



BÉLA BARTÓK

CONCERTO FOR ORCHESTRA

MUSIC FOR STRINGS,
PERCUSSION & CELESTA

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA
SUSANNA MÄLKKI



Helsinki Philharmonic Orchestra · Susanna Mälkki
Photo: © Maarit Kytöharju

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Music for Strings, Percussion and Celesta

29'59

Sz. 106 / BB 114 (1936)

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Andante tranquillo</i> | 7'47 |
| 2 | II. <i>Allegro</i> | 7'28 |
| 3 | III. <i>Adagio</i> | 7'26 |
| 4 | IV. <i>Allegro molto</i> | 7'05 |

Concerto for Orchestra

38'20

Sz. 116 / BB 123 (1943)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Introduzione. <i>Andante non troppo</i> – <i>Allegro vivace</i> | 9'44 |
| 6 | II. Giuoco delle coppie. <i>Allegro scherzando</i> | 6'32 |
| 7 | III. Elegia. <i>Andante non troppo</i> | 7'27 |
| 8 | IV. Intermezzo interrotto. <i>Allegretto</i> | 4'21 |
| 9 | V. Finale. <i>Presto</i> | 9'52 |

TT: 69'09

Helsinki Philharmonic Orchestra

Leader: Jan Söderblom (*Music for Strings, Percussion and Celesta*); Pekka Kauppinen (*Concerto for Orchestra*)

Susanna Mälkki *conductor*

The last decade of Béla Bartók's life (1935–45) was exceptional for its rich seam of instrumental masterworks: *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), Sonata for Two Pianos and Percussion (1937), Violin Concerto No. 2 (1938), Divertimento for Strings (1939), String Quartet No. 6 (1939), Concerto for Orchestra (1943), Sonata for Solo Violin (1944), Piano Concerto No. 3 (1945), and the unfinished Viola Concerto (1945). Without that four-year gap between 1939 and 1943 there might well have been even more. But the gap reminds us that Bartók's final decade was disrupted by the great upheaval that took him from his European base in Hungary and landed him in New York, where he died, aged just 64, in September 1945. The works that initiated the two phases of that final decade inevitably embody basic differences as a consequence of where and why they were written: but it would be a bold, even eccentric critic who attempted to offer musical reasons for the superiority of one of them over the other.

Music for Strings, Percussion and Celesta was written for Paul Sacher's Basel Chamber Orchestra, and first performed by it in that city in January 1937. The aim was to mark the tenth anniversary of Sacher's enterprising ensemble, and Bartók was clearly intent not just on showcasing its enviable collective virtuosity but on celebrating Sacher's advocacy of innovative approaches to the prevailing style of the time. Neo-classicism involved the use of traditional, pre-modernist forms and textures in ways that would not have been possible before the innovations of impressionism and expressionism occurring earlier in the twentieth century. By the mid-1930s, Stravinsky was its pre-eminent exponent, and just as neoclassical works like *Symphony of Psalms* had a distinctively Russian tone, so Bartók's compositional voice had evolved into a sophisticated synthesis of 'cultivated' and 'vernacular' idioms, the latter mostly found in Eastern Europe. Even more directly and consistently than Stravinsky, Bartók found ways of referencing the pitch modes and rhythmic patterns of folk music in ways that brought new gravity and vigour

to works whose form-plans remained close to those of the baroque, classical and romantic past.

There has been much discussion of why Bartók (never shy of using familiar labels like ‘sonata’ or ‘concerto’) avoided calling the four-movement *Music for Strings, Percussion and Celesta* ‘symphony’, or ‘chamber symphony’. ‘Music’ as a title is even more neutral, and avoids prompting the kind of comparisons that ‘symphony’ or ‘chamber symphony’ might encourage. But in rejecting ‘Music for Chamber Orchestra’ as a possible title, Bartók signalled the strangeness of the polarities created by setting twenty string players in four separate groups against the smaller team that play percussion, piano, celesta and harp. Timpani and unpitched percussion may underpin the increasingly dense string polyphony in the central stages of the first movement, and the celesta adds a discreet layer of eerie shimmering to the final section. But as the three subsequent movements make clear, the aim of the composition is not to offer an abstract musical drama that restricts the non-string timbres to colouristic subordination. The early use of piano and timpani in the second movement indicates how those instruments can share and inflect thematic material with the strings, and the entry of the xylophone later in the same movement reinforces this melodic challenge to the conventionally dominant strings.

Bartók may have conceived the work in two parts, each with a slow movement preceding a much more hectic successor. But while there are many textural correspondences between the two fast movements, the two slow movements are radically different. Movement 1 is an intensely wrought, symmetrically structured fugue for the strings, with only occasional shading from percussion and celesta. In movement 3 the character of the music is no less intense, but this time the percussion – xylophone and timpani – initiate a nocturne in which the rhapsodic melodic writing for the strings is soon threatened: first with being submerged by the shuddering tremolos of piano, celesta and harp and, later, with being trampled underfoot

by heavier percussion in a brief but aggressive central episode. The finale provides the work with an exuberantly dance-like conclusion, countering the rather driven insistence of the second movement with a more genial, wittier atmosphere, though one threatened with instability here and there. A climax is reached when an enriched version of the first movement's fugue theme is re-introduced: however, the composer could not allow the dominance by the strings which this involves to have the last word. He therefore provides an unexpectedly diverse coda in which percussion, harp and piano (now played four-handed as the celesta player joins the pianist) all bring something essential to the triumphant final cadence.

On 1st December 1944, just ten months before Bartók's death, Serge Koussevitsky conducted the Boston Symphony Orchestra in the première of the **Concerto for Orchestra**. The composer and his wife had been living in America since late 1940, but his health, always uncertain, had soon begun to deteriorate. Given these circumstances, it is remarkable that he was able to compose a 40-minute work for full orchestra in a mere 54 days (15th August–8th October 1943). Like Stravinsky's *Symphony in Three Movements* (1942–45), much of the music is so bold and affirmative that it might be felt to reflect awareness of new American tendencies of the time, like those associated with the brash young Leonard Bernstein, whose *On the Town* would be premièred in Boston later that same month. Bartók had not written a 'straight' work for orchestra since the *Dance Suite* (1923); but he had composed several concertos, as well as two string quartets (Nos 4 and 5) which used five-movement schemes. His choice of genre could have been prompted by his close Hungarian contemporary Zoltán Kodály, whose own Concerto for Orchestra (1939–40) Bartók knew from the score, and the prospect for a particular type of musical polarity – between overt instrumental display and serious symphonic argument – may well have appealed to him as a way of making something personal and not entirely predictable out of a prestigious Boston commission. The result consolidates the

stylistic and technical advances of the *Music for Strings* and its immediate successors, including the Second Violin Concerto. But it in no way dilutes those advances.

Bartók's plan was not to highlight a succession of soloists from across the orchestral spectrum as the work unfolded – with the slightly comic exception of the side drummer who frames the scherzo-like second movement, itself a study in 'the play of couples' that follows from the Charlie Chaplin-like bassoon duet at the beginning. Rather, he worked with contrasts between smaller and larger groupings within and across the main instrumental families, and with the diverse materials allotted to them. The finale (whose concluding flourishes Bartók slightly extended after the first performance) is the most spectacular instance of the excitements that can result: fizzlingly rapid string figuration incites the woodwind to respond with comparable digital elan, only to be trumped at the movement's climax by a resplendent chorale in which the brass take possession of a fugal theme first given a relatively demure exposition by the strings. Even if the trumpets, horns and trombones cannot manage the kind of rapid scalar textures that have dominated thus far, they can sound out with ease above the most intricately figured accompaniment from the rest of the orchestra. The fugue theme's quirky lightness of spirit continues the parodistic mood of the fourth movement, 'Interrupted Intermezzo', in which Bartók makes fun of Shostakovich's 'Leningrad' Symphony march theme and its incongruous similarities to a tune from Lehár's *The Merry Widow*. But the finale's barnstorming apotheosis, as the fugal material gradually gains weight and presence, is a world away from the lighthearted jokiness and lyrical charm of the 'Interrupted Intermezzo'.

Only in the central Elegy is the mood of this concerto unambiguously serious, the fading piccolo line at the end recalling the xylophone's haunting conclusion to the third movement of the *Music for Strings*. But the Elegy, which Bartók's programme note for the first performance called 'a lugubrious death-song', outdoes even that powerful precedent in the unrestrainedly agonised melodic writing of its

central episode. Returning to material heard briefly in the first movement's introduction, this melody is strongly connected to the Hungarian *verbunkos* tradition, with its evocative straddling of both art and folk music sources. Bartók was surely acknowledging his awareness that Hungary was now very distant, and also that time had become his mortal enemy. Nevertheless, his programme note describes the concerto's finale as 'life-affirming': and in ending with such a gloriously positive reinforcement of a modernistic take on tonality, the Concerto for Orchestra radiates the composer's well-justified conviction that his music would live on long after he himself had passed away.

© *Arnold Whittall* 2021

The **Helsinki Philharmonic Orchestra**, founded in 1882, has been operating without interruption for almost 140 years. It has grown from a band of 36 players to an orchestra of 102 regular members giving concerts attended by a total audience of a good 110,000 a year at the Helsinki Music Centre and abroad. Between 1892 and 1923 the HPO gave the first performances of almost all the symphonic works by Jean Sibelius with the composer himself conducting. The HPO's founder and first chief conductor, Robert Kajanus, was succeeded by Paavo Berglund, Leif Segerstam, John Storgårds and other conductors of note. Susanna Mälkki was appointed chief conductor in the autumn of 2014. She began in her position in 2016 and continues until spring 2023. Since the autumn of 2011 the newly constructed Helsinki Music Centre has been the orchestra's home venue. In addition to the 70–80 concerts it gives each year in Helsinki, the HPO regularly tours abroad. The first foreign visit was to the Paris World Exhibition in 1900. The orchestra has visited most European countries, the United States, Japan, South America and China.

www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi

‘Unmatched for podium presence’ (*New York Classical Review*), **Susanna Mälkki** is one of today’s most sought-after conductors. Chief conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra since 2016 and principal guest conductor of the Los Angeles Philharmonic since 2017, her previous positions include principal guest conductor of the Gulbenkian Orchestra (2013–17) and music director of the Ensemble Intercontemporain (2006–13). As guest conductor she has worked with, among others, the Berliner Philharmoniker, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Münchener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Czech Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra and the New York Philharmonic. She is regularly engaged by the world’s leading opera houses, including the Opéra national de Paris, Wiener Staatsoper and the Metropolitan Opera, and was the first woman to conduct a production at Teatro alla Scala, Milan (2011).

A former student of the Sibelius Academy, Mälkki studied with Jorma Panula and Leif Segerstam; prior to her conducting studies she had a successful career as a cellist and was one of the principals of the Gothenburg Symphony Orchestra. Accolades include the Pro Finlandia Medal of the Order of the Lion of Finland, Chevalier of the Légion d’honneur in France, *Musical America*’s 2017 Conductor of the Year and the Nordic Council Music Prize.

<https://susannamalkki.com>



Béla Bartók photographed at Schönenberg, Paul Sacher's home near Basel, in 1937
Paul Sacher Collection, Paul Sacher Foundation, Basel

In seinem letzten Lebensjahrzehnt (1935–45) komponierte Béla Bartók eine außergewöhnliche Reihe instrumentaler Meisterwerke: die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937), das Violinkonzert Nr. 2 (1938), das Divertimento für Streicher (1939), das Streichquartett Nr. 6 (1939), das Konzert für Orchester (1943), die Sonate für Violine solo (1944), das Klavierkonzert Nr. 3 (1945) und das unvollendete Bratschenkonzert (1945). Ohne die vierjährige Lücke zwischen 1939 und 1943 hätte es vielleicht noch mehr gegeben. Doch diese Lücke erinnert uns daran, dass Bartóks letztes Jahrzehnt von dem großen Umbruch geprägt ist, der ihn aus seiner ungarischen Heimat fort nach New York führte, wo er im September 1945 im Alter von nur 64 Jahren starb. Die Werke zu Beginn der beiden Phasen dieser letzten Dekade zeigen unweigerlich beträchtliche Unterschiede, die auf den Ort und den Anlass ihrer jeweiligen Entstehung zurückgehen; aber nur ein verwegener, ja exzentrischer Kritiker würde versuchen, musikalische Gründe für die Überlegenheit des einen gegenüber dem anderen anzuführen.

Die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* wurde für Paul Sachers Basler Kammerorchester komponiert und von diesem im Januar 1937 in Basel uraufgeführt. Anlass war das zehnjährige Bestehen von Sachers kühnem Ensemble, und Bartók wollte nicht nur dessen beneidenswerte kollektive Virtuosität in Szene setzen, sondern auch Sachers Einsatz für innovative Ansätze im Umgang mit dem damals vorherrschenden Stil würdigen. Der Neoklassizismus verwendete traditionelle, vormoderne Formen und Texturen auf eine Art und Weise, wie sie vor den Errungenschaften des Impressionismus und des Expressionismus in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts undenkbar gewesen wäre. Mitte der 1930er Jahre war Strawinsky der herausragende Vertreter dieser Richtung, und so wie etwa die neoklassizistische *Psalmensymphonie* einen unverkennbar russischen Ton bekundete, so hatte sich auch Bartóks kompositorische Stimme zu einer kunstvollen Syn-

these aus „kultivierten“ und „volkstümlichen“ Idiomen entwickelt, wobei letztere vor allem osteuropäischer Herkunft waren. Noch direkter und konsequenter als Strawinsky fand Bartók Wege, die Modi und die Rhythmik der Volksmusik so einzusetzen, dass Werke, die formal der barocken, klassischen und romantischen Tradition verpflichtet waren, neue Attraktivität und Kraft erhielten.

Es wurde viel darüber gemutmaßt, warum Bartók (den geläufige Bezeichnungen wie „Sonate“ oder „Konzert“ nie geschreckt hatten) die viersätzig *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* nicht „Symphonie“ oder „Kammersymphonie“ genannt hat; der noch neutralere Begriff „Musik“ beugt jenen Vergleichen vor, zu denen „Symphonie“ oder „Kammersymphonie“ vielleicht eingeladen hätten. Und durch den Verzicht auf einen Titel wie „Musik für Kammerorchester“ verwies Bartók auf die ungewöhnlichen Polaritäten, die durch die Gegenüberstellung von zwanzig Streichern in vier getrennten Gruppen und einer kleineren Gruppe aus Schlagzeug, Klavier, Celesta und Harfe entstehen. Pauken und ungestimmtes Schlagwerk stützen die zusehends verdichtete Streicherpolyphonie in den zentralen Abschnitten des ersten Satzes; die Celesta fügt dem Schlussteil eine ganz eigene, gespenstisch flirrende Schicht hinzu. Doch in diesem Werk geht es, wie die drei folgenden Sätze deutlich machen, nicht um ein abstraktes musikalisches Drama, das alle anderen Klänge als die der Saiten koloristisch nachrangig behandelte. Der frühe Einsatz von Klavier und Pauken im zweiten Satz zeigt, wie diese Instrumente Themenmaterial mit den Streichern teilen und verarbeiten, und der Einsatz des Xylophons im weiteren Satzverlauf unterstreicht die melodische Kampfansage an die üblicherweise dominierenden Streicher.

Bartók scheint das Werk zweiteilig angelegt zu haben, wobei in jedem der Teile auf einen langsamen Satz ein weit hektischerer folgt. Doch während die beiden schnellen Sätze etliche strukturelle Entsprechungen aufweisen, unterscheiden sich die beiden langsamen Sätze radikal. Der erste Satz ist eine dicht gearbeitete, sym-

metrisch konzipierte Streicherfuge, die nur gelegentlich von Schlagzeug und Celesta nuanciert wird. Im dritten Satz ist der Charakter der Musik nicht minder intensiv, doch diesmal leitet das Schlagwerk (Xylophon und Pauke) ein Nocturne ein, in dem die rhapsodische Melodik der Streicher alsbald gefährdet ist: Zunächst scheint sie im Tremolobeben von Klavier, Celesta und Harfe zu versinken und später in einer kurzen, aber aggressiven zentralen Episode unter die Räder schweren Schlagwerks zu geraten. Das Finale sorgt für einen überschwänglich-tänzerischen Abschluss, der der eher getriebenen Insistenz des zweiten Satzes eine freundlichere, witzige Atmosphäre entgegensetzt, die allerdings hier und da von Instabilität bedroht ist. Ein Höhepunkt wird erreicht, wenn das Fugenthema aus dem ersten Satz in einer erweiterten Fassung wiederkehrt. Freilich wollte der Komponist der hiermit verbundenen Dominanz der Streicher nicht das letzte Wort einräumen. Und so fügte er eine unerwartet facettenreiche Coda hinzu, in der sowohl Schlagzeug als auch Harfe und Klavier (jetzt, zusammen mit dem alternierenden Celestaspieler, vierhändig) etwas Wesentliches zur triumphalen Schlusskadenz beizutragen haben.

Am 1. Dezember 1944, nur zehn Monate vor Bartóks Tod, brachte Sergej Kusewitszky mit dem Boston Symphony Orchestra das **Konzert für Orchester** zur Uraufführung. Der Komponist und seine Frau lebten seit Ende 1940 in Amerika, aber seine ohnehin angeschlagene Gesundheit hatte sich bald verschlechtert. Unter diesen Umständen ist es bemerkenswert, dass er in der Lage war, ein 40-minütiges Werk für großes Orchester in nur 54 Tagen (15. August – 8. Oktober 1943) zu komponieren. Wie Strawinskys *Symphonie in drei Sätzen* (1942–45) ist die Musik zu weiten Teilen so kühn und positiv, dass man meinen könnte, in ihr spiegeln sich die neuen amerikanischen Tendenzen jener Zeit wider – wie sie etwa der forsche, junge Leonard Bernstein verkörperte, dessen *On the Town* noch im selben Monat in Boston uraufgeführt werden sollte. Bartók hatte seit der *Tanzsuite* (1923) kein „reines“ Orchesterwerk mehr komponiert, aber mehrere Konzerte sowie zwei

Streichquartette (Nr. 4 und 5) mit fünfsätzigen Formaten. Die Wahl des Genres könnte von seinem ungarischen Zeitgenossen Zoltán Kodály inspiriert sein, dessen Konzert für Orchester (1939/40) Bartók in Partitur kannte, und der Gedanke an eine besondere Art musikalischer Polarität – zwischen demonstrativer instrumentaler Virtuosität einerseits und ernstem symphonischem Diskurs andererseits – hat ihn vielleicht als Möglichkeit gereizt, aus einem prestigeträchtigen Bostoner Auftrag etwas Persönliches und nicht unbedingt Vorhersehbares zu machen. Das Resultat bekräftigt die stilistischen und technischen Fortschritte der *Musik für Saiteninstrumente* und ihrer unmittelbaren Nachfolger, einschließlich des zweiten Violinkonzerts; in keiner Hinsicht mindert es diese Fortschritte.

Bartók zielte nicht darauf ab, im Verlauf des Werks Solisten aus dem gesamten Spektrum des Orchesters paradiere zu lassen – mit der etwas komischen Ausnahme der Kleinen Trommel, die den scherzoartigen zweiten Satz einrahmt, welcher eine Studie im „Spiel der Paare“ darstellt, die auf das chaplineske Fagottduett zu Beginn folgt. Vielmehr arbeitete er mit Kontrasten zwischen kleineren und größeren Gruppierungen innerhalb und zwischen den großen Instrumentenfamilien sowie mit dem ihnen zugeteilten, vielseitigen Material. Das Finale (dessen Schlussfanfaren Bartók nach der Uraufführung etwas erweiterte) ist das spektakulärste Beispiel für die Erregung, die daraus entstehen kann: Rasend schnelles Streicherfigurationen animieren die Holzbläser, mit ebenbürtiger Fingerfertigkeit zu antworten, um dann auf dem Höhepunkt des Satzes von einem prachtvollen Choral überstrahlt zu werden, mit dem sich die Blechbläser ein Fugenthema zu eigen machen, das zunächst von den Streichern relativ verhalten eingeführt wurde. Auch wenn die Trompeten, Hörner und Posaunen bei dem bis dato vorherrschenden Skalenwerk passen müssen, so können sie doch ohne Weiteres die höchst intrikat gestaltete Begleitung des restlichen Orchesters übertönen. Die verschrobene Leichtigkeit des Fugenthemas knüpft an die parodistische Stimmung des vierten

Satzes, „Unterbrochenes Intermezzo“, an, in dem sich Bartók über Schostakowitschs Marschthema der „Leningrader“ Symphonie und seine untunlichen Gemeinsamkeiten mit einer Melodie aus Lehárs *Die lustige Witwe* mokiert. Doch die stürmische Apotheose des Finales, in der das fugierte Material allmählich an Gewicht und Präsenz gewinnt, ist Welten entfernt von der unbeschwerten Komik und dem lyrischen Charme des „Unterbrochenen Intermezzos“.

Nur in der mittig platzierten Elegie ist die Stimmung dieses Konzerts unmissverständlich ernst, und die verklingende Piccololinie an ihrem Schluss erinnert an das eindringliche Xylophon am Ende des dritten Satzes der *Musik für Saiteninstrumente*. Doch die Elegie, die Bartók in seiner Programmnotiz für die Uraufführung ein „schermütiges Todeslied“ nannte, übertrifft in der unbändig leidvollen Melodik ihrer zentralen Episode selbst diesen mächtigen Vorläufer. Diese Melodie greift auf Material zurück, das in der Einleitung des ersten Satzes beiläufig erklang und ist eng mit der ungarischen Verbunkos-Tradition verbunden, die Kunst- und Volksmusik suggestiv verknüpft. Bartók war sich offenbar bewusst, dass Ungarn nun sehr fern lag und die Zeit sein Todfeind geworden war. Nichtsdestotrotz wird das Finale des Konzerts in seinem Einführungstext als „lebensbejahend“ bezeichnet, und indem das Konzert für Orchester mit dieser ungemein positiven Bekräftigung einer modern interpretierten Tonalität endet, strahlt es die höchst gerechtfertigte Überzeugung des Komponisten aus, seine Musik werde seinen Tod lange überdauern.

© Arnold Whittall 2021

Das 1882 gegründete **Helsinki Philharmonic Orchestra** ist seit über 135 Jahren ohne Unterbrechung aktiv. Von einem Ensemble mit 36 Spielern hat es sich zu einem Orchester mit 102 festen Mitgliedern entwickelt, das mit seinen Konzerten im Konzerthaus Helsinki (Musiikkitalo) und im Ausland alljährlich rund 110.000 Besucherinnen und Besucher erreicht.

Zwischen 1892 und 1923 hat das HPO fast alle symphonischen Werke von Jean Sibelius unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Dem Gründer und ersten Chefdirigenten des HPO, Robert Kajanus, folgten Paavo Berglund, Leif Segerstam, John Storgårds und andere namhafte Dirigenten. Im Herbst 2014 wurde Susanna Mälkki zur Chefdirigentin ernannt; 2016 trat sie ihr Amt an, das sie bis zum Frühjahr 2023 innehaben wird.

Seit Herbst 2011 ist das Orchester im neu errichteten Konzerthaus Helsinki beheimatet. Zusätzlich zu den 70-80 Konzerten, die das HPO jedes Jahr in Helsinki gibt, unternimmt es regelmäßige Auslandstourneen; das erste Auslandsgastspiel fand 1900 im Rahmen der Pariser Weltausstellung statt. Das Orchester hat die meisten Länder Europas, die USA, Japan, Südamerika und China bereist.

www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi

Mit ihrer „unvergleichlichen Podiumspräsenz“ (*New York Classical Review*) ist **Susanna Mälkki** eine der gefragtesten Dirigentinnen der Gegenwart. Die Chefdirigentin des Helsinki Philharmonic Orchestra (seit 2016) und Erste Gastdirigentin des Los Angeles Philharmonic Orchestra (seit 2017) war davor Erste Gastdirigentin des Gulbenkian Orchestra (2013–17) und Musikalische Leiterin des Ensemble Intercontemporain (2006–13). Als Gastdirigentin arbeitete sie u.a. mit den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem London Symphony Orchestra, der Tschechischen Philharmonie, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre symphonique de

Montréal, dem Chicago Symphony Orchestra und den New Yorker Philharmonikern zusammen. Sie gastiert regelmäßig an den führenden Opernhäusern der Welt, u.a. an der Opéra national de Paris, der Wiener Staatsoper und der Metropolitan Opera, und war die erste Frau, die eine Produktion am Teatro alla Scala in Mailand dirigierte (2011).

Susanna Mälkki studierte an der Sibelius-Akademie bei Jorma Panula und Leif Segerstam; vor ihrem Dirigierstudium war sie eine erfolgreiche Cellistin, die zu den Stimmführerinnen der Göteborger Symphoniker gehörte. Zu ihren Auszeichnungen zählen die Pro Finlandia-Medaille des Ordens des Löwen von Finnland, Chevalier de la Légion d'Honneur (Frankreich), Conductor of the Year (*Musical America*, 2017) und der Musikpreis des Nordischen Rates.

<https://susannamalkki.com>

BASLER KAMMERORCHESTER LEITUNG PAULSACHER

DONNERSTAG 21. JAN. 1937 20.15 UHR ALTER KONZERTSAAL

3. KONZERT

**IM A BONNEMENT
(JUBILÄUMSKONZERT
ZUR ERINNERUNG AN
DAS ERSTE KONZERT DES
B.K.O. AM 21. JAN. 1927)**

**SOLISTEN
FELIX LOEFFEL BASS BERN
ADRIAN AESCHBACHER KLAVIER BERLIN-ZÜRICH**

PROGRAMM

CONRAD BECK
geb. 1901

**RHAPSODIE (CONCERTINO NO. 2) FÜR KLAVIER UND
KAMMERORCHESTER***

Maestoso - Allegro - Adagio - Allegro moderato - Molto tranquillo /
Allegro molto vivace

WILLY BURKHARD
geb. 1900

**«DAS EWIGE BRAUSEN» FÜR EINE BASSTIMME UND
KAMMERORCHESTER, OP. 46***

Nach Gedichten von Knut Hamsun (deutsch von Hermann Hiltbrunner)

PAUSE

BÉLA BARTÓK
geb. 1881

MUSIK FÜR SAITENINSTRUMENTE*

Andante tranquillo / Allegro / Adagio / Allegro molto

* Uraufführung

Konzertmeister: Gertrud Flügel

Texte umstehend

Karten zu Fr. 6.60, 4.95, 3.30, 2.20 bei Hug & Co., Freiestrasse 70a und an der Abendkasse,
Verkauf ab Mittwoch, 13. Januar. Für Mitglieder Preisermässigung und Vorbezugsrecht ab Montag,
11. Januar. Programm mit Text 30 Cts.

4. Konzert im Ab. Donnerstag, 4. März, 20.15 Uhr, **Martinskirche**. Rosenmüller: Aus den «Lamentationen
Jeremiae Prophetæ»; Ingegneri: Motetten; **Majpieler**: «La Passione». Solisten: Ginevra Vivante
(Sopran), Salvatore Salvati, Max Meili (Tenor), Francesco Rosati (Bass), Adolf Hamm (Orgel).

The programme of the first performance of *Music for Strings, Percussion and Celesta*,
on 21 January 1937

Paul Sacher Collection, Paul Sacher Foundation, Basel

Les dix dernières années de la vie de Béla Bartók, entre 1935 et 1945, ont été exceptionnelles en termes de chefs-d'œuvre instrumentaux : *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), Sonate pour deux pianos et percussion (1937), Concerto pour violon n° 2 (1938), Divertimento pour cordes (1939), Quatuor à cordes n° 6 (1939), Concerto pour orchestre (1943), Sonate pour violon seul (1944), Concerto pour piano n° 3 (1945) et Concerto pour alto (1945). S'il n'y avait eu l'intervalle de quatre ans entre 1939 et 1943, peut-être y en aurait-il eu davantage. Mais cette interruption nous rappelle que les dernières années de Bartók ont été perturbées par le grand bouleversement qui l'a forcé à quitter sa base européenne en Hongrie pour New York où il est mort en septembre 1945, à l'âge de 64 ans seulement. Les œuvres qui ont lancé les deux phases de ces dernières dix années présentent inévitablement des différences fondamentales en raison de l'endroit où elles ont été composées et des circonstances entourant leur conception mais il faudrait être un critique audacieux, voire provocant, pour évoquer des raisons musicales attestant de la supériorité de l'une sur l'autre.

La *Musique pour cordes, percussion et célesta* a été composée pour l'Orchestre de chambre de Bâle de Paul Sacher qui en a assuré la création dans cette ville en janvier 1937. Le but était de marquer le dixième anniversaire du dynamique ensemble et Bartók avait manifestement l'intention non seulement de mettre en valeur son admirable virtuosité collective, mais aussi de célébrer le plaidoyer de son chef en faveur d'approches novatrices du style dominant de l'époque. Le néo-classicisme impliquait le recours à des formes et des textures traditionnelles, d'avant le modernisme, d'une manière qui n'aurait pas été possible avant les innovations de l'impressionnisme et de l'expressionnisme survenues plus tôt au XX^e siècle. Au milieu des années 1930, Stravinsky en était le premier représentant et, tout comme des œuvres néoclassiques comme la *Symphonie de psaumes* affichait une atmosphère typiquement russe, le langage musical de Bartók avait évolué vers une

synthèse sophistiquée d'idiomes « savants » et « vernaculaires », ces derniers se trouvant principalement en Europe de l'Est. De manière encore plus directe et cohérente que Stravinsky, Bartók avait trouvé des moyens de faire référence aux modes de hauteur et aux modèles rythmiques de la musique folklorique, procurant ainsi une importance et une vigueur nouvelles à des œuvres dont les plans formels restaient proches de ceux du passé, qu'il soit baroque, classique ou romantique.

On s'est beaucoup interrogé sur les raisons pour lesquelles Bartók (qui n'hésitait jamais à utiliser des termes courants comme « sonate » ou « concerto ») a choisi de ne pas appeler la *Musique pour cordes, percussion et célesta* en quatre mouvements « symphonie » ou « symphonie de chambre ». Le terme de « musique » est encore plus neutre et évite de susciter le genre de comparaisons que les termes de « symphonie » ou de « symphonie de chambre » pourraient entraîner. Mais en rejetant « musique pour orchestre de chambre » comme titre possible, Bartók souligne en même temps l'étrangeté des polarités créées par la répartition des vingt instrumentistes à cordes en quatre groupes distincts en opposition avec celui plus restreint des percussions, du piano, du célesta et de la harpe. Les timbales et les percussions sans hauteurs déterminées soutiennent par endroit la polyphonie progressivement dense des cordes dans les sections centrales du premier mouvement et le célesta ajoute, de manière discrète, une sorte de chatolement sinistre à la section finale. Mais comme les trois mouvements suivants le montrent clairement, le but de la composition n'était pas d'offrir un drame musical abstrait qui aurait limité les timbres autres que ceux des cordes à une subordination concentrée sur les couleurs instrumentales. Le recours dès les premières mesures du second mouvement au piano et aux timbales indique comment ces instruments parviennent à partager et infléchir le matériau thématique exposé par les cordes, et l'entrée du xylophone plus loin dans le même mouvement renforce ce défi mélodique aux cordes traditionnellement dominantes.

Il est possible que Bartók ait conçu cette œuvre en deux parties, chacune com-

portant un mouvement lent précédant un autre beaucoup plus agité. Mais s'il existe de nombreux points communs au niveau des textures entre les deux mouvements rapides, les deux mouvements lents ne sauraient différer davantage. Le premier mouvement fait entendre une fugue soigneusement travaillée à la structure symétrique, exposée par les cordes, avec seulement quelques touches passagères apportées par les percussions et le célesta. Dans le troisième mouvement, le caractère de la musique n'est pas moins intense mais ici, les instruments à percussion – xylophone et timbales – introduisent un nocturne dans lequel l'écriture mélodique rhapsodique des cordes est rapidement menacée, d'abord par les trémolandos frissonnants du piano, du célesta et de la harpe puis par les percussions plus lourdes dans un épisode central bref mais agressif. Le finale offre à l'œuvre une conclusion dansante et exubérante, contrebalançant l'insistance plutôt pesante du second mouvement par une atmosphère plus cordiale et enjouée bien que menacée d'instabilité ici et là. Le point culminant est atteint lorsqu'une version enrichie du thème de la fugue du premier mouvement est réintroduite. Le compositeur ne pouvait cependant laisser les cordes dominer et avoir le dernier mot. Il propose donc une coda d'une diversité inattendue dans laquelle les percussions, la harpe et le piano (ici joué à quatre mains, le célesta rejoignant le pianiste) apportent tous quelque chose d'essentiel à la triomphante cadence conclusive.

Le 1^{er} décembre 1944, dix mois seulement avant la mort de Bartók, Serge Koussevitsky à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston dirigea la première du **Concerto pour orchestre**. Le compositeur et sa femme vivaient aux États-Unis depuis fin 1940, mais sa santé, qui avait toujours été fragile, avait rapidement commencé à se détériorer. Dans ces circonstances, il est remarquable qu'il ait pu composer une œuvre de 40 minutes pour grand orchestre en seulement 54 jours (du 15 août au 8 octobre 1943). À l'instar de la *Symphonie en trois mouvements* de Stravinsky (1942–45), la musique prend en maints endroits un ton si résolu et positif

qu'on pourrait croire qu'elle reflète une prise de conscience des nouvelles tendances américaines de l'époque, notamment celles associées au jeune Leonard Bernstein dont la comédie musicale *On the Town* allait être créée à Boston au cours du même mois. Bartók n'avait pas composé d'œuvres « simplement » orchestrales depuis la *Suite de danse* (1923), mais il avait en revanche écrit plusieurs concertos, ainsi que deux quatuors à cordes (n^{os} 4 et 5) en cinq mouvements. Son choix du genre du « concerto pour orchestre » pourrait avoir été inspiré par son proche contemporain hongrois, Zoltán Kodály, dont il connaissait son propre Concerto pour orchestre (1939–40) et la perspective d'un type précis de polarité musicale – entre franche démonstration instrumentale et proposition symphonique sérieuse – pourrait bien l'avoir séduit au point de l'influencer dans sa manière de réaliser une œuvre à la fois personnelle et non complètement « prévisible » pour cette prestigieuse commande de l'orchestre de Boston. Le résultat consolide les avancées stylistiques et techniques de la *Musique pour cordes* et de ses successeurs immédiats, y compris le Concerto pour violon n^o 2. Mais il ne dilue d'aucune manière ces avancées.

Le plan de Bartók n'était pas de mettre en valeur une succession de solistes issus de toute la palette orchestrale au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre – à l'exception légèrement comique de la caisse claire qui encadre le deuxième mouvement en forme de scherzo, lui-même une étude du « jeu de couples » qui suit le duo de bassons à l'atmosphère chaplinesque du début. Le compositeur a plutôt travaillé sur les contrastes entre des groupes plus petits et plus grands à l'intérieur et à travers les principales familles d'instruments, et avec les matériaux variés qui leur sont confiés. Le finale (dont Bartók a légèrement prolongé les fioritures conclusives après la première exécution) est l'exemple le plus spectaculaire de la fièvre qui peut en résulter : des motifs aux cordes d'une rapidité fulgurante incitent les bois à répondre avec un élan comparable, avant d'être supplantés au point culminant du mouvement par un retentissant choral dans lequel les cuivres s'emparent d'un thème fugué que

les cordes avaient initialement exposé de manière relativement discrète. Même si les trompettes, les cors et les trombones ne peuvent maîtriser le type de texture faite de mouvements tourbillonnants qui ont dominé jusqu'à présent, ils parviennent néanmoins à sonner avec aisance au-dessus de l'accompagnement extrêmement complexe fourni par le reste de l'orchestre. La légèreté d'esprit du thème de la fugue prolonge l'ambiance parodique du quatrième mouvement, « Intermezzo interrompu », dans lequel Bartók se moque du thème de la marche de la Symphonie « Léninegrad » de Dimitri Chostakovitch et de ses similitudes incongrues avec un air de *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár. Mais l'apothéose du finale, où le matériau fugué gagne progressivement en poids et en présence, est bien loin de la plaisanterie légère et du charme lyrique de l'intermezzo interrompu.

Ce n'est que dans l'Élégie centrale que l'atmosphère de ce concerto affiche un sérieux sans équivoque. La ligne de piccolo qui s'estompe à la fin rappelle la conclusion entêtante du xylophone dans le troisième mouvement de la *Musique pour cordes*. Mais l'Élégie, que les notes de programme écrite par Bartók pour la première qualifiaient de « lugubre chant de mort », parvient à surpasser ce puissant précédent avec une écriture mélodique frénétiquement agonisante dans son épisode central. Revenant au matériau entendu brièvement dans l'introduction du premier mouvement, cette mélodie est fortement liée à la tradition hongroise du *verbunkos* avec sa superposition évocatrice des sources musicales tant artistiques que populaires. Bartók était certainement conscient qu'il se trouvait désormais fort loin de la Hongrie et que son temps était compté. Néanmoins, les notes de programme présentent le finale de l'œuvre comme une « déclaration de foi en la vie » et en se terminant dans une confirmation aussi glorieuse et positive d'une approche moderniste de la tonalité, le Concerto pour orchestre rayonne de la conviction bien justifiée de la part du compositeur que sa musique lui survivrait longtemps.

© Arnold Whittall 2021

Fondé en 1882, l'**Orchestre philharmonique d'Helsinki** (OPH) compte quelque 140 ans ininterrompue d'histoire. D'un ensemble de 36 musiciens, il est passé à un orchestre de 102 membres réguliers et se produit chaque année devant plus de 110 000 personnes grâce à ses concerts à la Maison de la musique d'Helsinki ainsi que hors de Finlande. L'orchestre a assuré entre 1892 et 1923 la création de presque toutes les œuvres orchestrales de Jean Sibelius sous la direction du compositeur. Paavo Berglund, Leif Segerstam et John Storgårds figurent parmi les successeurs de Robert Kajanus, le fondateur et premier chef attitré de l'OPH. Nommée chef principal à l'automne 2014, Susanna Mälkki a pris ses fonctions en 2016 et son contrat s'étend jusqu'en 2023. L'orchestre est domicilié depuis l'automne 2011 à la Maison de la musique d'Helsinki récemment construite. En plus des quelque 80 concerts donnés annuellement à Helsinki, l'OPH effectue régulièrement des tournées à l'étranger. Depuis sa première tournée qui a eu lieu en 1900 à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle, l'orchestre a visité la plupart des pays d'Europe, les États-Unis, l'Amérique du Sud, le Japon et la Chine.

www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi

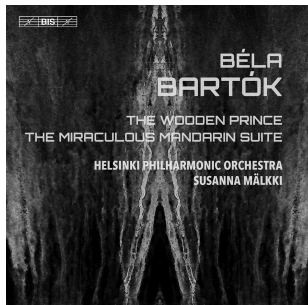
Grâce à sa «présence inégalée au podium» (*New York Classical Review*), **Susanna Mälkki** est devenue l'un des chefs les plus en demande aujourd'hui. Chef attitré de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki depuis 2016 et principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles depuis 2017, elle a été précédemment chef invité principal de l'Orchestre du Gulbenkian (2013–17) et directrice musicale de l'Ensemble Intercontemporain (2006–13). En outre, elle collabore avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, Londres, Montréal et Chicago et l'Orchestre philharmonique tchèque, ceux de Radio-France et de New York et l'Orchestre de la Suisse Romande. Elle se produit également dans les maisons d'opéra les plus importantes au monde incluant l'Opéra national de

Paris, le Staatsoper de Vienne et le Metropolitan Opera House de New York. Elle a également été la première femme à diriger au Teatro alla Scala de Milan (2011).

Ancienne élève de l'Académie Sibelius, Mälkki a étudié la direction auprès de Jorma Panula et de Leif Segerstam. Avant ses études en direction, elle a aussi fait carrière en tant que violoncelliste et a occupé le poste de premier violoncelle de l'Orchestre symphonique de Göteborg. Parmi les titres et les récompenses qu'elle a reçus, mentionnons la médaille Pro Finlandia de l'ordre du Lion de Finlande, Chevalier de la Légion d'honneur en France, Chef d'orchestre de l'année 2017 du magazine *Musical America* et le Prix musical du conseil nordique.

<https://susannamalkki.com>

More Bartók from these performers



The Wooden Prince, complete ballet score The Miraculous Mandarin, suite BIS-2328 SACD

Record of the Week *BBC Radio 3 Record Review*
The Want List *Fanfare* · 10/10/10 *Klassik-Heute.de*
ffff *Télérama* · 5 diapasons *Diapason*

Joker – « Un grand disque à tous
les points de vue ! » *crescendo.be*

Recommended – 'Virtuoso orchestral playing,
superbly recorded.' *MusicWeb-International*

'[Susanna Mälkki] elicits brilliant, rhythmically
disciplined playing from the Helsinki Philharmonic
and... is also a fine storyteller who brings the
characters vividly to life.' *Gramophone*



Bluebeard's Castle Mika Kares bass (*Duke Bluebeard*) Szilvia Vörös mezzo-soprano (*Judit*) BIS-2388 SACD

Empfohlen *klassik.com*
Recommended *MusicWeb-International*

Editor's Choice – 'Exceptional soloists and a conductor
who shapes the score brilliantly.' *Gramophone*

'This atmospheric and brilliantly played account
certainly challenges the finest.' *The Sunday Times (UK)*

'I welcome Susanna Mälkki's stunning new recording
with unabated enthusiasm... BIS's engineers have
made the score seem utterly transparent, and one
is struck by its remarkable beauty.' *Fanfare*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 30th May–1st June 2018 (*Concerto*); 27th, 28th & 31st May 2019 (*Music for Strings, Percussion and Celesta*)
at Helsinki Music Centre, Finland
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Enno Mäemets (Editroom)
Assistant recording engineer: Ville Kuukka

Equipment: DPA, Schoeps, Sennheiser, Sandhill and Neumann microphones; DAD and Studer microphone
pre-amplifiers/high-resolution A/D converters; Pyramix workstation, Lipinski and PSI loudspeakers;
Sennheiser headphones
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Enno Mäemets

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Arnold Whittall 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Untitled by Rob de Vries (Rokuzz..), <https://flic.kr/p/6o3xYf> (CC BY 2.0)
Back cover photo of Susanna Mälkki: © Simon Fowler
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2378 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2378