gemeinsamen Zukunft entgegenzugehen.

Bartóks äußerst farbiger Tonsatz nutzt vierfaches Holz, Alt-, Tenor- und Baritonsaxofon, vier Hörner und Trompeten, zwei Kornette, schweres Blech, zwei Harfen, Celesta, etliche Perkussionsinstrumente und Streicher. *Der holzgeschnitzte Prinz* gemahnt zu Beginn an Wagners *Das Rheingold*: allmählich entfalten sich die Töne eines modifizierten C-Dur Akkordes, um das langsame Erwachen der Natur nachzuzeichnen. Die verschwenderischen Harmonien der Einleitung bereiten den Boden für den Tanz der Prinzessin, volkstümlich gehalten mit der von den Harfen begleiteten Soloklarinette. Die Fee mischt sich mit perlenden Klängen der Celesta hinzu und überlässt die Prinzessin ihrem Tanz. Als sie des Prinzen gewahr wird, der zu einem selbstbewussten Streichersatz auftritt, gebietet sie der Prinzessin, nach Hause zurückzukehren, was sich in einem plötzlichen Wandel in der Intensität der Musik ausdrückt. Ein leidenschaftlicher Tanz der Bäume, getrieben von quecksilbrigen Skalen in den Streichern, spiegelt die Empfindungen des liebestrunkenen Prinzen wider, wobei der rastlose Verlauf von einer Fanfare der sordinierten Trompete und Hornrufen akzentuiert wird.

Allmählich versinkt der Wald in Ruhe, was Raum schafft für ein Dreitonmotiv, das an das Ende von Strauss' *Ein Heldenleben* erinnert und in den wogenden Tanz der Wellen überleitet. Die Verzweiflung des Prinzen lichtet sich, als ihm die Idee kommt, eine Puppe zu erschaffen, ein Vorgang, der von zwei Takten „gespannter Erwartung“ und der unbeschwerten Melodie der Prinzessin am Spinnrad unterbrochen wird. Der Tanz der Prinzessin mit der Holzpuppe steigert sich über eine Folge von gegentaktigen Synkopen und Akkorden der Tuba und der Posaunen mit Flatterzunge. Bartók wechselt nun zwischen der Verzückung der Prinzessin, den zunehmend sicherer werdenden Tanzschritten ihres hölzernen Liebhabers und der Verzweiflung des Prinzen, für die er eine berührende, chromatische Melodie, koloriert mit Glissandi der Posaunen und einem „molto vibrato“ der Streicher wählt. Die Fee sucht den Prinzen mit einem Solo im Englischhorn und tröstlichen Holzbläsern zu besänftigen und befiehlt allen lebendigen Dingen, ihm Ehrerbietung zu erweisen. Einer der bezauberndsten Momente der Musik ist das Erreichen jener Apotheose, als Bäume und Blumen sich vor dem Prinzen verneigen. Nach zwei kurzen Tänzen, in denen die Prinzessin die Puppe wegwirft und versucht, den eigentlichen Besitzer ihrer nun leblos gewordenen Teile zu verführen, verstellt ihr der Wald den Weg ihrer Nachstellungen des Prinzen. Bartók markiert den Moment der Vereinigung des Paares mit der Verwendung der Melodie von *Repülj páva repül* („Flieg Pfau, flieg“), die später auch sein Freund Zoltán Kodály als Thema für seine *Variationen auf ein Ungarisches Volkslied* wählen sollte.

Man kann Balázs' Handlung als einfache Allegorie über die Spannung zwischen Authentizität und billige Imitation in der Kunst verstehen. In einem weiter gefassten Sinne steht sie für das, was der Autor „die Tragödie des Künstlers“ nannte, in der der Schöpfer zugunsten seiner Schöpfung verworfen wird. Bartók selbst schrieb im Anschluss der Premiere, es „symbolisiert die Arbeit des Künstlers, der sein ganzes Selbst in sein Werk gibt, bis es vollständig, schimmernd und perfekt ist. Der Künstler selbst aber bleibt beraubt und arm zurück. Ich dachte an diese nicht ungewöhnliche, tiefgreifende Tragödie, wenn die Schöpfung zum Rivalen ihres Schöpfers wird, und an Schmerz und Ruhm jener Situation, in der eine Frau das Gedicht dem Dichter vorzieht oder das Gemälde dem Maler.“

Trotz des Erfolgs der Premiere von 1917 war Bartók unzufrieden mit *Der holzgeschnitzte Prinz*. Er hatte das Gefühl, dass es zu viel musikalisches Füllmaterial im Ballett gäbe und überarbeitete die Partitur über etliche Jahre hinweg immer wieder, was zu einer Reihe von erheblichen Strichen in der Bühnenfassung führte. Es ist diese gekürzte Version, die Thomas Dausgaard hier aufgenommen hat. Da es anscheinend keine andere Aufnahme dieser revidierten Fassung gibt, kann die vorliegende Aufnahme wohl als Erstaufnahme von Bartóks abschließenden Überlegungen zu *Der holzgeschnitzte Prinz* betrachtet werden. Der Komponist erstellte darüber hinaus auch zwei knappere sinfonische Suiten des Werkes.

Entstand Bartóks Ballettmusik zu Zeiten des ersten globalen Konflikts im Zeitalter der Maschinen, so vollendete er sein *Divertimento* zwei Wochen vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, im September 1939. Das dreisätziges Werk, entstanden als Auftragsarbeit für den Schweizer Philanthropen und Dirigenten Paul Sacher und die Streicher seines Basler Kammerorchesters, spiegelt das Interesse seines Komponisten für die kontrapunktische Erfindungsgabe und die Rhetorik der barocken Musik wider. Bartók verstand sein Werk als Hybrid aus Concerto grosso und Concertino, eine raffinierte Abgrenzung, die in den Wechseln von Solo- und Tutti-Abschnitten in allen drei Sätzen zum Ausdruck kommt.

Das Allegro non troppo des Werkes spielt an auf die modalen Harmonien vorbarocker Musik und schwelgt in gesteigerter Chromatik, was namentlich im delikaten Mittelteil des Satzes äußerst eloquent gelingt. Im Molto adagio kommt Bartók auf die expressionistische Ästhetik zurück, die *Der holzgeschnitzte Prinz* kennzeichnet: ein sehnsuchtsvoller Satz, der seine harmonische Grundlage mit einer wogenden, chromatischen Basslinie unterwandert und, gegen Ende, in eine beunruhigende Passage in den nun sordinierten Streichern mündet. Rhythmische Repetitionen und Ausbrüche imitativen Kontrapunkts sorgen im Allegro assai für eine freudige Atmosphäre. Bartók verwandelt die Call-and-Response Phrasen eines stilisierten Bauerntanzes in ein Miniatur-Concerto, inklusive Kadenz und raffiniertem Dialog zwischen Solo- und Tutti-Streichern. Der Satz verleiht archaischen Techniken einen modernen Anstrich, lanciert kleine Kanons und Imitationen, die wie in Karussells herumwirbeln, ehe schließlich eine Sologruppe den Endspurt zur Ziellinie einleitet.

Die *Rumänischen Volkstänze* entstanden 1915 als eine Reihe sechs kurzer Klavierstücke. Bartók arrangierte sie später, 1917, für kleines Ensemble. Die Melodien stammen aus Transsilvanien und sind ursprünglich wohl auf Flöte oder Geige gespielt worden. Wie Thomas Dausgaard ausführt, erlaubt uns Musik wie die *Rumänischen Volkstänze* „einen Einblick in Bartóks musikalische Werkstatt“ – jene Werkstatt, in der auch *Der holzgeschnitzte Prinz* und das *Divertimento* entstanden sind.

ANDREW STEWART

Übersetzungen: Matthias Lehmann

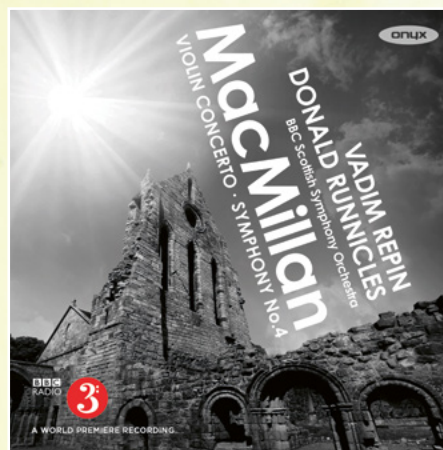
Also available on ONYX Classics



Bartók: Orchestral Works Vol. 1 - Concerto for Orchestra - Suite No.1
BBC Scottish Symphony Orchestra
Thomas Dausgaard



Bartók: Orchestral Works Vol. 2 - The Miraculous Mandarin - Suite No.2
Hungarian Peasant Songs for Orchestra
BBC Scottish Symphony Orchestra
Thomas Dausgaard



MacMillan: Symphony No. 4 - Violin Concerto
Vadim Repin
BBC Scottish Symphony Orchestra
Donald Runnicles




Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer: Andrew Keener

Recording engineer: Dave Rowell

Recording location: City Hall, Glasgow, May 2022

Cover image: *Composition* (c.1920) by El Lissitzky (1890–1941)

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd The WLP logo features a stylized 'W' symbol followed by the letters 'WLP' in a bold, sans-serif font.

Artworking & Editorial: WLP London Ltd

www.onyxclassics.com

© BBC 2024 © 2024 Onyx Classics Ltd