



c/o chamber
orchestra

Divertissement!

Ibert / Bernard / Bartók / Ippolito

IBERT, Jacques (1892–1962)

Divertissement (1930) *(Editions Durand, Paris)* 15'41 pour orchestre de chambre

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 1 | I. Introduction | 1'11 |
| 2 | II. Cortège | 4'57 |
| 3 | III. Nocturne | 2'39 |
| 4 | IV. Valse | 3'04 |
| 5 | V. Parade | 1'43 |
| 6 | VI. Finale | 1'54 |

BERNARD, Émile (1843–1902)

Divertissement pour instruments à vent, Op. 36 (1894) 20'59

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | I. <i>Andante sostenuto – Allegro molto moderato</i> | 6'56 |
| 8 | II. <i>Allegro vivace</i> | 4'44 |
| 9 | III. <i>Andante – Allegro non troppo</i> | 9'10 |

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Divertimento for string orchestra Sz. 113/BB. 118 (1939) 23'26

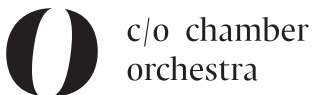
- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 10 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 8'28 |
| 11 | II. <i>Molto adagio</i> | 7'40 |
| 12 | III. <i>Allegro assai</i> | 7'00 |

IPPOLITO, Michael (b. 1985)

Divertimento for chamber orchestra (2017) (*Qualified Noise [ASCAP]*) 18'18

13	I. <i>Con moto</i>	4'48
14	II. <i>Aria burlesca</i>	5'16
15	III. <i>Menuetto. Allegro maestoso</i>	3'37
16	IV. <i>Adagio – Allegro</i>	4'32

TT: 79'22



What does it mean for a composer to call a piece ‘divertimento’? When the c/o **chamber orchestra** asked me to write a work for them I faced that exact question and, to my surprise, it turned out to be much trickier to answer than I imagined. Its very name implies that it is simply a diversion, light music for entertainment. While most divertimenti could be described this way, many of the best-known examples of the form seem to transcend such a definition – take Mozart’s Divertimento for string trio, or Schubert’s *Divertissement à la hongroise*. These are ambitious, serious works with moments of real profundity. They seem to have little connection to after-dinner entertainment, and yet the composers chose to name them as such. (In fact, these serious pieces are likely among the first to come to mind when thinking about a divertimento.) Any composer calling a piece a divertimento must be aware of the split personality of the term – is it a serious work, or not?

That might be the wrong question to ask. Music does not need to be serious to be taken seriously. Humour requires a master’s touch. One note too many or too few or the timing off by a moment and it falls flat. The *Divertissement* (1930) by **Jacques Ibert** (1890–1962), for example, gives the impression of ease and facility, but it is masterfully crafted. Composed in 1929 as incidental music for a production of the comic play *The Italian Straw Hat*, the music was reconceived as a concert piece the following year.

It begins with a raucous *Introduction* followed by six short movements, each displaying Ibert’s wit and virtuosity. Ibert plays with our expectations in the *Cortège*, which begins solemnly – as the funeral procession its name implies – but quickly turns into a boisterous galop and then a farce as Mendelssohn’s famous Wedding March interrupts twice. Already the multifaceted, almost schizophrenic personality of the divertimento shines through. The next movement comes as a different sort of surprise: it is a delicately crafted *Nocturne* that seduces us with

atmosphere and sonority, showing an incredible ear for orchestral colour, especially considering the small ensemble. (One might even imagine hearing faint strains of Béla Bartók's Night Music.) This is followed by a light *Valse* evoking the music hall as much as aristocratic Vienna, with soaring Strauss melodies accompanied by sardonic commentary from a lone trombone. After a tongue-in-cheek *Parade*, the piece concludes with a cartoonish, hyperactive *Finale*. This *Divertissement* is seriously unserious music.

If we look a little deeper into the word *divertimento*, it is fascinating to consider its origin from the Latin, *divertere*, 'to turn away'. Certainly, when seeking entertainment, we 'turn away' from more serious topics. One could imagine a composer turning away from the pressure of serious forms, like the symphony, when composing a *divertimento*. This made me wonder: did **Émile Bernard** (1843–1902) see the *divertimento* as a form that signalled a kind of humility of musical ambition? His *Divertissement* (1894) is scored for a double wind quintet, reminiscent of Mozart's *divertimenti* and serenades for winds.

But while Bernard may be modest in his scoring and title, the piece seems to have almost symphonic ambitions, perhaps revealing his ambivalence about what a *divertimento* could or should be. The form of Bernard's *Divertissement* is itself a compressed symphony, in three movements instead of four, combining the traditional slow movement and finale. The first two movements are melodious and care-free, but the debt owed to the inspiration of German romantic composers like Richard Wagner and Engelbert Humperdinck is never far from the surface. The last movement begins with a plaintive bassoon solo that reveals a different character, and possibly a more expansive scope. This music develops and seems to reach for something larger and more complex, but before long it returns to a bright and idiomatic *allegro*. It is easy to read the tensions between French and German romanticism, as well as large scale ambitions in small packages, in this unique work.

Composers can also turn away from events in the world around them, diversion being a much more personal experience. This might very well have been the case for **Béla Bartók** (1881–1945) as he settled into a cottage on Paul Sacher’s Swiss estate in the summer of 1939. Sacher had previously commissioned Bartók’s *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), a large and complex work that proved to be quite challenging for Sacher’s orchestra. For this new commission, Sacher specifically asked for a lighter work for string orchestra, in the spirit of a classical divertimento. Bartók jumped into the project with astonishing focus, completing his 25-minute *Divertimento* in only fifteen days. With a world war looming, it may seem incongruous that Bartók poured his creative energies into a divertimento, but that tension may explain why the music seems to exist in such an uneasy space between light and dark.

The first movement begins as one might expect, with energy and good humour, driving rhythms and folk-like themes. However, we have our first hint of darkness when the confident flow of the music is interrupted by intense repeated octaves, a *cri de cœur* from some hidden corner of the soul. The remainder of the movement seems haunted by an undertone of darkness. And if darkness is a subtle undertone in the first movement, the second leaves no doubt about its purpose. This brooding example of Bartók’s Night Music builds to several ferocious outbursts before finally coming to rest, not in repose, but in something like emptiness. The final movement seems to set that aside, however, in the form of a vigorous dance-style finale. There is a joyfulness to the play of musical ideas, as Bartók manipulates his themes, flipping them upside-down or subjecting them to fugal development. Here is a divertimento not for the listener, but for the composer himself, lost in the joy of creative play. It must have been a welcome distraction for Bartók in those tense months of 1939, and this would prove to be his final composition before emigrating to the United States.

When composing my own *Divertimento* for chamber orchestra (2017), I couldn't help but consider the multiple meanings packed into the title. Like Ibert, I delight in connections to other music and in mixing styles in ways that might surprise. Like Bernard, I was attracted to the divertimento as a more modest form for a smaller orchestra. And yet, as the music developed, it stretched against those boundaries time and time again. Like Bartók, I may also have taken refuge in composing a work of abstract, light-hearted music at a time when the world seems teetering on the brink of disaster.

The four movements (again, not far from a symphonic form) of my *Divertimento* encompass all these contrasting and sometimes oppositional ideas. The first begins brisk and rhythmically propulsive, constantly pushing forward. The second movement, *Aria burlesca*, is an almost overt farce between the graceful and the grotesque. The minuet and trio that follow are an interplay between earthy shifting accents and an almost otherworldly *legato*. The finale as well contrasts an organ-like wind choral against a biting gigue in the strings.

It is the contrast-rich nature of the divertimento that drew me in as a composer. All these works, so unassuming in their titles, disguise their ambitions in different ways and build compelling worlds out of that tension. It is a genre that constantly offers new discoveries, and one to which I am happy to add my own small contribution.

© *Michael Ippolito 2021*

Working from the beginning without a conductor, the **c/o chamber orchestra** takes its name from the idea of stewardship and responsibility. A letter addressed with 'c/o' does not arrive directly, but is passed on in the care of another. A composer puts pen to paper, but it only becomes music when brought to life by musicians –

each and every performance anew. The collaborative process of seeing that responsibility through, and all of the unique challenges and opportunities that come with it, is at the heart of the orchestra's work.

c/o takes the idea of being a 'chamber' orchestra seriously. Chamber music entails being both clear and flexible, leading and following, knowing when to step forward and when to step back. It is both a single group and a collection of individual artists. The musicians come from throughout Europe, from over a dozen different countries. Without one leader providing a single vision, the voices and personalities of each musician combine, negotiate, struggle and forge a distinctive way forward together, all in search of that musical moment when it suddenly becomes clear exactly what the work is trying to communicate. It is that moment that is unmistakably c/o.

www.co-chamberorchestra.com



Aus welchen Gründen nennt ein Komponist ein Werk „Divertimento“? Als das **c/o chamber orchestra** bei mir ein Werk in Auftrag gab, stand ich vor genau dieser Frage, und zu meiner Überraschung war sie viel schwieriger zu beantworten als ich erwartet hatte. Dem Namen nach geht es hier um Zerstreuung, also um Unterhaltungsmusik. Wenngleich dies für die meisten Divertimenti gilt, scheinen viele der bekanntesten Beispiele dieser Form über eine solche Definition hinauszugehen. Man denke etwa an Mozarts Divertimento für Streichtrio oder Schuberts *Divertissement à la hongroise* – anspruchsvolle, ernste Werke mit wahrlich tiefgründigen Momenten. Als Vergnügung nach der Mahlzeit scheinen sie sich kaum zu eignen, und doch haben die Komponisten sich für diese Bezeichnung entschieden. (Tatsächlich gehören diese ernsten Stücke wahrscheinlich zu den ersten, die einem in den Sinn kommen, wenn man an ein Divertimento denkt.) Jeder Komponist, der ein Stück als Divertimento bezeichnet, muss sich der Zwiespältigkeit des Begriffs bewusst sein: Handelt es sich um ein ernstes Werk oder nicht?

Doch das könnte die falsche Frage sein. Musik muss nicht ernst sein, um ernst genommen zu werden. Humor erfordert die Hand eines Meisters – eine Note zu viel oder zu wenig, im Timing nur ein bisschen daneben, und die Wirkung verpufft. Das *Divertissement* (1930) von **Jacques Ibert** (1890–1962) etwa vermittelt den Eindruck schwereloser Leichtigkeit, ist aber meisterlich gearbeitet. 1929 als Schauspielmusik für eine Inszenierung der Komödie *Ein italienischer Strohhut* komponiert, wurde sie im Jahr darauf für die Konzertbühne eingerichtet.

Sie beginnt mit einer ungestümen *Introduction*, auf die sechs kurze Sätze folgen, die alle Iberts Esprit und Virtuosität zeigen. Er spielt mit unseren Erwartungen im *Cortège*, der feierlich beginnt – wie der Trauerzug, auf den sein Name verweist –, sich aber rasch in einen ausgelassenen Galopp und dann in eine Farce verwandelt, wenn Mendelssohns berühmter Hochzeitsmarsch zweimal dazwischenfunkt. Schon hier schimmert der facettenreiche, beinahe schizophrene Charakter des Diverti-

mentos durch. Der nächste Satz ist eine Überraschung ganz anderer Art – eine fein gearbeitete *Nocturne*, die den Hörer mit atmosphärischer Klanglichkeit verführt und, zumal in Anbetracht des kleinen Ensembles, ein unglaubliches Gespür für Orchesterfarben bekundet. (Man meint gar, Anklänge an Béla Bartóks „Nachtmusik“ zu hören.) Es folgt ein leichtfüßiger *Valse*, der sowohl an die Music Hall als auch an das aristokratische Wien erinnert; hochfliegende Strauss-Melodien werden von sardonischen Kommentaren einer einsamen Posaune begleitet. Nach einer augenzwinkernden *Parade* endet das Stück mit einem hyperaktiven Cartoon-*Finale*. Dieses Divertissement ist ernsthaft unernste Musik.

Wenn wir das Wort „Divertimento“ genauer betrachten, stoßen wir auf seine faszinierende Herkunft von dem lateinischen Wort *divertere* („sich abwenden, auseinandergehen“). Gewiss wendet man sich bei der Suche nach Unterhaltung von ernsteren Themen ab. Möglich, dass ein Komponist sich durch die Komposition eines Divertimentos vom lastenden Druck ernster Formen – etwa der Symphonie – abwendet. Hat **Émile Bernard** (1843–1902), so fragte ich mich, das Divertimento als eine Form verstanden, die eine Art Bescheidenheit des musikalischen Anspruchs anzeigt? Sein ***Divertissement*** (1894) ist für doppeltes Bläserquintett geschrieben und erinnert an Mozarts Divertimenti und Serenaden für Bläser.

Trotz bescheidener Besetzung und Namensgebung scheint das Stück allerdings geradezu symphonische Ambitionen aufzuweisen, worin sich vielleicht Bernards ambivalente Auffassung davon bekundet, was ein Divertimento sein könnte oder sollte. Bereits in formaler Hinsicht ist Bernards Divertissement eine komprimierte Symphonie mit drei statt vier Sätzen, die langsamen Satz und Finale verschmilzt. Die ersten beiden Sätze sind von melodioser Unbeschwertheit, verhehlen aber kaum je den Einfluss von Komponisten der deutschen Romantik wie Richard Wagner und Engelbert Humperdinck. Der letzte Satz beginnt mit einem klagenden Fagottsolo, das einen anderen Charakter und einen vielleicht expansiveren Kontext suggeriert.

Die Musik steigert sich und scheint etwas Größerem, Komplexerem zuzustreben, doch bald schon kehrt sie zu einem hellen, idiomatischen Allegro zurück. Es fällt nicht schwer, in diesem einzigartigen Werk die Spannungen zwischen französischer und deutscher Romantik oder zwischen großen Ambitionen und engen Grenzen zu erkennen.

Komponisten können sich auch von den Ereignissen in der Welt um sie herum abwenden, wobei die Zerstreuung eine viel persönlichere Erfahrung ist. Das könnte bei **Béla Bartók** (1881–1945) der Fall gewesen sein, als er den Sommer 1939 in einer Hütte auf dem Schweizer Landgut von Paul Sacher verbrachte. Sacher hatte zuvor Bartóks *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta* (1936) in Auftrag gegeben, ein großes, komplexes Werk, das für Sachers Orchester durchaus eine Herausforderung darstellte. Für den neuen Auftrag wünschte sich Sacher ausdrücklich ein leichteres Werk für Streichorchester, im Geiste eines klassischen Divertimentos. Bartók stürzte sich mit erstaunlicher Fokussierung auf das Projekt und vollendete das 25-minütige *Divertimento* in nur fünfzehn Tagen. Angesichts des drohenden Weltkriegs mag es eigentümlich erscheinen, dass Bartók seine kreativen Energien einem Divertimento zuwandte, aber diese Spannung könnte erklären, warum die Musik so beklommen zwischen Hell und Dunkel zu existieren scheint.

Der erste Satz beginnt erwartungsgemäß voll Energie und guter Laune, mit treibenden Rhythmen und volkstümlichen Themen. Ein erstes Anzeichen dunklerer Regionen aber zeigt sich, wenn der selbstsichere Fluss der Musik von eindringlich wiederholten Oktaven unterbrochen wird – ein *cri de cœur* aus einem verborgenen Winkel der Seele. Der Rest des Satzes scheint von einem dunklen Unterton heimgesucht zu werden. Ist die Dunkelheit im ersten Satz noch subtil und unterschwellig, so lässt der zweite Satz keinen Zweifel an ihrer Absicht. Dieses versonnene Beispiel Bartók'scher Nachtmusik steigert sich zu mehreren heftigen Ausbrüchen, bis es schließlich verklingt – nicht ruhevoll, sondern in einer Art Leere. Der Schlusssatz,

ein lebhaft-tänzerisches Finale, scheint davon freilich unberührt. Das Treiben der musikalischen Gedanken ist voller Fröhlichkeit; Bartók spielt mit seinen Themen, stellt sie auf den Kopf oder zügelt sie fugal. Dies ist ein *Divertimento* nicht für den Zuhörer, sondern recht eigentlich für den Komponisten, der sich in der Freude am kreativen Spiel ergeht – eine willkommene Ablenkung in diesen angespannten Monaten des Jahres 1939 und Bartóks letzte Komposition vor der Emigration in die USA.

Bei der Komposition meines eigenen *Divertimento* für Kammerorchester (2017) konnte ich nicht umhin, mich mit den zahlreichen Bedeutungen, die der Titel mit sich führt, auseinanderzusetzen. Wie Ibert habe ich meine Freude daran, Beziehungen zu anderen Werken herzustellen und Stile auf womöglich überraschende Weise zu mischen. Wie Bernard fühlte ich mich vom *Divertimento* als einer eher bescheidenen Form für ein kleineres Orchester angezogen. Und doch – als sich die Musik entwickelte, dehnte sie diese Grenzen immer wieder aus. Wie Bartók habe vielleicht auch ich Zuflucht darin gesucht, abstrakte, unbeschwerte Musik in einer Zeit zu komponieren, in der die Welt am Rande einer Katastrophe zu stehen scheint.

Die vier Sätze (auch hier eine gewisse Nähe zur symphonischen Form) meines *Divertimento* umfassen all diese unterschiedlichen, mitunter gegensätzlichen Ideen. Der erste beginnt forsch und mit treibendem, unablässig vorandrängendem Rhythmus. Der zweite Satz (*Aria burlesca*) ist eine fast unverhohlene Farce zwischen Anmut und Groteske. Das darauffolgende Menuett samt Trio ist ein Wechselspiel von derben, verschobenen Akzenten und einem beinahe jenseitigen *legato*. Auch das Finale kontrastiert einen orgelartigen Bläserchoral mit einer bissigen Gigue in den Streichern.

Es ist der kontrastreiche Charakter des *Divertimentos*, der mich als Komponist angezogen hat. All diese so unscheinbar betitelten Werke verbergen ihre Ambitionen auf verschiedene Weise, und sie erbauen aus dieser Spannung fesselnde

Welten. Dieses Genre hält unentwegt neue Entdeckungen vor, und gern leiste ich meinen eigenen kleinen Beitrag dazu.

© *Michael Ippolito 2021*

Das von Anfang an dirigentenlos arbeitende **c/o chamber orchestra** leitet seinen Namen von der Idee der Treuhandschaft und Verantwortung ab. Ein mit „c/o“ (care of, wörtlich: in Obhut von) adressierter Brief wird nicht direkt ausgeliefert, sondern zunächst der Obhut einer anderen Person anvertraut. Ein Komponist bringt Noten zu Papier, zu Musik aber werden sie erst, wenn sie von Musikern zum Leben erweckt werden – bei jeder Aufführung aufs Neue. Der gemeinschaftliche Prozess, diese Verantwortung mit all ihren einzigartigen Herausforderungen und Möglichkeiten wahrzunehmen, steht im Mittelpunkt der Arbeit des Orchesters.

c/o nimmt die Idee, ein „Kammer“-Orchester zu sein, ernst. Kammermusik bedeutet, sowohl klar als auch flexibel zu sein, zu führen und zu folgen, zu wissen, wann man in den Vorder- und wann in den Hintergrund tritt. c/o ist sowohl ein gemeinschaftliches Ensemble als auch eine Gruppe von Einzelkünstlern. Die Musiker kommen aus ganz Europa, aus mehr als einem Dutzend verschiedener Länder. Ohne Anführer, der eine einzige Vision vorgibt, verbinden sich die Stimmen und Persönlichkeiten jedes einzelnen Musikers, verhandeln, kämpfen und eröffnen gemeinsam einen unverwechselbaren Weg voran – alle auf der Suche nach jenem musikalischen Moment, in dem plötzlich klar wird, was das Werk zu vermitteln sucht. Es ist dieser Moment, der c/o auf unverkennbare Weise ausmacht.

www.co-chamberorchestra.com



Que signifie pour le compositeur le fait d'appeler une pièce « divertimento » ? Lorsque le **c/o chamber orchestra** m'a demandé de composer une œuvre à son intention, je me suis retrouvé face à cette question et, à ma grande surprise, il s'est avéré beaucoup plus difficile d'y répondre que je ne l'avais initialement imaginé. Le nom même semble impliquer qu'il ne s'agit que d'une distraction, d'une musique légère faite pour le divertissement. Si la plupart des divertimenti pourraient être décrits de cette manière, de nombreux exemples de cette forme parmi les plus connus semblent cependant transcender une telle définition – pensez au Divertimento pour trio à cordes de Mozart ou au *Divertissement à la hongroise* de Schubert. Ce sont des œuvres ambitieuses, sérieuses, avec des moments de véritable profondeur. Elles semblent n'avoir que peu de rapport avec le divertissement d'après-repas, et pourtant les compositeurs ont choisi de les nommer ainsi. (En fait, ces pièces sérieuses sont probablement parmi les premières qui viennent à l'esprit lorsque l'on pense au divertimento). Tout compositeur appelant une pièce ainsi doit être conscient de la double personnalité du terme : s'agit-il d'une œuvre sérieuse ou non ?

La question devrait peut-être se poser autrement. La musique n'a pas à être sérieuse pour être prise au sérieux. L'humour requiert la touche d'un maître. Une note de trop ou manquante, un décalage d'un instant, et elle tombe à plat. Ainsi, dans le *Divertissement* (1930) de **Jacques Ibert** (1890–1962), la musique donne une impression d'aisance et de facilité tout en étant magistralement travaillée. Composée en 1929 en tant que musique de scène pour une production de la comédie *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, la musique a été refaçonnée l'année suivante comme pièce de concert.

Elle débute par une introduction turbulente suivie de six courts mouvements, chacun faisant étalage de l'esprit et de la virtuosité d'Ibert. Le compositeur joue avec nos attentes dans le *Cortège*, qui commence solennellement – comme une procession

funéraire ainsi que son titre l'indique – mais se transforme rapidement en un galop endiablé puis en une farce alors que la célèbre marche nuptiale de Mendelssohn intervient à deux reprises. Déjà, la personnalité multiforme, presque schizophrène, du divertimento transparaît. Le mouvement suivant provoque une autre sorte de surprise : il s'agit d'un nocturne délicatement élaboré qui séduit par son atmosphère et sa sonorité et démontre un sens de la couleur orchestrale particulièrement aiguisé, surtout en tenant compte de l'effectif réduit. (On croit même percevoir des échos lointains de la musique de nuit de Béla Bartók.) Il est suivi d'une valse légère qui évoque tout aussi bien le music-hall que la Vienne aristocratique, où planent des mélodies de Strauss, accompagnées de commentaires sardoniques d'un trombone solitaire. Après un défilé ironique, la pièce se termine par un finale hyperactif et caricatural. Ce *Divertissement* est une musique sérieusement non-sérieuse.

Si nous examinons un peu plus en profondeur le mot divertimento, il est intéressant de constater que son origine vient du mot latin *divertere*, « détourner ». Il est certain qu'en cherchant à se divertir, on se « détourne » des sujets plus sérieux. On pourrait imaginer un compositeur se détournant de la pression suscitée par les formes sérieuses, comme la symphonie, alors qu'il compose un divertimento. Cela m'a fait réfléchir : **Émile Bernard** (1843–1902) voyait-il le divertimento comme une forme impliquant une sorte d'humilité au niveau de l'ambition musicale ? Son *Divertissement* (1894) est écrit pour un double quintette à vent et rappelle les divertimenti et autres sérénades pour instruments à vent de Mozart.

Mais si Bernard semble faire preuve de modestie avec son écriture et son titre, l'œuvre semble en revanche manifester des ambitions quasi symphoniques, révélant peut-être son ambivalence sur ce que pourrait ou devrait être un divertimento. La forme du *Divertissement* de Bernard apparaît comme une symphonie comprimée, en trois mouvements au lieu des quatre habituels, où le traditionnel mouvement lent et le finale sont réunis. Les deux premiers mouvements sont mélodieux et

apparaissent insouciantes, mais on n'oublie jamais la dette envers les compositeurs romantiques allemands comme Richard Wagner et Engelbert Humperdinck. Le dernier mouvement commence par un solo de basson plaintif qui révèle un caractère différent, et peut-être une intention plus profonde. Cette musique se développe et semble tendre vers quelque chose de plus grand et de plus complexe, mais elle revient bientôt à un *allegro* brillant et idiomatique. Il est facile de lire dans cette œuvre unique les tensions entre le romantisme français et allemand, ainsi que les aspirations, à petites doses, vers quelque chose de plus grand.

Les compositeurs peuvent également se détourner des événements du monde qui les entourent et la diversion devient une expérience beaucoup plus personnelle. Cela a très bien pu être le cas chez **Béla Bartók** (1881–1945) qui s'était installé dans une maison de campagne sur la propriété suisse de Paul Sacher à l'été 1939. Sacher avait auparavant commandé à Bartók la *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936), une œuvre aussi importante que complexe qui s'est avérée un véritable défi pour l'orchestre de Sacher. Pour cette nouvelle commande, Sacher a spécifiquement demandé une œuvre plus légère pour orchestre à cordes, dans l'esprit d'un divertimento classique. Bartók s'est lancé dans le projet avec une concentration étonnante et a complété en quinze jours seulement son *Divertimento* d'une durée de 25 minutes. À l'approche du conflit mondial, il peut sembler incongru que Bartók ait consacré son énergie créative à un divertissement, mais la tension ambiante peut expliquer pourquoi la musique semble se mouvoir dans une sphère d'anxiété, entre ombre et lumière.

Le premier mouvement commence, comme on peut s'y attendre, avec énergie et bonne humeur, des rythmes entraînants et des thèmes folkloriques. Une première zone d'ombre survient cependant lorsque le flux confiant de la musique est interrompu par un passage intense en octaves répétées, un cri du cœur venant de quelque recoin caché de l'âme. Le reste du mouvement semble hanté par une

obscurité sous-jacente. Et si l'obscurité est une nuance subtile du premier mouvement, elle ne laisse en revanche dans le second aucun doute sur son but. Cette « musique de nuit » inquiétante typiquement bartokienne se développe en plusieurs sursauts féroces avant de s'arrêter finalement, non pas dans une zone de repos, mais dans quelque chose qui ressemble au néant. Le finale semble cependant mettre tout cela de côté avec ses rythmes dansants. Le jeu des idées musicales baigne dans une atmosphère joyeuse alors que Bartók manipule ses thèmes en les triturant ou en les soumettant à un développement fugal. Voici un divertimento qui n'est non pas pour l'auditeur mais pour le compositeur lui-même, perdu dans le plaisir du jeu créatif. Ce divertimento allait constituer une distraction bienvenue pour Bartók en ces mois tendus de 1939 et fut la dernière œuvre qu'il composa avant d'émigrer aux États-Unis.

En composant mon propre *Divertimento* pour orchestre de chambre (2017), je n'ai pas pu m'empêcher de considérer les multiples significations sous-entendues par le titre. Comme Ibert, je me suis amusé des liens avec d'autres musiques et du mélange des styles qui pourra réserver des surprises. Comme Bernard, j'ai été attiré par le divertimento en tant que forme plus modeste pour orchestre réduit. Et pourtant, au fur et à mesure que la musique se développait, elle repoussait sans cesse ces limites. Comme Bartók, je me suis peut-être aussi réfugié dans la composition d'une œuvre de musique abstraite et légère à un moment où le monde semble au bord du désastre.

Les quatre mouvements (encore une fois, non loin de la forme symphonique) de mon *Divertimento* englobent toutes ces idées contrastées et parfois opposées. Le premier commence de manière vive et rythmiquement propulsive, en poussant constamment vers l'avant. Le deuxième mouvement, *Aria burlesca*, est une farce manifeste qui se situe entre le gracieux et le grotesque. Le menuet et le trio qui suivent sont une interaction entre des accents changeants et un *legato* quasi d'un

autre monde. Le finale oppose également un choral aux formes rappelant un orgue à une gigue cinglante aux cordes.

C'est la nature riche en contrastes du divertimento qui m'a attiré en tant que compositeur. Toutes ces œuvres au titre si modeste masquent leurs ambitions de différentes manières et façonnent des mondes fascinants à partir de cette tension. C'est un genre qui permet sans cesse de nouvelles découvertes et auquel je suis heureux d'ajouter ma modeste contribution.

© *Michael Ippolito* 2021

Travaillant depuis le début sans chef d'orchestre, le **c/o chamber orchestra** tire son nom de l'idée de gestion et de responsabilité. Une lettre adressée avec l'inscription « c/o » n'arrive pas directement, mais est transmise aux soins d'un autre. Un compositeur pose le crayon sur le papier mais la musique ne naît que lorsqu'elle est amenée à la vie par des musiciens, à chaque nouvelle exécution. Le processus de collaboration qui consiste à assumer cette responsabilité, ainsi que tous les défis et les opportunités uniques qui en découlent, est au cœur du travail de l'orchestre.

c/o prend au sérieux l'idée d'être un orchestre « de chambre ». La musique de chambre réclame d'être à la fois clair et flexible, de diriger et de suivre, de savoir quand pousser et quand retenir. Il s'agit à la fois d'un groupe unique et d'un ensemble d'artistes individuels. Les musiciens sont originaires de plus d'une douzaine de pays à travers l'Europe. Sans qu'un seul leader n'impose une vision unique, les voix et les personnalités de chaque musicien se combinent, négocient, s'affrontent et forgent ensemble une voie distincte où tous sont à la recherche de ce moment musical où ce que l'œuvre tente de communiquer apparaît soudainement dans toute sa clarté. C'est ce moment qui est indéniablement c/o.

www.co-chamberorchestra.com

c/o chamber orchestra

Violin

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar
(*leader*)
Frans van Schoonhoven #
(*principal 2nd violin, Bartók*)
Gaiane Pilossian
Zaida Ponthin
Lore Vancanwenberghe
Victoria Trusewicz
Justinas Kaunas
Jan Mleczo
Fumiko Terada
Mark Kagan*
Jenia Pavlova*
Benjamin Pant*
Lorenz Swyngedouw*
Elena Lichte*
Luiza Labouriau*
Julia Ungareanu*
Antoni-Theodor Andreescu*

Viola

Agnieszka Żyniewicz #
Yanna Pelser
Pablo Neira Narbona
Małgorzata Kosińska
Mikhail Balan*
Fabian Struwe*
Jenny Miller*

Cello

Elisabet Iserte López
Stefano Cucuzzella*#
Nicole Wiebe
Beatriz Raimundo
Martin Knörzer*
Mikko Pablo*

Double Bass

Jordi Carrasco Hjelm #
Paul Wheatley

Oboe

Théophile Hartz
Lorraine Hart

Flute

Shizuka Sasa
Lauma Ilsuma

Clarinet

Jason Denner
Fátima Trives Escolano

Bassoon

Denise Sun
Lena Nagai

Horn

Carla Gedicke
Angelica Tombs

Trumpet

Jonathan Jennesjö
Matthew Conley

Percussion

Jacek Mioduszeński
Jannik Becker

Piano

Andrew Crooks

* Only Bartók
principal in Bartók

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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.



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.

A special thank you for their support of this recording goes to:

Angelika and Gerd Bocher

Rainer Bosse

Adrien Le Gall

Susanne Meyer

Susan and Eberhard Nieschlag

Raban Ruddigkeit

Fuminori and Sawako Sasa

Peter Theis

Lore Vancauwenberghe

Günter and Hella Vieweg

Recording Data

Recording: August 2018, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany (Ibert, Bernard, Ippolito);
October 2020, Christus-Kirche, Berlin-Oberschöneweide, Germany (Bartók)
Producer and sound engineer: Christian Feldgen

Equipment: Neumann, Schoeps and Sennheiser microphones; RME Micstasy pre-amplifiers/D-A converters;
Pyramix digital audio workstation
Original format: 24-bit / 44.1 kHz

Post-production: Editing, mixing and mastering: Christian Feldgen, Hajo Seiler

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Michael Ippolito 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover illustration: Raban Ruddigkeit <https://ruddigkeit.de>
Photos of the c/o chamber orchestra: © Peter Adamik www.peteradamik.de
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-2499 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

