



AMMANN | RAVEL | BARTÓK
PIANO CONCERTOS

ANDREAS HAEFLIGER
HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA
SUSANNA MÄLKKI



Helsinki Philharmonic Orchestra · Susanna Mälkki

Photo: © Maarit Kytöharju



AMMANN, Dieter (b.1962)

The Piano Concerto (Gran Toccata)

World Première Recording 31'02

(2016–19) (*Bärenreiter*) Recorded in the presence of the composer

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | <i>Molto ritmico</i> – | 10'49 |
| 2 | Bar 272 – | 7'59 |
| 3 | Upbeat to bar 445 | 12'14 |

RAVEL, Maurice (1875–1937)

Concerto for the Left Hand (1929–30)

18'48

- | | | |
|---|----------------|------|
| 4 | <i>Lento</i> – | 8'24 |
| 5 | Fig. 14 – | 4'39 |
| 6 | Fig. 46 | 5'45 |

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Piano Concerto No. 3 in E major, Sz. 119, BB 127 (1945)

24'35

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Allegretto</i> | 7'17 |
| 8 | II. <i>Adagio religioso</i> | 10'30 |
| 9 | III. <i>Allegro vivace</i> | 6'40 |

TT: 75'30

Andreas Haefliger *piano*

Helsinki Philharmonic Orchestra

Susanna Mälkki *conductor*

Dieter Ammann: The Piano Concerto (Gran Toccata)

The slow evolution of my piano concerto (2016–19) is closely connected to the soloist for whom it was written, Andreas Haefliger. When we first met, we soon realized that we had a strong chemistry. Some years ago, when Andreas suggested that I should write a piano concerto, I was at first far from enthusiastic, as I knew that it would take me not only months but years to complete such a piece. The reason for this is my scrupulous, perfectionist method of working, which is at the same time risky because it is mostly based on artistic intuition (something that can scarcely be forced), whereby I have to consider, select or exclude countless options. The resulting music is densely woven right down to the last detail, multi-layered, very energetic and often in fast tempi. Since I already considered the piano to be like a small orchestra in its own right – one that would have to be combined with a large ‘real’ orchestra – I realized that I would require even more time in order to realize my ideas of a *concertante* work in this genre.

When I started work on the orchestral piece *glut* in 2014, I must have subconsciously accepted Andreas’s challenge already, because in it I decided to integrate the piano as an orchestral instrument. The experiences I gained from this were a further, important step in the direction of the piano concerto, on which I started work in late 2016. The original working title was ‘no templates’, which primarily signifies an openness of thought in my approach to this genre, but also an openness regarding the variety of means used.

The piece starts with a solitary, pulsing note which soon provokes reactions from the orchestra. It is obvious that the orchestra is not merely a passive accompaniment, but rather meets the soloist on equal terms. The interplay between these two kindred spirits creates a dramaturgically gripping course of events with many surprising twists and turns. As a listener I like to be thrown into a variety of different musical situations and to be thrilled by the music. As a composer, I therefore con-

dense every ‘musical vision’ with the result that each of them can potentially become a carrier of great energy. The high level of density both in the solo part and in the orchestra, and also the close interlocking of the two, demand great virtuosity from all the players.

This interlocking can even result in an impulse on the keyboard finding its counterpart in a multitude of orchestral colours. This increases the coloristic palette of the piano exponentially, for example when merging the piano with the marimba and the vibraphone to create a kind of ‘super-instrument’. During the musical drama, the soloist is sometimes even swallowed up by the orchestra and thus becomes a cog in the ‘orchestral machine’. Even in solo passages, the mutual flow of material and energy often continues beneath the surface, so the solo instrument cannot take refuge in subjectivity or detachment.

The propulsive character of the piano writing sometimes makes it sound like some type of percussion instrument, using percussive figures to display its potential in rhythmic terms (hence the subtitle). The harmony is also wide-ranging, allowing the orchestra to show its full spectrum of colours. There are bright, consonant chords, but also hard clusters of sound and even noise, where the tempered tuning meets microtonality, the latter in the form of spectral harmony or quarter-tones (used as a further subdivision of the chromatic writing).

At times the music also comes to a standstill and draws breath in static, but often intimately lustrous moments. For example the soloist, in a moment of inner contemplation, quotes a quiet, chorale-like theme (*Corale malinconico*) from my very first composition. Another example is the hypnotic sound world near the end of the musical journey, where the piano meets slowly rising, microtonal strings, before falling back exhausted into a heartbeat-like throbbing.

But – as always in art – the piece’s effect and the message lie between the notes and beyond words. Listeners are invited to discover these for themselves in a very

personal, subjective way – because concert music has the privilege of being about nothing but itself. Although much of the concerto was composed at night – I sometimes worked until dawn – the result is bright music, dedicated to people with an alert mind.

© *Dieter Ammann 2020*

Maurice Ravel: Concerto for the Left Hand

For a pianist, losing one's right hand isn't quite the career-destroying catastrophe it initially seems. The left hand is the one that is trained to play rippling arpeggio figures and striding bass chords: in other words to provide rich supporting harmonies. At the same time the two strongest, most agile fingers – forefinger and thumb – are at the top, so they're well placed to pick out melodies. When the pianist Paul Wittgenstein (brother of the famous philosopher) lost his right arm in the First World War, he came to realise that it could have been worse. Wittgenstein worked hard at building up his left-hand technique, and before long he was playing with remarkable virtuosity. The big problem was finding the repertoire. Undeterred, Wittgenstein set about commissioning virtuoso works for left hand from some of the leading composers of the day: Erich Korngold, Richard Strauss, Sergei Prokofiev, Benjamin Britten, Franz Schmidt and Maurice Ravel. The results were all impressive in their different ways, but while most made little effort to disguise the soloist's one-handedness, Ravel created something very different. Listening to a recording there are times when it's hard to believe that the soloist isn't secretly using his right hand as well. Ravel's writing for the piano is every bit as much of a feat of virtuosity as performing it would be: he seems to know exactly how far he can push the left hand without making it simply impossible to play.

Perhaps something of Wittgenstein's own determination left its mark on the character of Ravel's concerto (1929–30). Ravel made no secret of his dislike of

the heroic striving of Beethoven's piano concertos: Ravel preferred delicacy, refinement, exquisite suggestiveness to romantic blood and thunder. But there is something Beethovenian about the Concerto for the Left Hand. While Ravel's two-hand Piano Concerto balances piano and small orchestra with typically fastidious care, this Concerto pits its soloist against full brass, enlarged woodwind, a large percussion section and a string section to match. The effect can be like a small but determined figure standing up to an elemental force – it's hard not to think of Wittgenstein refusing to bow to his fate.

The concerto is in one movement: two broad slow sections framing a brilliant central *Allegro*. It begins with deep, murky bass textures, with a rare example of a great solo for contrabassoon. This builds to a huge climax, from which the piano emerges, also from the depths, establishing a magnificent *habanera*-like dance theme, later taken up by the orchestra. More intimate dialogue between soloist and orchestra eventually builds another *crescendo*, at which the *Allegro* bursts onto the scene. This is dazzlingly colourful music, with more suggestions of Latin folk music, darkening as it builds to its climax. Suddenly the slow dance theme sweeps back in, this time with soloist and full orchestra combined. The solo cadenza that follows is certainly virtuosic, but there's a note of sadness – a sense of loss perhaps. Finally the piano rises defiantly, and the *Allegro* theme returns for a brief but triumphal close.

Béla Bartók: Piano Concerto No.3

Bartók's Third Piano Concerto is the last work he completed – or, rather, nearly completed. He was putting the finishing touches to the orchestral score when the leukaemia that had been draining his strength for the last five years took a dangerous turn. Bartók was rushed to hospital in his adopted home, New York, where he died a few days later, on 26th September 1945. Bartók's last years had been a

severe strain: on top of failing health, plus the emotional pain of exile from his native Hungary, he'd failed to make a mark in America. The première of the Third Concerto in Philadelphia the following year marked the beginning of a change, but by then, of course, it was too late.

The Third Concerto came as a surprise to the select few who did know his music. Bartók's name had been associated with combative modernism: this was a composer who used quarter-tones and bizarre scales, who devised startling new effects in his string quartets and who treated that noble romantic instrument, the grand piano, as a member of the percussion family. But the new concerto was much simpler, friendlier, almost classical at times and refreshingly tuneful. Granted, some of Bartók's previous American-period works had shown a tendency to simplify, to adopt a more accessible manner. But it seems Bartók was also worried about how his wife might survive if he died. Ditta Bartók was a fine pianist, so why not write her something that might prove popular enough to bring her a small income?

That would go some way to explain the character of the first movement. Set out in a neatly classical sonata form, it begins with long, securely tonal melody, with a touch of piquant Balkan folk colouring. There's also a touch of gentle humour in the syncopated *scherzando* second theme. But the slow movement, marked 'religious', is another matter. Bartók had been a declared atheist since his student days, and yet here are hymn-like piano phrases, alternating with flowing imitative string phrases, in a clear evocation of the slow movement of Beethoven's String Quartet in A minor, Op. 132, headed with the words 'Sacred song of thanks to the Deity from a convalescent'. Struggling with his own debilitating illness, Bartók had found the peace he needed at Saranac Lake, some way from New York and from the urban existence he hated. Perhaps, like Beethoven, Bartók wanted to express his gratitude to the force that had helped him work again, in this case nature – audible in the central section's evocation of night birds and the chirps, clicks and rustles of noc-

tural insects. (Bartók is said to have found a sense of the transcendent in the sounds of the Hungarian plain at night.) After this, the pounding, muscular dance-rhythms (stressed, like the Hungarian language, on the first syllable) power the finale forward to an exhilarating conclusion. In the end, the dance of life must go on.

© *Stephen Johnson 2020*

Andreas Haefliger comes from a rich tradition of music making and is acclaimed for his sensitivity, musical insights and transcendent pianism. Known for his innovative programming, he brings an all-encompassing passion and humanity to his concert appearances and recordings. At an early age he was surrounded by intense vocal artistry, thereby acquiring the beginnings of what would become a highly individual vocal piano sound, and a sense of natural lyricism in his music making.

Having finished his studies at the Juilliard School, Haefliger soon thereafter performed with the major American and European orchestras including the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, Concertgebouworkest and Bavarian Radio Symphony Orchestra.

Intensely curious and always ready for a new challenge, Haefliger has had several major new works written for him over the years. In 2019 he gave the world première of the *Gran Toccata* by his friend and compatriot Dieter Ammann at the BBC Proms with Sakari Oramo and the BBC Symphony Orchestra, and the North American première with the Boston Symphony Orchestra and Susanna Mälkki – with whom he also shares performances of the work in Helsinki, Munich, Lucerne, Edinburgh and Vienna. Andreas Haefliger is exclusive to BIS, with whom he continues his acclaimed ‘Perspectives’ series of recital CDs, pairing Beethoven with other composers. Haefliger is represented worldwide by Intermusica Artists’ Management.

www.andreashaefliger.com

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 120,000 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.

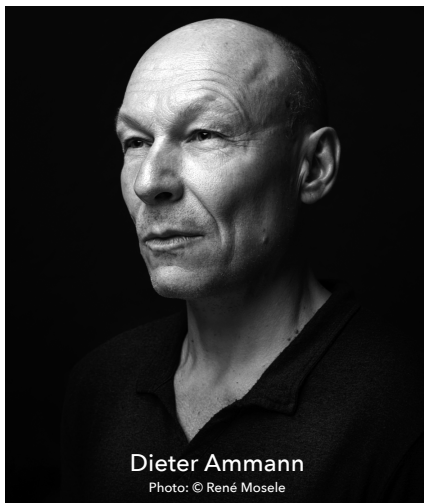
www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi

‘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 Staats-

oper 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>



Dieter Ammann: The Piano Concerto (Gran Toccata)

Die lange Entstehungszeit des Klavierkonzerts (2016–2019) ist eng verknüpft mit dem Solisten, Andreas Haeffliger. Als wir uns zum ersten Mal trafen, bemerkten wir schnell, dass die Chemie zwischen uns stimmte. Als Andreas mich dann vor Jahren darum bat, ein Klavierkonzert zu schreiben, war ich von dem Vorschlag alles andere als begeistert, wusste ich doch, dass die Arbeit an einem solchen Werk nicht Monate, sondern Jahre benötigen würde. Der Grund dafür ist meine skrupulöse, perfektionistische und gleichzeitig auch risikoreiche Arbeitsweise, da sie hauptsächlich auf künstlerischer Intuition beruht (etwas, was sich schwerlich erzwingen lässt), wobei ich unzählige Optionen in Betracht ziehen, auswählen oder auch verwerfen muss. Die daraus resultierende Musik ist bis ins kleinste Detail dicht gewoben, vielschichtig, hoch energetisch und bewegt sich oft in schnellen Tempi. Da das Klavier für mich eigentlich schon ein kleines Orchester darstellt und sich ein groß besetztes Orchester dazu gesellt, war mir klar, dass die Realisierung meiner Vorstellungen eines konzertanten Werks dieser Gattung dementsprechend noch mehr Zeit benötigen würde.

Als ich 2014 mit der Komposition des Orchesterwerks *glut* begann, hatte ich Andreas' Herausforderung unterbewusst wohl bereits angenommen, entschied ich doch, das Klavier in der Funktion des Orchesterinstruments zu integrieren. Die daraus gewonnenen Erfahrungen waren ein weiterer, wichtiger Schritt hin zum Klavierkonzert, an welchem ich Ende 2016 zu arbeiten begann. Ursprünglicher Arbeitstitel war „no templates“, womit primär eine Offenheit des Denkens im Umgang mit dieser Gattung gemeint ist, aber auch eine Offenheit bezüglich der Vielfalt der eingesetzten Mittel.

Das Konzert beginnt mit einem einsamen, pulsierenden Einzelton, der rasch Reaktionen des Orchesters hervorruft. Es ist offensichtlich, dass das Orchester keineswegs eine passive Begleitfunktion hat, sondern dem Solisten vielmehr auf

Augenhöhe begegnet. Das „Interplay“ zwischen den beiden kongenialen Partnern erzeugt einen dramaturgisch packenden Verlauf mit überraschenden Drehungen und Wendungen. Als Hörer liebe ich es, in eine Vielzahl von unterschiedlichen klanglichen Zuständen geworfen zu werden und mich von der Musik mitreißen zu lassen. Als Komponist verdichte ich dementsprechend jede „klangliche Vision“ derart, dass sie das Potential hat, Träger hoher Energie zu werden. Der hohe Dichtegrad sowohl der Solostimme als auch der Orchestertexturen, und darüber hinaus die enge Verzahnung beider Parteien, erfordern große Virtuosität von allen Beteiligten.

Diese Verzahnung kann gar dazu führen, dass ein Bewegungsimpuls auf den Tasten seine klangliche Entsprechung in einer Fülle von Orchesterfarben findet. Die koloristische Palette des Klaviers wird dadurch um ein Vielfaches potenziert, zum Beispiel wenn durch Verschmelzung mit Marimba- und Vibraphon eine Art „Super-Instrument“ geformt wird. Während des musikalischen Dramas wird der Solist vom Orchester bisweilen gar geschluckt und so zu einem Rädchen in der „Orchestermaschine“. Auch in den Solopassagen wirkt der wechselseitige Material- und Energiefluss oft subkutan weiter, sodass sich das Soloinstrument nicht ins Subjektive oder gar Unverbindliche flüchten kann.

Durch seine vorwärtstreibende Art wandelt sich das Klavier manchmal zu einer Art Schlagzeug und zeigt mittels perkussiven Figuren seine Virtuosität auch im Rhythmischen (daher der Untertitel). Die Harmonik weist ebenfalls eine große Bandbreite auf, in welcher das Orchester sein ganzes Farbenspektrum entfalten kann. Es gibt helle, konsonante Akkorde, aber auch harte Klangcluster bis hin zum Geräuschhaften, wobei die temperierte Stimmung auf Mikrotonalität trifft, letztere in Form von Spektralharmonik oder Vierteltönigkeit (als weitere Unterteilung der Chromatik).

Bisweilen kommt die Musik auch zur Ruhe und schöpft Atem in statischen, aber inwendig oft irisierenden Klangmomenten. So zitiert etwa der Solist in einem

Moment innerer Kontemplation ein ruhiges, choralartiges Thema (*Corale malinconico*) aus meiner allerersten Komposition. Ein anderes Beispiel findet sich gegen Ende der musikalischen Reise in der hypnotischen Klangwelt, in welcher das Klavier auf langsam aufsteigende, mikrotonale Streicher trifft, bevor es sich in einem herzsschlagähnlichen Pochen erschöpft.

Aber – wie immer in der Kunst – liegen Wirkung und Botschaft des Werks zwischen den Noten und jenseits der Worte. Die Hörer sind eingeladen, diese auf ihre persönliche, subjektive Art zu entdecken – denn konzertante Musik hat das Privileg, über nichts anderes als sich selber erzählen zu dürfen. Obwohl ein großer Teil des Konzerts des Nachts, bisweilen bis ins Morgengrauen hinein, entstand, ist das Resultat eine helle Musik, die Menschen mit einem wachen Geist gewidmet ist.

© *Dieter Ammann 2020*

Maurice Ravel: Konzert für die linke Hand

Für einen Pianisten bedeutet der Verlust der rechten Hand nicht unbedingt das katastrophale Karriereende, als das er zunächst erscheint. Es ist die linke Hand, die darauf trainiert ist, wogende Arpeggien und akkordisch schreitende Bässe zu spielen, d.h. für ein volles harmonisches Fundament zu sorgen. Außerdem liegen die beiden stärksten und beweglichsten Finger – Zeigefinger und Daumen – oben, was sie für das Melodiespiel prädestiniert. Als der Pianist Paul Wittgenstein (der Bruder des berühmten Philosophen) im 1. Weltkrieg seinen rechten Arm verlor, wurde ihm schnell klar, dass es schlimmer hätte kommen können. Wittgenstein arbeitete hart an der Technik seiner linken Hand, und schon bald spielte er mit verblüffender Virtuosität. Erheblich schwieriger war es, geeignetes Repertoire zu finden. Wittgenstein ließ sich davon nicht abschrecken und gab bei einigen der damals führenden Komponisten virtuose Werke für die linke Hand in Auftrag: Erich Wolf-

gang Korngold, Richard Strauss, Sergej Prokofjew, Benjamin Britten, Franz Schmidt und Maurice Ravel. Die Resultate beeindrucken auf ihre je eigene Weise, doch während die meisten kaum verschleiern, dass sie für einen einhändigen Solist geschrieben sind, wählte Ravel einen ganz anderen Ansatz. Lauscht man einer Aufnahme, so mag man bisweilen kaum glauben, dass der Solist nicht heimlich auch die rechte Hand benutzt. Ravels Klaviersatz ist eine ebenso virtuose Meisterleistung wie die, ihn zu spielen: Der Komponist scheint genau zu wissen, wie weit er die linke Hand treiben kann, bis die Musik schlicht und einfach unspielbar wird.

Vielleicht hat etwas von Wittgensteins eigener Entschlossenheit den Charakter von Ravels Konzert (1929/30) geprägt. Ravel machte keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen den Heroismus in Beethovens Klavierkonzerten: Ravel zog Zartheit, Raffinesse und köstliche Andeutungen romantischem Donnergrollen vor. Gleichwohl hat das Konzert für die linke Hand etwas Beethoven'sches an sich. Während Ravels zweihändiges Klavierkonzert das Klavier und das kleine Orchester mit typischer Akkuratess ausbalanciert, lässt dieses Konzert seinen Solisten gegen eine komplette Blechbläsergruppe, erweiterte Holzbläser, üppig besetztes Schlagwerk und eine dementsprechende Streichersektion antreten. Das Ganze wirkt, als böte eine kleine, aber entschlossene Gestalt einer Elementargewalt die Stirn – und nahezu unweigerlich denkt man an Wittgensteins Weigerung, sich seinem Schicksal zu beugen.

Das Konzert ist einsätzig: Zwei breite langsame Teile umrahmen ein brillantes, zentrales *Allegro*. Am Anfang stehen tiefe, dunkle Basstexturen samt einer ausgesprochenen Rarität: einem großen Solo für Kontrafagott. Das Geschehen steigert sich zu einem gewaltigen Höhepunkt, aus dem das Klavier, ebenfalls aus der Tiefe, auftaucht und ein herrliches Tanzthema im Stil einer Habanera vorstellt, das später vom Orchester aufgegriffen wird. Ein etwas intimerer Dialog zwischen Solist und Orchester führt schließlich zu einem weiteren Crescendo, bis das *Allegro* die Szene

erobert. Schillernd und farbenprächtig, enthält es weitere Anklänge an die latein-amerikanische Volksmusik, verdunkelt sich aber auf dem Weg zum Höhepunkt. Plötzlich kehrt, von Solist und Orchester nunmehr gemeinsam intoniert, das langsame Tanzthema wieder. Die darauf folgende Solokadenz ist bei aller Virtuosität nicht ohne Traurigkeit – vielleicht ein Gefühl des Verlusts. Zu guter Letzt bäumt sich das Klavier trotzig auf; für einen kurzen, aber triumphalen Schluss rauscht das *Allegro*-Thema herbei.

Béla Bartók: Klavierkonzert Nr.3

Bartóks Drittes Klavierkonzert ist das letzte Werk, das er vollendet hat – oder besser gesagt: fast vollendet. Er war gerade dabei, der Orchesterpartitur den letzten Schliß zu verleihen, als die Leukämie, die ihn in den vergangenen fünf Jahren viel Kraft gekostet hatte, sich kritisch zuspitzte. Bartók wurde in ein Krankenhaus seiner Wahlheimat New York gebracht, wo er wenige Tage später, am 26. September 1945, starb. Bartóks letzte Lebensjahre waren von schweren Belastungen geprägt: Zu seiner angeschlagenen Gesundheit und dem emotionalen Schmerz des Exils kam hinzu, dass es ihm nicht gelungen war, sich in den USA zu etablieren. Die Uraufführung des Dritten Konzerts in Philadelphia im Folgejahr markierte den Beginn eines Wandels, doch da war es natürlich schon zu spät.

Für den kleinen Zirkel, der seine Musik kannte, stellte das Dritte Konzert eine Überraschung dar. Man verband Bartóks Namen mit der kämpferischen Moderne – ein Komponist, der Vierteltöne und bizarre Tonleitern verwendete, der in seinen Streichquartetten verblüffende neue Effekte erfand und der das altherwürdige Instrument der Romantik, den Konzertflügel, als ein Mitglied der Schlagzeugfamilie behandelte. Das neue Konzert aber war viel einfacher gehalten, freundlicher, mitunter fast klassizistisch und erfrischend melodisch. Auch wenn bereits frühere Werke aus Bartóks amerikanischer Zeit Tendenzen zur Vereinfachung, zu einem

zugänglicheren Stil gezeigt hatten, dürfte hier auch Bartóks Sorge um den Lebensunterhalt seiner Frau im Falle seines Todes eine Rolle gespielt haben. Ditta Bartók war eine exzellente Pianistin – was lag näher, als für sie etwas zu komponieren, das vielleicht populär wäre, um ihr ein kleines Einkommen zu verschaffen?

Das würde auch in gewisser Hinsicht den Charakter des ersten Satzes erklären. In akkurat klassischer Sonatenhauptsatzform gehalten, beginnt er mit einer langen, tonal gefestigten Melodie, die einen pikanten Einschlag balkanischer Folklore aufweist. Auch das synkopierte zweite Thema (*scherzando*) zeigt eine Spur sanften Humors. Der langsame, mit *religioso* charakterisierte Satz ist hingegen von anderer Art. Seit seiner Studienzeit war Bartók erklärter Atheist, und doch wechseln sich hier hymnische Klavierphrasen und fließend-imitative Streicherphrasen auf eine Weise ab, die deutlich an den langsamen Satz aus Ludwig van Beethovens Streichquartett a-moll op. 132 – überschrieben mit den Worten „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ – anklingt. Im Ringen mit seiner eigenen kräftezehrenden Erkrankung hatte Bartók am Saranac Lake seinen Frieden gefunden – in gehöriger Entfernung von New York und dem Stadtleben, das er hasste. Vielleicht wollte er, ähnlich wie Beethoven, der Macht, die ihm das Arbeiten wieder ermöglicht hatte, danken – d.h. in seinem Fall der Natur, die der Mittelteil durch Nachtvögel und das Zirpen, Knacksen und Rascheln nachtaktiver Insekten heraufbeschwört. (Die nächtlichen Geräusche der ungarischen Puszta sollen Bartók einen Sinn für das Transzendente vermittelt haben.) Danach treiben die stampfenden, muskulösen Tanzrhythmen (die, wie die ungarische Sprache, auf der ersten Silbe betont werden) das Finale einem berausenden Abschluss entgegen. Letzten Endes muss der Tanz des Lebens weitergehen.

© *Stephen Johnson 2020*

Andreas Haefliger entstammt einer großen Musikertradition und wird für seine Sensibilität, seine musikalischen Einsichten und sein transzendentes Spiel gefeiert. Seine Konzerte und Einspielungen, die sich durch innovative Programmgestaltung auszeichnen, sind geprägt von einer allumfassenden Leidenschaft und Humanität. In frühen Jahren schon war er von intensiver Gesangkunst umgeben und erwarb sich so die Grundlagen für seinen hochindividuellen vokalen Klavierklang und sein natürliches, lyrisches Musizieren.

Bald nachdem er sein Studium an der Juilliard School abgeschlossen hatte, trat Haefliger mit den großen amerikanischen und europäischen Orchestern auf, darunter das New York Philharmonic, das Chicago Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Concertgebouworkest und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Intensiv neugierig und immer bereit für eine neue Herausforderung, hat Haefliger im Laufe der Jahre mehrere wichtige neue Werke für ihn schreiben lassen. Im Jahr 2019 gab er die Uraufführung der *Gran Toccata* seines Freundes und Landsmannes Dieter Ammann bei den BBC Proms mit Sakari Oramo und dem BBC Symphony Orchestra sowie die Nordamerikanische Erstaufführung mit dem Boston Symphony Orchestra und Susanna Mälkki – mit der er das Werk auch in Helsinki, München, Luzern, Edinburgh und Wien gemeinsam aufführt. Haefliger ist exklusiv bei BIS, mit dem er seine gefeierte „Perspectives“-Reihe von Rezital-CDs fortsetzt und Beethoven mit anderen Komponisten zusammenführt. Andreas Haefliger wird weltweit vom Intermusica Artists' Management vertreten.

www.andreashaefliger.com

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 120.000 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 regelmäßig 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>

Dieter Ammann : Concerto pour piano (Gran Toccata)

La longue période de gestation du concert (2016–2019) o est étroitement liée au soliste, Andreas Haefliger. Lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois, nous avons rapidement constaté que l’alchimie entre nous était bonne. Quand Andreas m’a ensuite demandé, il y a des années, de composer un concerto pour piano à son intention, j’étais tout sauf enthousiaste à cette idée car je savais que le travail en vue d’une telle œuvre prendrait des années. La raison en est ma façon de travailler : scrupuleuse, perfectionniste et, en même temps, risquée car elle repose principalement sur l’intuition artistique (qu’il est difficile de forcer), ce qui m’oblige à envisager, sélectionner ou même écarter de nombreuses options. La musique qui en résulte est tissée de manière dense jusqu’au moindre détail, elle est « multi-couche », extrêmement énergique et se meut le plus souvent à un rythme rapide. Comme le piano m’apparaît déjà comme un petit orchestre auquel se joint ici un grand orchestre, il était clair pour moi que la réalisation de mon concept d’une œuvre concertante de ce genre nécessiterait par conséquent encore plus de temps.

Lorsque j’ai commencé à composer l’œuvre orchestrale *glut* en 2014, j’avais déjà inconsciemment accepté le défi d’Andreas car j’avais décidé d’intégrer le piano dans la fonction d’un instrument de l’orchestre. L’expérience ainsi acquise a constitué une nouvelle étape importante vers ce concerto pour piano sur lequel j’ai commencé à travailler fin 2016. Le titre de travail original était « no templates » [pas de modèles], ce qui signifie avant tout une ouverture dans le traitement de ce genre musical, mais aussi une ouverture quant à la variété des moyens utilisés pour y parvenir.

Le concerto commence par une note solitaire et pulsée qui provoque rapidement des réactions de l’orchestre. Il est évident que celui-ci ne se cantonne pas au rôle d’accompagnateur passif mais qu’il rencontre plutôt le soliste d’égal à égal. Le « jeu » entre les deux partenaires à l’unisson crée un parcours captivant au point de

vue dramatique et offre des rebondissements surprenants. En tant qu'auditeur, j'aime être jeté dans une multitude d'états sonores différents et me laisser emporter par la musique. En tant que compositeur, je condense donc chaque « vision sonore » de manière à ce qu'elle ait le potentiel de devenir porteuse d'une grande énergie. Le haut degré de densité de la partie soliste et des textures orchestrales ainsi que l'interaction étroite des deux parties exigent une grande virtuosité de la part de tous les participants.

Cet emboîtement mène même à une impulsion motrice sur les touches de l'instrument trouvant son pendant sonore dans une opulence de couleurs orchestrales. La palette de couleurs du piano est ainsi multipliée à l'infini, par exemple lorsqu'une sorte de « super-instrument » se forme après s'être fusionné avec le marimba et le vibraphone. Au cours du récit dramatique musical, le soliste est parfois même absorbé par l'orchestre et devient ainsi un rouage de la « machine orchestrale ». Même dans les passages en solo, le flux réciproque de matière et d'énergie se poursuit souvent sous la surface, de sorte que l'instrument soliste ne peut s'échapper dans le subjectif ou l'arbitraire.

En raison de sa nature propulsive, le piano se transforme parfois en une sorte de batterie et, au moyen de figures percussives, fait également étalage de virtuosité au point de vue rythmique (d'où le sous-titre). L'aspect harmonique n'est pas négligé et joue au rôle important au sein duquel l'orchestre peut déployer une large gamme de couleurs. On y retrouve des accords brillants et consonants ainsi que des clusters âpres et des passages plus bruyants dans lesquels l'accord tempéré se mesure à la microtonalité sous forme d'harmonie spectrale ou de quarts de tons (en tant que subdivision additionnelle du chromatisme).

Ailleurs, la musique s'interrompt et respire dans des passages statiques mais on y retrouve aussi des moments sonores iridescents comme par exemple lorsque le soliste, dans un moment de contemplation intérieure, cite un thème calme, proche

du choral (*Corale malinconico*), de ma toute première composition. Un autre exemple se trouve vers la fin du voyage musical dans le monde sonore hypnotique dans lequel le piano rencontre les cordes traitées microtonalement qui montent lentement avant de s'éteindre dans un battement de cœur.

Mais – comme toujours dans l'art – l'effet et le message de l'œuvre se trouvent entre les notes et au-delà des mots. Les auditeurs sont invités à les découvrir selon leur vision personnelle et subjective – car les œuvres concertantes ont cette chance de ne pouvoir parler que d'elles-mêmes. Bien qu'une grande partie du concerto ait été conçu durant la nuit, parfois à l'approche de l'aube, le résultat est une musique lumineuse dédiée aux personnes à l'esprit alerte.

© *Dieter Ammann 2020*

Maurice Ravel : Concerto pour la main gauche

Pour un pianiste, le fait de perdre son bras droit n'est pas tout à fait aussi catastrophique qu'on pourrait le croire. La main gauche est celle qui est entraînée à jouer de rapides motifs arpégés ainsi que des accords mobiles de basse, c'est-à-dire de fournir un riche soutien harmonique. Ainsi, les deux doigts les plus développés – l'index et le pouce – se trouvent en haut c'est-à-dire à l'endroit tout désigné pour assurer la partie mélodique. Lorsque le pianiste Paul Wittgenstein (frère du célèbre philosophe) a perdu son bras droit durant la Première Guerre mondiale, il s'est néanmoins rendu compte que cela aurait pu être pire. Wittgenstein a travaillé d'arrache-pied la technique de sa main gauche et, très vite, a développé une virtuosité remarquable. Le problème majeur était de trouver un répertoire. Wittgenstein ne se découragea pas et demanda à certains des plus grands compositeurs de son époque comme Erich Wolfgang Korngold, Richard Strauss, Sergueï Prokofiev, Benjamin Britten, Franz Schmidt et Maurice Ravel de composer des œuvres virtuoses pour la main gauche. Les résultats ont tous été impressionnants, mais alors que la plupart

d'entre eux ne firent guère d'efforts pour dissimuler le fait que le soliste ne pouvait compter que sur une seule main, Ravel a créé quelque chose de totalement différent. Lorsqu'on entend l'œuvre qu'il a conçue sans en voir l'exécutant, il est parfois difficile de croire que le soliste n'utilise pas aussi sa main droite en secret. L'écriture de Ravel est tout aussi virtuose que l'exécution même de l'œuvre : il semble savoir exactement jusqu'où pousser la main gauche sans toutefois en rendre le jeu carrément impossible.

Peut-être qu'une partie de la détermination de Wittgenstein a déteint sur le caractère du Concerto de Ravel (1929–30). Le compositeur français n'a pas caché son aversion pour l'héroïsme des concertos pour piano de Beethoven et préférait la délicatesse, le raffinement et l'exquise suggestivité aux emportements romantiques. On retrouve néanmoins quelque chose de beethovenien dans le Concerto pour la main gauche. Alors que le Concerto en sol « à deux mains » de Ravel parvenait avec un soin méticuleux typiquement ravélien à un équilibre entre le piano et le petit orchestre, celui-ci oppose le soliste à une importante section de cuivres, de bois, de percussions et de cordes proportionnellement fournies. L'effet est celui d'une petite silhouette déterminée résistant à des forces primaires – il est difficile de ne pas penser à Wittgenstein refusant de s'incliner face à son destin.

Le concerto est d'un seul tenant : deux sections lentes développées encadrent un brillant *Allegro* central. L'œuvre commence par des sonorités sombres dans le registre grave et un rare exemple de solo pour contrebasson se fait entendre. La tension s'accroît et un point culminant est atteint d'où émerge le piano, également dans le registre grave, qui expose un magnifique thème dansant rappelant une habanera que reprend l'orchestre par la suite. Un dialogue plus intime entre le soliste et l'orchestre gagne également en intensité et l'*Allegro* fait son entrée. La musique prend ici des couleurs éblouissantes et semble faire allusion à une musique folklorique latine qui va en s'assombrissant à mesure qu'elle parvient à son apogée.

Soudain, le thème de la danse lente revient, cette fois-ci avec le soliste et l'orchestre complet réunis. La cadence du soliste qui suit est certes virtuose mais la tristesse n'est cependant pas absente et semble évoquer une perte. Enfin, le piano se relève dans un geste de défi, et le thème de l'*Allegro* revient pour une conclusion brève mais triomphale.

Béla Bartók : Concerto pour piano n° 3

Le troisième concerto pour piano de Bartók est la dernière œuvre qu'il a complétée – ou plutôt, presque complétée. Il mettait la dernière main à la partition d'orchestre lorsque la leucémie qui le rongait depuis cinq ans prit un tour alarmant. Bartók fut transporté d'urgence à l'hôpital dans sa ville d'adoption, New York, où il s'éteignit quelques jours plus tard, le 26 septembre 1945. Les dernières années de Bartók ont été très éprouvantes : en plus de sa santé défaillante et de la douleur causée par son exil loin de sa Hongrie natale, il ne parvint pas à faire s'imposer dans sa patrie d'adoption, les États-Unis. La création du troisième concerto à Philadelphie l'année suivante marqua le début d'un changement, mais c'était alors trop tard.

Le troisième concerto a surpris les quelques personnes qui connaissaient sa musique. Le nom de Bartók avait été associé au modernisme agressif : c'était un compositeur qui utilisait les quarts de tons et des modes bizarres, qui imaginait de nouveaux effets surprenants dans ses quatuors à cordes et qui traitait ce noble instrument romantique qu'est le piano comme un membre de la famille des percussions. Mais ce nouveau concerto était beaucoup plus simple, d'approche plus aisée, presque classique par endroit, et présentait même un aspect agréablement mélodique. Il est vrai que certaines des œuvres précédentes de la période dite américaine de Bartók avaient montré une tendance vers la simplification voire l'accessibilité. Mais il semble que Bartók s'inquiétait également de la façon dont sa femme pourrait sur-

vivre s'il venait à mourir. Ditta Bartók était une excellente pianiste, alors pourquoi ne composerait-il pas quelque chose pour son usage qui pourrait s'avérer assez populaire pour lui rapporter un petit revenu ?

Cela expliquerait en partie le caractère du premier mouvement. Présenté dans une forme sonate bien classique, le mouvement commence par une longue mélodie confortablement tonale incluant une touche piquante de couleur folklorique balkanique. Le second thème syncopé du *scherzando* affiche également un humour bienveillant. Mais le mouvement lent, marqué « *religioso* », est une autre affaire. Bartók était un athée déclaré depuis ses années d'études, et pourtant, les phrases confiées au piano rappellent des hymnes et alternent avec d'autres phrases aux cordes, fluides et traitées en imitation, dans une évocation manifeste du mouvement lent du Quatuor en la mineur op. 132 de Beethoven qui était préfacé de la manière suivante : « Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent ». Luttant contre sa propre maladie invalidante, Bartók avait trouvé la paix dont il avait besoin au lac Saranac, loin de New York et de la vie urbaine qu'il détestait. Peut-être, comme Beethoven, Bartók voulait-il exprimer sa gratitude envers la force qui l'avait aidé à travailler à nouveau, en l'occurrence la nature – perceptible dans l'évocation des oiseaux de nuit de la section centrale et les pépiements et les bruissements des insectes nocturnes. (On dit que Bartók trouva un sens de la transcendance dans le bruit des plaines hongroises, la nuit). Après cet épisode, les rythmes de danse musclés et martelés (accentués, comme la langue hongroise, sur la première syllabe) propulsent le final vers une conclusion exaltante. La danse de la vie doit ultimement continuer.

© *Stephen Johnson* 2020

Issu d'une riche tradition musicale, **Andreas Haefliger** est apprécié pour sa sensibilité, sa perspicacité musicale et la transcendance de son jeu. Reconnu pour ses programmes novateurs, il apporte une passion et une humanité débordantes à ses concerts et ses enregistrements. Dès son plus jeune âge, il baigne dans un milieu où l'art vocal est à son plus haut niveau lui permettant d'acquérir les prémices de ce qui allait devenir une sonorité chantante de piano très individuelle et un sens du lyrisme naturel dans son art d'interprète.

Après avoir terminé ses études à la Juilliard School à New York, Haefliger s'est produit avec les orchestres américains et européens les plus importants dont l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre symphonique de Londres, le Concertgebouw-orkest et l'Orchestre de la radiodiffusion bavaroise.

Intensément curieux et toujours prêt à relever de nouveaux défis, Andreas Haefliger a, depuis des années, suscité de nombreuses œuvres nouvelles et importantes à son intention. En 2019, il a assuré la création mondiale de *Gran Toccata* de son ami et compatriote Dieter Ammann aux BBC Proms en compagnie du BBC Symphony Orchestra sous la direction de Sakari Oramo et la création américaine de cette même œuvre avec l'Orchestre symphonique de Boston et Susanna Mälkki – avec qui il donna à nouveau l'œuvre à Helsinki, Munich, Lucerne, Édimbourg et Vienne. Haefliger enregistre exclusivement chez BIS où il poursuit sa série de récitals « Perspectives », salués par la critique, dans lesquels il associe Beethoven à d'autres compositeurs. Andreas Haefliger est représenté dans le monde entier par Intermusica Artists' Management.

www.andreashaefliger.com

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 100 000 personnes grâce à ses concerts à la Maison de la musique d'Helsinki ainsi qu'à l'extérieur de la 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>

Also from Andreas Haefliger on BIS



Perspectives 7

Alban Berg: Piano Sonata, Op. 1

Franz Liszt: Légende No. 1 – St François d'Assise : La prédication aux oiseaux, S. 175/1

Ludwig van Beethoven: Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101

Modest Mussorgsky: Pictures from an Exhibition

BIS-2307 SACD

'The Op. 101 Sonata comes off beautifully; the opening and slow movements are thoughtful, inward and flexible, and the scherzo and finale as articulate and mercurial as you could wish for...' *Gramophone*

'Haefliger's rich and varied tonal colouring provides tremendous music rewards in the Berg.' *BBC Music Magazine*

'Quite wonderful. It is a collection of mature, massive, exhausting (to play) works, all played with attention to their weight.' *American Record Guide*

'Haefliger's mastery, intelligence, and stylistic breadth deserve admiration and respect.' *ClassicsToday.com*

„Haefligers Spiel fördert – oft so spannend wie in einem Krimi! –
beständig neue, unerwartete Sichtweise zu Tage.“ *Klassik-Heute.de*

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

Instrumentarium:

Grand piano: Steinway D

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

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: Recording: March 2019 (Ravel), June 2019 (Bartók) and at public concerts on 6th and 7th November 2019 (Ammann) at the Helsinki Music Centre, Finland
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Enno Mäemets (Editroom)
Assistant recording engineer: Ville Kuukka
Piano technician: Matti Kyllönen

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 texts: © Dieter Ammann & Stephen Johnson 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photos of Andreas Haefliger: © Marco Borggreve
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-2310 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

SUSANNA MÄLKKI

BIS-2310