



# BÉLA BARTÓK

THE WOODEN PRINCE  
THE MIRACULOUS MANDARIN SUITE

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA  
SUSANNA MÄLKKI

# BARTÓK, BÉLA (1881–1945)

## THE WOODEN PRINCE, Op. 13 (1917)

53'48

A dance-pantomime in one act with a scenario by Béla Baláczs

### 1 INTRODUCTION

The Princess sits in the forest, the Fairy watching her from a distance.

4'40

### 2 FIRST DANCE: DANCE OF THE PRINCESS IN THE FOREST

The Prince steps out of his castle, and the Fairy tries to make the Princess return home. Finally she succeeds.

2'20

### 3 THE PRINCE FALLS IN LOVE

As the Prince sets off, he spots the Princess when she enters her own castle. He immediately falls in love, but the Princess doesn't notice him.

2'09

### 4 TOWARDS THE CASTLE OF THE PRINCESS –

#### SECOND DANCE: DANCE OF THE TREES

4'52

The Prince decides to go to the Princess's castle, but the Fairy tries to stop him by putting a charm on the Forest – Second Dance

### 5 THE PRINCE CONTINUES ON HIS WAY –

#### THIRD DANCE: DANCE OF THE WAVES

4'00

Having managed to get through the enchanted Forest, the Prince walks towards the bridge across the Stream, but now the Fairy uses her magic on the water – Third Dance

### 6 THE PRINCE HAS AN IDEA

4'39

Having tried to think of an alternative to crossing the troubled waters, the Prince has an idea. He drapes his staff with his cloak and waves it in order to catch the Princess's attention. When this fails he puts his crown on the staff as well, and finally he cuts off his golden locks and fastens them too on the staff.

- 7 THE PRINCESS IS CURIOUS –**  
**FOURTH DANCE: DANCE OF THE PRINCESS WITH THE WOODEN PRINCE 7'56**
- The Princess rushes out of her castle towards the pretty toy. When she arrives the Prince shows himself, bald and without his crown. The Princess is horrified, and the Prince tries to catch her. The Fairy makes the staff come alive, and the Wooden Prince begins to move. Finally the Princess manages to reach him – Fourth Dance
- 8 THE PRINCE DESPAIRS 5'51**
- The Princess and the Wooden Prince dance off, leaving the devastated Prince behind. Exhausted by grief he lies down and falls asleep. The Fairy approaches to comfort him, and puts a spell on the surroundings, where everything joins in a dance to his honour.
- 9 THE PRINCE IS RESTORED 3'45**
- The Fairy now restores the Prince to his former beauty, replacing his hair, crown and cloak. She then proclaims him King over all.
- 10 RETURN OF THE PRINCESS – FIFTH DANCE 3'03**
- The Princess reappears with the Wooden Prince. His cloak and crown are dishevelled and he doesn't wish to dance any more – Fifth Dance: The Princess tries to force the Wooden Prince to go on dancing.
- 11 COLLAPSE OF THE WOODEN PRINCE – SIXTH DANCE 1'41**
- When the Wooden Prince falls to the ground, the Princess notices the restored, real Prince in all his finery – Sixth Dance: The Princess tries to tempt the Prince to come to her – The Prince turns away from her.
- 12 SEVENTH DANCE – THE DESPAIR OF THE PRINCESS 4'50**
- Seventh Dance: Upset the Princess hurries towards him, but the Forest stops her – In anguish she throws away her crown and cloak, and cuts off her hair. Seeing this, the Prince wants to comfort her, but ashamed she turns away.
- 13 THE HAPPY END 4'02**
- Not giving up, the Prince is finally able to embrace the Princess. Around them trees, waves and everything else returns to their original place and state.

# CONCERT SUITE FROM ‘THE MIRACULOUS MANDARIN’

18'26

Op.19 (1924/1927)

Pantomime in one act, after a libretto by Melchior Lengyel

[14]	INTRODUCTION – THE THREE TRAMPS AND THE GIRL	2'38
[15]	FIRST DECOY GAME: THE OLD RAKE	3'42
[16]	SECOND DECOY GAME: THE YOUNG BOY	3'09
[17]	THIRD DECOY GAME: THE MANDARIN APPEARS	2'26
[18]	THE GIRL BEGINS TO DANCE FOR THE MANDARIN	4'10
[19]	THE MANDARIN CHASES THE GIRL	2'21

TT: 73'07

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA

SUSANNA MÄLKKI *conductor*

When comparing *The Wooden Prince* and the String Quartet No. 2, the two major works Bartók completed at the age of 36 in 1917, it is not difficult to conclude that the quartet is the more significant, leading on to the series of major instrumental works – four more quartets, three piano concertos, the Second Violin Concerto and Concerto for Orchestra among them – for which he is best known. By contrast, although *The Wooden Prince* had a fairly immediate successor in *The Miraculous Mandarin*, these stage works – together with the earlier opera *Bluebeard's Castle* – stand apart from the more abstract and often more explicitly folk-related character of the music that now seems most authentically ‘Bartókian’. Of his later works, only the *Cantata Profana* (1930) – another ‘one-off’ – has significant affinities with them.

It would nevertheless be a great mistake to argue on these grounds that *The Wooden Prince* is in any sense insignificant. It is, musically, a major achievement, well able to stand alongside works like Schoenberg’s tone poem *Pelleas und Melisande*, Stravinsky’s ballet *Petrushka* and certain symphonic poems by Scriabin, Zemlinsky and Richard Strauss, which are evoked to varying degrees without for a moment compromising the essential individuality of Bartók’s own musical personality, or detracting from his highly imaginative use of the modern orchestra. Composed between 1914 and 1917, and premièred in Budapest in May 1917, *The Wooden Prince* was his second collaboration with the Hungarian poet Béla Baláczs, though the first, *Bluebeard's Castle* (completed in 1911, then revised in 1912 and again in 1917–18) was not performed until May 1918. On the basis of Baláczs’s scenario, *The Wooden Prince* comes across as a less radical, less darkly disturbing conception than either *Bluebeard* or *The Miraculous Mandarin* – and also as closer to the exotic and romantic traditions of the heyday of Russian (and French) ballet between Tchaikovsky and Stravinsky. It does indeed employ a relatively conventional fairy-tale-like story of how, after various trials and misunderstandings, a Prince and

Princess fall in love and find happiness. But Bartók's music brings an expressive intensity and colouristic richness to the narrative that keeps the story's more mythic qualities – the mysterious power of the natural world in which forests and rivers come to life, the nightmarish circumstances in which strange supernatural beings manipulate both humans and toy-like puppets – from seeming either trivial or implausible. It is clear from the *Tristan*-esque abandon of the lovers' dances and the mechanistic ferocity of the conflicts between humans and non-humans that both librettist and composer had the full measure of the story's strangely fascinating blend of the romantically sublime and the expressionistically grotesque; and Bartók took every opportunity offered by the parallels and transformations within the scenario to bring a symphonic balance and cogency to music that for all its unbridled emotionalism never meanders or indulges in extravagant sound effects for their own sake.

The fifty-minute span of *The Wooden Prince* divides into seven principal sections whose sequence of separate dances uses a symmetrical framework. After an introduction evoking an untroubled, harmonious world of nature (often likened to Wagner's even more elemental orchestral prelude to *Das Rheingold*) the first three dances trace the prince's increasing frustration at his failure to attract the princess, and his subsequent decision to create an alternative, wooden prince in puppet form from his staff and cloak. In the fourth dance, the princess's eager embrace of this gimcrack surrogate – encouraged by the ultra-manipulative superintending fairy – leaves the (real) prince in deep despair, and it is the fairy's compassion for his suffering (with Bartók's music at its most passionately post-Wagnerian) that signals the reversal of his fortunes and the beginning of the score's second main phase. As the puppet becomes increasingly dehumanised and inadequate it is the princess's turn to experience frustration and anger, and the reappearance of the real prince in resplendent garb ensures her instant conversion from distaste to attraction. But the forces of nature, under the fairy's control, refuse to allow her such an easy conquest,

and only when she jettisons her own finery and cuts off her hair as the prince himself had done before, is he allowed to approach her. Initially she turns away in shame but he persists and, as nature returns to its original, benign manifestation, the princely couple come together and live – we assume – happily ever after.

It is easy enough to see how Bartók's pair of compositions involving dance present starkly opposed accounts of fated encounters between female and male, which end in either happiness or disaster. The composer was always concerned to distinguish between *The Miraculous Mandarin* – a ‘pantomime’ containing only two actual dances – and *the Wooden Prince* as a ‘proper’ ballet, danced throughout, and in any case there could hardly be a greater contrast between the fairy-tale forest setting of the earlier work (admittedly with sinister overtones) and the urban brothel in which *The Miraculous Mandarin* is located. Using a scenario by Melchior Lengyel (later to win fame as writer of the script for the 1939 Greta Garbo film *Ninotchka*) Bartók drafted the music for the new stage work soon after completing *The Wooden Prince*. After a five-year delay between completion of the short-score draft in 1919 and the actual orchestration in 1924, the ‘pantomime grotesque’ was premiered in Cologne in 1926 but then withdrawn on account of its controversial subject-matter, and was not performed again in the theatre until shortly after Bartók’s death in 1945.

If that subject-matter is thought of as involving a focus on a Frankenstein-like monster, the ‘un-dead’ Mandarin, it fits well enough into the extravagantly sinister atmosphere of 1920s silent-cinema expressionism, a more overtly grotesque mythology than that of *The Wooden Prince*, and much better suited to the modernist age. But the explicit sexual context – more graphic than anything in Pabst’s 1929 film of Wedekind’s *Lulu* or Alban Berg’s subsequent *Lulu* opera – and a demonic erotic quality, banished entirely from Bartók’s own later music, have left *The Miraculous Mandarin* on the fringes of his output. In 1927, the year after the single Cologne

performance, Bartók published an orchestral suite comprising the first six stages of the work, and it is in this form that the music is most often heard. The main part of the suite highlights the Girl's siren-like seductiveness, dominated by keening clarinets, and her increasingly frantic attempts to seduce three successive clients brought to her by the pimps who run the brothel where the action takes place. The first two clients, an old man and a youngish boy, are pathetic in contrasted ways, and since they have little or no money, they are soon set upon and brutally dismissed by the ever-attentive pimps. The Mandarin is very different, and this time it is the Girl who is reluctant at first to act seductively, sensing menace rather than vulnerability. The suite's climactic music revels in the demonic, Dionysian abandon of their initial encounter, and although the even more orgiastic continuation and completion of this scene, in which the Girl eventually enables the Mandarin's longed-for fulfilment in death, is missing here, the terse ferocity of the suite's ending graphically prefigures the eventual outcome.

© Arnold Whittall 2018

The **Helsinki Philharmonic Orchestra**, the first professional symphony orchestra to be founded in the Nordic countries (1882), has been operating without a break for over 135 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 100,000 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 Storgård and other conductors of note. Susanna Mälki was appointed chief conductor in the autumn of 2014 for the period 2016–21.

Since the autumn of 2011 the newly constructed Helsinki Music Centre has been the orchestra's new 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](http://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. 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](http://susannamalkki.com)



## HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA / SUSANNA MÄLKKI

*Photo: © Maarit Kytöharju*

**V**ergleicht man *Der holzgeschnitzte Prinz* und das Streichquartett Nr. 2 – die beiden großen Werke, die Bartók 1917 im Alter von 36 Jahren vollendete –, so erscheint das Quartett als das bedeutsamere Werk, handelt es sich doch um den Auftakt jener Reihe gewichtiger Instrumentalkompositionen – darunter vier weitere Quartette, drei Klavierkonzerte, das Violinkonzert Nr. 2 und das Konzert für Orchester –, die Bartóks Ruhm ausmachen. Und obwohl *Der holzgeschnitzte Prinz* mit *Der wunderbare Mandarin* einen recht unmittelbaren Nachfolger hatte, stehen diese Bühnenwerke – zusammen mit der früheren Oper *Herzog Blaubarts Burg* – abseits der abstrakteren und oft explizit folkloristisch inspirierten Musik, die heute als „eigentlicher“ Bartók gilt. Von seinen späteren Werken zeigt nur die *Cantata Profana* (1930) – ein weiterer „Sonderling“ – substantielle Affinitäten zu ihnen.

Dennoch wäre es ein großer Fehler, den *Holzgeschnitzten Prinzen* aus derlei Gründen als in irgendeiner Weise unbedeutend zu erachten. Er ist eine in musikalischer Hinsicht große Errungenschaft und gehört in eine Reihe mit Werken wie Schönbergs Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande*, Strawinskys Ballett *Petruschka* und einigen Symphonischen Dichtungen von Skrjabin, Zemlinsky und Richard Strauss, an die *Der holzgeschnitzte Prinz* in unterschiedlichem Maße anklängt, ohne die grundsätzliche Individualität von Bartóks eigener musikalischer Persönlichkeit oder seinen fantasievollen Umgang mit dem modernen Orchesterapparat in den Hintergrund zu rücken. Zwischen 1914 und 1917 komponiert und im Mai 1917 in Budapest uraufgeführt, stellt *Der holzgeschnitzte Prinz* seine zweite Zusammenarbeit mit dem ungarischen Dichter Béla Baláczs dar, wenngleich die erste – die 1911 fertiggestellte, 1912 und 1917/18 überarbeitete Oper *Herzog Blaubarts Burg* – erst im Mai 1918 zur Uraufführung kam. Baláczs’ Vorlage folgend, wirkt *Der holzgeschnitzte Prinz* weniger radikal, weniger düster als *Blaubart* oder *Der wunderbare Mandarin*, vielmehr steht er den exotischen und romantischen Traditionen der Blütezeit des russischen (und französischen) Balletts zwischen

Tschaikowsky und Strawinsky näher. Tatsächlich handelt es sich um eine vergleichsweise konventionelle Märchenhandlung, in der sich ein Prinz und eine Prinzessin ineinander verlieben und nach verschiedenen Prüfungen und Missverständnissen ihr gemeinsames Glück finden. Mit ihrer expressiven Intensität und ihrem koloristischen Reichtum bewahrt Bartóks Musik die mythischen Qualitäten der Erzählung – die geheimnisvolle Kraft der Natur, in der Wälder und Flüsse zum Leben erwachen, die alpträumhaften Umstände, unter denen seltsame übernatürliche Wesen sowohl Menschen als auch Spielzeugpuppen lenken – davor, trivial oder unplausibel zu wirken. Die tristaneske Hingabe der Liebestänze und die mechanische Heftigkeit der Konflikte zwischen Menschen und Nicht-Menschen zeigen deutlich, dass sowohl Librettist als auch Komponist das volle Spektrum jener eigentlich faszinierenden Mischung aus romantisch Erhabenem und expressionistisch Groteskem, das der Handlung eignet, ausgelotet haben; und Bartók nutzte jede Möglichkeit, die die Parallelen und Verwandlungen innerhalb der Handlung anboten, um der Musik eine symphonische Ausgewogenheit und Überzeugungskraft zu verleihen, die bei aller ungezügelten Emotionalität nie ausufert oder in extravaganten, zum Selbstweck geratenden Klangeffekten schwelgt.

*Der holzgeschnitzte Prinz* gliedert sich mit seiner Gesamtdauer von fünfzig Minuten in sieben Hauptteile, deren Tanzfolge symmetrisch angelegt ist. Nach einer Einleitung, die eine ungestörte, harmonische Natur evoziert (und oft mit Wagners noch urtümlicherem Orchestervorspiel zu *Das Rheingold* verglichen wurde), illustrieren die ersten drei Tänze die zunehmende Enttäuschung des Prinzen über die Hartherzigkeit der Prinzessin und seinen Entschluss, aus seinem Stab und Umhang einen zweiten, hölzernen Puppenprinzen zu erschaffen. Angespornt von einer äußerst fintenreichen Fee, unter deren Obhut sie steht, umarmt die Prinzessin im vierten Tanz den dürftigen Stellvertreter innig, was den (echten) Prinzen in tiefe Verzweiflung stürzt. Sein Leid aber weckt das Mitgefühl der Fee (Bartóks Musik

steht hier in leidenschaftlichster Wagner-Nachfolge), worauf sich sein Schicksal wendet und der zweite Hauptabschnitt der Musik beginnt. Die zusehends unzulänglichere Puppe verliert ihre menschlichen Züge, so dass es nun an der Prinzessin ist, Enttäuschung und Wut zu durchleben; das Wiedererscheinen des echten Prinzen in strahlendem Gewand aber sorgt dafür, dass ihre Ab- sogleich in Zuneigung umschlägt. Die von der Fee befehligen Naturgewalten freilich verweigern der Prinzessin ein leichtes Spiel, und erst als sie – wie zuvor der Prinz – ihr Gepränge ablegt und sich die Haare abschneidet, darf er sich ihr nähern. Zunächst wendet sie sich schamhaft ab, doch er lässt nicht nach, und als die Natur wieder ihren ursprünglichen, freundlichen Zustand annimmt, findet das Prinzenpaar zueinander und lebt – so dürfen wir annehmen – glücklich bis ans Ende seiner Tage.

Beide „Tanzkompositionen“ Bartóks widmen sich offensichtlich zwei ausgesprochen konträren Schicksalsbegegnungen von Mann und Frau, die mal glücklich, mal katastrophal enden. Dem Komponisten war es stets darum zu tun, zwischen dem *Wunderbaren Mandarin* – einer „Pantomime“ mit nur zwei echten Tänzen – und dem *Holzgeschnitzten Prinzen* als „richtigem“, durchweg getanztem Ballett zu unterscheiden; und tatsächlich lässt sich kaum ein größerer Kontrast denken als jener zwischen der märchenhaften Waldszenerie des früheren Werkes (mit, zugegebenermaßen, unheimlichen Untertönen) und dem großstädtischen Hurenhaus, in dem sich der *Wunderbare Mandarin* abspielt. Auf der Grundlage eines Szenarios von Melchior Lengyel (der später als Drehbuchautor des Greta-Garbo-Films *Ninotschka* von 1939 bekannt wurde) entwarf Bartók kurz nach Fertigstellung des *Holzgeschnitzten Prinzen* die Musik für das neue Bühnenwerk. Nach einer fünfjährigen Verzögerung zwischen der Fertigstellung des Particells 1919 und der eigentlichen Orchestrierung 1924 wurde die „Pantomime grotesque“ 1926 in Köln uraufgeführt, dann aber wegen ihres umstrittenen Sujets zurückgezogen und erst kurz nach Bartóks Tod 1945 wieder in Szene gesetzt.

Mit seinem Monster *à la* Frankenstein, dem „untoten“ Mandarin, fügt sich dieses Sujet sehr gut in die überbordend unheimliche Atmosphäre des Stummfilm-Expressionismus der 1920er Jahre – eine mythologische Groteske von unverhohlener Art als der *Holzgeschnitzte Prinz*, und der Moderne weitaus angemessener. Doch der explizit sexuelle Kontext – weitaus leibhafter als in Pabsts 1929er-Verfilmung von Wedekinds *Lulu* oder in Alban Bergs späterer *Lulu*-Oper – und eine dämonische Erotik, wie sie sich in Bartóks späteren Werken nicht wiederfindet, haben den *Wunderbaren Mandarin* zu einer Ausnahmeerscheinung in seinem Schaffen gemacht. Im Jahr 1927, dem Jahr nach der einzigen Aufführung des Werks in Köln, veröffentlichte Bartók eine Orchestersuite mit den ersten sechs Stationen des Werks, und in dieser Form erklingt die Musik heute am häufigsten. Der Hauptteil der Suite betont, von scharfen Klarinetten geprägt, die sirenengleichen Verführungskünste des Mädchens und seine zusehends verzweifelteren Versuche, jene drei Kunden zu becircen, die ihr nacheinander von den Zuhältern, die das Bordell – der Schauplatz der Handlung – leiten, zugeführt werden. Die ersten beiden Kunden, ein alter Mann und ein ziemlich junger Kerl, erregen auf unterschiedliche Weise unser Mitleid, und da sie wenig oder gar kein Geld haben, werden sie bald von den stets wachsamen Zuhältern bedrängt und brutal hinausgeschmissen. Der Mandarin ist da ganz anders, denn nun zögert das Mädchen mit seinen Verführungskünsten und spürt eher Bedrohung denn Verletzlichkeit. Das sich zusitzende musikalische Geschehen ergeht sich in der dämonischen, dionysischen Hingabe ihrer ersten Begegnung, und auch wenn die noch orgiastischere Fortsetzung und Vollendung dieser Szene, in der das Mädchen schließlich die vom Mandarin ersehnte Erlösung durch den Tod herbeiführt, hier fehlt, weist die kurzangebundene Wildheit des Suitenschlusses anschaulich auf den endgültigen Ausgang voraus.

© Arnold Whittall 2018

**Das Helsinki Philharmonic Orchestra** – das erste Berufsorchester, das in den nordischen Ländern gegründet wurde (1882) – 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 100.000 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 für den Zeitraum 2016–21 ernannt.

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](http://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>



BÉLA BARTÓK (1910)

**E**n comparant *Le Prince de bois* et le Quatuor à cordes no 2, les deux œuvres majeures que Bartók a terminées à l'âge de 36 ans en 1917, il n'est pas difficile de conclure que le quatuor est le plus significatif, menant à la série d'importantes œuvres instrumentales – dont quatre autres quatuors, trois concertos pour piano, le Second concerto pour violon et le Concerto pour orchestre – pour lesquelles il est le mieux connu. Par contre, quoique *Le Prince de bois* soit un successeur assez immédiat du *Mandarin merveilleux*, ces musiques scéniques – en compagnie de l'opéra plus ancien *Le Château de Barbe-Bleue* – se distinguent du caractère plus abstrait et souvent explicitement folklorique de la musique qui semble maintenant très authentiquement du style de Bartók. De ses compositions subséquentes, seule *Cantata profana* (1930) – un autre *unicum* – présente d'importantes affinités avec elles.

Ce serait cependant une grosse erreur d'argumenter pour ces raisons que *Le Prince de bois* serait insignifiant dans un sens ou l'autre. Il est une grande réussite musicale, bien capable de côtoyer le poème symphonique *Pelleas und Melisande* de Schoeberg, le ballet *Petruchka* de Stravinsky et certains poèmes symphoniques de Scriabine, Zemlisky et Richard Strauss qu'on évoque à différents degrés sans compromettre, ne serait-ce qu'un instant, l'individualité essentielle de la personnalité musicale de Bartók ni diminuer son emploi très inspiré de l'orchestre moderne. Composé entre 1914 et 1917 et créé à Budapest en mai 1917, *Le Prince de bois* résulte de sa seconde collaboration avec le poète hongrois Béla Baláczs quoique *Le Château de Barbe-Bleue*, sa première collaboration avec Baláczs, (terminé en 1911, puis révisé en 1912 et encore en 1917–18), ne fût pas joué avant mai 1918. Vu le scénario de Baláczs, la conception du *Prince de bois* est moins radicale, moins sombre et dérangeante que *Barbe-Bleue* ou le *Mandarin merveilleux* – et ainsi plus proche des traditions exotique et romantique de l'âge d'or du ballet russe (et français) entre Tchaïkovski et Stravinsky. Il a recours en effet à une histoire

relativement conventionnelle de conte de fée au sujet d'un prince et d'une princesse qui, après plusieurs épreuves et malentendus, tombent amoureux et trouvent le bonheur. Mais la musique de Bartók apporte une intensité expressive et une richesse de couleurs à la narration qui empêchent les qualités mythiques de l'histoire – le pouvoir mystérieux du monde de la nature où forêts et rivières prennent vie, les circonstances cauchemardesques dans lesquelles d'étranges êtres surnaturels manipulent les humains et les marionnettes-jouets – de sembler banales ou invraisemblables. L'abandon à la *Tristan* des danses des amants et la férocité mécaniste des conflits entre humains et non-humains montre clairement que librettiste et compositeur contrôlaient parfaitement le mélange étrangement fascinant de l'histoire du romantisme sublime et du grotesque expressionniste ; et Bartók profita de chaque occasion offerte par les parallèles et les transformations au sein du scénario pour apporter un équilibre symphonique et une force de conviction à la musique qui, malgré son caractère émotionnel débridé, ne s'égare jamais ni se livre à des effets sonores extravagants pour leur propre valeur.

La durée d'une cinquantaine de minutes du *Prince de bois* se divise en sept sections principales dont la suite de danses séparées suit un cadre symétrique. Après une introduction évoquant un monde de la nature harmonieux et calme (comparée souvent au prélude orchestral encore plus élémental de *L'Or du Rhin* de Wagner), les trois premières danses décrivent la frustration croissante du prince devant son échec à séduire la princesse et sa décision subséquente de créer un prince différent en bois, en forme de marionnette à partir de sa canne et de sa cape. Dans la quatrième danse, la princesse embrasse avidement ce substitut de pacotille – encouragée par la fée surveillante ultra manipulatrice – ce qui laisse le (vrai) prince dans un profond désespoir et c'est la compassion de la fée pour sa souffrance (avec la musique de Bartók dans son post-wagnérisme le plus passionné) qui signale le renversement de son sort et le début de la seconde phase principale de la partition. Au

fur et à mesure que la marionnette se déshumanise et devient inadéquate, c'est au tour de la princesse de connaître la frustration et la colère et la réapparition du vrai prince en vêtements resplendissants garantit sa conversion instantanée de la répulsion à l'attraction. Mais les forces de la nature, sous le contrôle de la fée, refusent de lui permettre une conquête aussi facile et ce n'est que quand elle se délest de sa propre parure et coupe ses cheveux comme le prince avait lui-même fait auparavant, qu'il lui est permis de s'approcher d'elle. Elle se détourne d'abord de honte mais il persévère et, comme la nature revient à sa manifestation originale affable, le couple princier s'unît et vit – nous présumons – heureux toute leur vie.

Il est assez facile de voir comment les deux compositions de Bartók nécessitant de la danse présentent des récits nettement opposés de rencontres fatales entre hommes et femmes qui mènent ou au bonheur ou au désastre. Le compositeur était toujours soucieux de distinguer entre *Le Mandarin merveilleux* – une « pantomime » ne renfermant en fait que deux danses – et *Le Prince de bois*, un véritable ballet entièrement dansé et, de toute façon, il pourrait difficilement y avoir un contraste plus grand entre le site forestier de conte de fées de la première œuvre (avec des notes sinistres, certes), et l'environnement de bordel urbain du *Mandarin merveilleux*. Utilisant un scénario de Melchior Lengyel (qui devait devenir célèbre plus tard comme auteur du scénario du film *Ninotchka* avec Greta Garbo en 1939), Bartók esquissa la musique pour la nouvelle œuvre de scène peu après avoir terminé *Le Prince de bois*. Après un laps de cinq ans entre la réduction pour piano terminée en 1919 et l'orchestration complète en 1924, la « pantomime grotesque » fut créée à Cologne en 1926 mais ensuite retirée à cause de son sujet controversé ; la production suivante au théâtre eut lieu peu après la mort de Bartók en 1945.

Si l'on pense au sujet comme une convergence sur un genre de monstre à la Frankenstein, le Mandarin « mort-vivant », il convient bien à l'atmosphère sinistre extravagante de l'expressionisme du cinéma muet des années 1920, une mythologie

plus ouvertement grotesque que celle du *Prince de bois* et bien mieux appropriée à l'âge moderniste. Mais le contexte sexuel explicite – plus graphique que quoi que ce soit dans le film de Pabst *Lulu* de Wedekind en 1929 ou l'opéra suivant *Lulu* d'Alban Berg – et une qualité érotique démoniaque bannie entièrement de la musique ultérieure de Bartók, ont laissé *Le Mandarin merveilleux* en marge de la production de Bartók. En 1927, l'année suivant l'unique représentation à Cologne, Bartók publia une suite orchestrale comprenant les six premiers tableaux de l'œuvre et c'est dans cette forme que la musique est le plus souvent entendue. La partie principale de la suite met en lumière la Fille, séduisante comme une sirène, dominée par la mélodie des clarinettes, et ses essais de plus en plus frénétiques de séduire trois clients successifs amenés par les souteneurs qui dirigent le bordel où l'action se passe. Les deux premiers clients, un vieil homme et un jeune garçon, sont pathétiques de façons différentes et, comme ils n'ont que peu ou pas du tout d'argent, ils sont assaillis et brutalement mis à la porte par les souteneurs qui surveillent. Le Mandarin est tout à fait différent et cette fois, c'est la Fille qui est d'abord réticente à se montrer séduisante, sentant une menace plus que de la vulnérabilité. La musique climacite de la suite se complaît dans l'abandon démoniaque et dionysiaque de leur rencontre initiale et, quoique la suite et la fin encore plus orgiaque de cette scène, où la Fille finit par permettre la satisfaction dans la mort longtemps désirée par le Mandarin, manque ici, la férocité laconique de la fin de la suite préfigure graphiquement le résultat final.

© Arnold Whittall 2018

**L'Orchestre philharmonique d'Helsinki**, le premier orchestre symphonique professionnel à avoir été fondé dans les pays nordiques (1882), compte maintenant plus de 135 ans de vie. Il est passé d'un ensemble de 36 musiciens à un orchestre de 102 membres réguliers qui donne des concerts entendus par un public total d'au moins 100,000 personnes par année au Centre de Musique d'Helsinki et hors de la Finlande.

Entre 1892 et 1923, l'OPH a donné la création de presque toutes les œuvres symphoniques de Jean Sibelius dirigées par le compositeur. Paavo Berglund, Leif Segerstam, John Storgårds et autres chefs remarqués ont succédé à Robert Kajanus, fondateur et premier chef attitré de l'OPH. Susanna Mälkki a été nommée principal chef à l'automne 2014 pour la période 2016–21.

L'orchestre réside au Centre de Musique d'Helsinki, nouvellement construit, depuis l'automne 2011. En plus des 70–80 concerts donnés annuellement à Helsinki, l'OPH fait régulièrement des tournées à l'étranger. Sa première visite a été à l'Exposition Mondiale de Paris en 1900. L'orchestre s'est rendu dans la plupart des pays européens, aux États-Unis, Japon, en Amérique du Sud et en Chine.

[www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi](http://www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi)

Pour sa «présence inégalée au podium» (*New York Classical Review*), **Susanna Mälkki** est l'un des chefs d'orchestre 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, ses postes antérieurs renferment principal chef invité à l'Orchestre du Gulbenkian (2013–17) et directrice musicale de l'Ensemble Intercontemporain (2006–13). Elle a été invitée à diriger 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 entre autres. Les grandes maisons d'opéra du monde l'engagent régulièrement dont l'Opéra

national de Paris, Wiener Stattsooper et l'Opéra Métropolitain ; elle est la première femme à avoir dirigé une production au Teatro alla Scala à Milan (2011).

Ancienne élève à l'Académie Sibelius, Mälkki a étudié avec Jorma Panula et Leif Segerstam ; avant ses études de direction, elle avait fait carrière de violoncelliste et occupé les premiers pupitres de l'Orchestre symphonique de Göteborg. Parmi les honneurs reçus mentionnons la médaille Pro Finlandia de l'ordre du Lion de Finlande, Chevalier de la Légion d'honneur en France, le prix Conductor of the Year 2017 du magazine *Musical America* et le Prix du Conseil nordique de musique.

<https://susannamalkki.com>

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:	May 2017 ( <i>The Wooden Prince</i> ) and February 2018 ( <i>The Miraculous Mandarin</i> ) at Helsinki Music Centre, Finland
Equipment:	Producer: Robert Soff Sound engineer: Enno Mäemets (Editroom) DPA, Schoeps, Sennheiser, Sandhill and Neumann microphones; DAD and Studer microphone preamplifiers / high-resolution A/D converters; Pyramix workstation, Lipinski and PSI loudspeakers; Sennheiser headphones.
Post-production:	Original format: 24 bit / 48 kHz ( <i>The Wooden Prince</i> ); 24 bit / 96 kHz ( <i>The Miraculous Mandarin</i> ) Editing: Jeffrey Ginn Mixing: Enno Mäemets
Executive producer:	Robert Soff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2018

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Untitled by Rob de Vries (Rokuzz.), <https://flic.kr/p/bBRxkj> (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](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2328 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2328