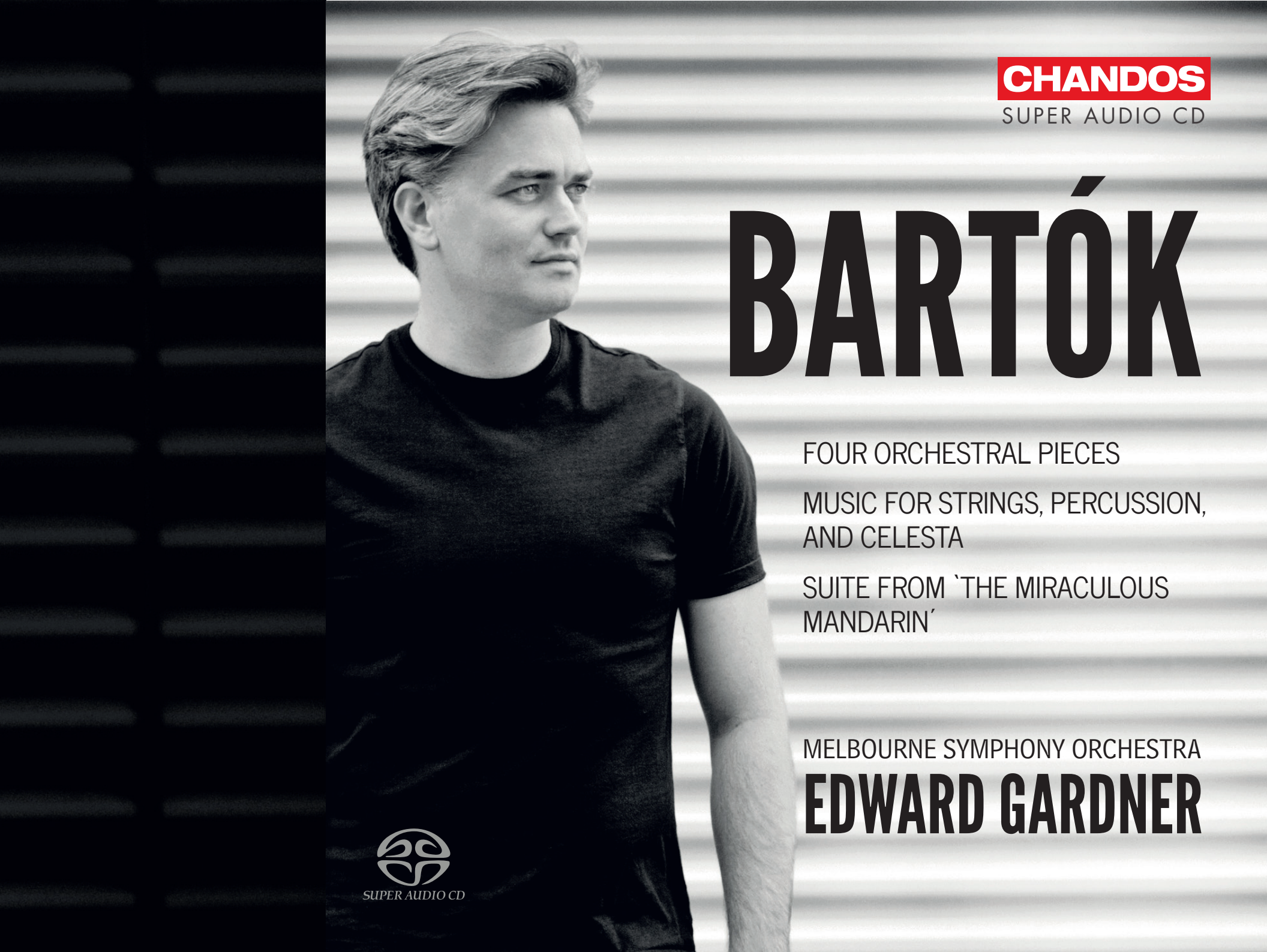




CHANDOS

SUPER AUDIO CD

BARTÓK

FOUR ORCHESTRAL PIECES

MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION,
AND CELESTA

SUITE FROM 'THE MIRACULOUS
MANDARIN'

MELBOURNE SYMPHONY ORCHESTRA

EDWARD GARDNER



SUPER AUDIO CD



Béla Bartók, 1936

Béla Bartók (1881–1945)

Suite from 'The Miraculous Mandarin',

Op. 19, BB 82 (1927)

19:08

Pantomime in One Act

after a Scenario by Melchior Lengyel (1880–1974)

1	Allegro – Meno mosso – Tempo I – Energico – Vivo –	2:36
2	Moderato – Rubato – Più mosso – Comodo – Più lento – Comodo – Lento – Più mosso – Vivace –	3:43
3	Sostenuto – Più mosso – Meno mosso – Più mosso – Allegretto – Sostenuto – Più mosso – Ancora più mosso – Allegretto – Tranquillo – Più tranquillo – Più mosso – Vivace –	3:22
4	Sostenuto – Più mosso – Meno mosso – Più mosso – Vivo – Agitato – Molto agitato – Agitato (tempo giusto) – Maestoso (subito) –	2:30
5	Lento – Più mosso – [A tempo più lento] – Più vivo – Molto sostenuto – Allegretto –	3:50
6	Adagio – Tempo di Valse – Allegro – Più allegro (stretto) – Sempre vivace – Marcatissimo – Sempre vivace	3:05

Music for Strings, Percussion, and Celesta,		
BB 114 (1936)		
	in Four Movements	31:01
7	I Andante tranquillo	8:19
8	II Allegro – Vivo – Meno vivo – Un poco largamente – Più mosso – Vivace – Allegro molto – Un poco allargando	7:34
9	III Adagio – Adagio molto – Più andante – Più lento – Più andante – Più mosso – Allegretto – Meno mosso – Adagio – Adagio molto – Tempo I	7:46
10	IV Allegro molto – Un poco meno mosso – Ancora meno mosso – Più mosso – Un poco meno mosso – Tempo I – Un poco meno mosso – Tempo I – Vivacissimo – Presto strepitoso – Molto moderato – Adagio – Allegro – Calmo – Vivacissimo, stretto – Tempo I – Meno mosso – Largo	7:11

Four Orchestral Pieces, Op. 12, BB 64 (1912,
orchestrated 1921)

22:48

- | | | |
|----|--|-----------------|
| 11 | I Preludio. Moderato – Più andante – Più mosso, molto appassionato –
Tempo I – Tranquillo – Tempo I – Sostenuto – Tempo I (Tranquillo) | 7:12 |
| 12 | II Scherzo. Allegro – Meno mosso – Tempo I (vivo) –
Più mosso – [Meno mosso] – Tempo I – Meno mosso –
Ancora meno mosso, con calore – [Meno mosso] –
Più mosso – Allegro – [Meno mosso] – [Più mosso] –
Tempo I – Più vivo | 6:19 |
| 13 | III Intermezzo. Moderato – Più sostenuto – Largamente – Andante –
Tranquillo – Più sostenuto (Molto tranquillo) – Agitato –
Andante – Più andante – Tempo I – Più lento | 4:38 |
| 14 | IV Marcia funebre. Maestoso – Più andante – Maestoso –
Appassionato – Tranquillo – Più andante – Più sostenuto | 4:28 |
| | | TT 73:19 |

Melbourne Symphony Orchestra
Wilma Smith concert master
Edward Gardner

Bartók:

Music for Strings, Percussion, and Celesta, and other works

Music for Strings, Percussion, and Celesta
Béla Bartók (1881 – 1945) in his maturity was an international figure, who found allies in many parts of the world. None was more generous, though, than the Swiss patron-conductor Paul Sacher, who commissioned three works from him in quick succession: the *Music for Strings, Percussion, and Celesta*, BB 114 (1936), the *Sonata for Two Pianos and Percussion*, BB 115 (1938), and the *Divertimento*, BB 118 (1939). The first of these was given on a programme of three world premières (two by Swiss composers, Conrad Beck and Willy Burkhard) which Sacher conducted on 21 January 1937 to mark the tenth anniversary of his Basle Chamber Orchestra.

Bartók's title is a little misleading, in that the celesta is no more important than the other keyed instruments involved: piano and xylophone. Nor does the work advertise that it is for two string orchestras, placed on opposite sides of the platform, their dialogue contributing to the play of sound and form, of abstraction and expressivity.

The first of the four movements is based on a slow chromatic melody introduced,

in A, by the violas of both orchestras, a melody in four phrases, the second an expansion of the first, the last two being retrograde forms. Successive canonic entries take the theme both ways around the circle of fifths: up to E, down to D, up to B, down to G, and so on, until both upward and downward steps have arrived at E flat, the tritone opposite of the initial A. This is the climax, accentuated by the loudest dynamic level and the most open harmony, with E flat played in octaves by all the violins and violas. Then, more quickly, and with the theme often reduced to inverted fragments, the steps retrace themselves back to A, at which point the theme is presented, simultaneously, right way up and in inversion, under a shower of celesta arpeggios. The movement ends with a microcosm of itself as violins play scales in contrary motion from A out to E flat and back again.

By no means has Bartók yet done with his melody, however, for it reappears to instigate, generate, and punctuate the movements that follow, these completing the slow – fast – slow – fast pattern of an eighteenth-century *sonata da chiesa*, though in spruce, streamlined, twentieth-century

terms. The first *Allegro* is a sonata movement in C that highlights the possibilities of antiphonal exchange between the string groups. After this comes a nocturne in F sharp, introduced by the xylophone reverberating in empty space. Strings lament, and turn to uncanny, disquieting sounds before recalling the work's abiding theme. As the movement continues, more of this is heard, between returns of the lament and further incursions of strangeness. The finale duly returns to A, but replaces the crabbed chromaticism of the first movement with unashamed A major, sounded in strummed chords at the start, right across the first orchestra. In form this last movement is a rondo *cum* dance medley of the kind which Bartók several times created to finish a work in high exuberance, here with the extra touch that the work's opening melody is brought back near the end in what was his most positive tonality: C major with raised fourth and flattened leading note, Bartók using a scale which he had found in Romanian villages.

Speaking at Harvard in 1943, Bartók recalled that in transforming a chromatic tune into a diatonic one he thought he had 'invented something absolutely new', only to find that the same principle was at work in Croatian folk music. The discovery seems more to have pleased than disappointed him.

Suite from 'The Miraculous Mandarin'

While the composition of the Music for Strings, Percussion, and Celesta proceeded quite smoothly, a decade and more earlier Bartók had had a lot of trouble with his third and final stage work, *The Miraculous Mandarin*, Op. 19, BB 82. The scenario was published at the beginning of 1917 by a leading Hungarian writer of the composer's generation, Melchior Lengyel, in the liveliest Budapest literary journal, *Nyugat*. Bartók started work on it in September 1918, and completed a piano draft the following June. Then he stopped, seemingly because of other work he had to do – teaching, composing, and performing – though he may have suspected that the piece would be controversial on account of its subject, as indeed it was. He produced an orchestral score in 1923, when a première at the opera house in Budapest was in view, but that plan fell through and the work was eventually performed in Cologne on 27 November 1926 – though only that once, for it was immediately banned. A Prague production took place the next year, but after that the work was not staged again during its composer's lifetime. Bartók therefore cut the last third of it to leave a concert suite, which had its first performance in Budapest on 15 October 1928, conducted by another of the composer's strong supporters, Ernst von Dohnányi.

Most unusually for a ballet at the time (or perhaps any time), *The Miraculous Mandarin* has a contemporary, urban setting. Speed, aggression, and even traffic noise are suggested in the opening, where, in an upstairs room in a bad district, some thugs are pushing a young woman to show herself at the window and lure up clients for them to rob. Three times she does this, the third client to come up the stairs being the mandarin, for whom she dances, before her handlers jump out and chase him round the room. In the part of the ballet that Bartók cut, the thugs try three ways of killing the mandarin, who refuses to die until he has held the young woman in a sensual embrace.

Apparently, Lengyel had devised his scenario with no specific composer in mind, and possibly never imagining its being realised by full orchestra. As a 'pantomime grotesque' (his subtitle) it fell into a current genre of wordless dramas nourished by the expressionist theatre, which put a heavy accent on gesture and lighting, and by silent movies. The piece could, though, have been written for Bartók. Not only did it touch on one of his central themes as an artist – the antagonism between unaffected nature (the mandarin) and corrupted modernity (the gang), with the young woman as mediator – but also it provided for formal symmetries. The scene-

setting and the chase would have to be fast movements, each followed by a sequence of similar events: enticements and murder attempts. Cutting the final moments left a ternary shape, of racing activity surrounding three scenes of seduction and dance.

Beginning and end both build up steadily in ostinato patterns to a climactic cut-off, and both are rooted in a harmony of harsh tritone plus fourth (the introduction) or fifth (the chase). Each of the three seductions is led by a sinuous clarinet melody, rising in tonality from A to C to E and becoming each time more embellished and developed, more flamboyant and urgent. The dances with the three clients, however, necessarily differ. First to come is a shabby roué, who makes protestations of love but gets kicked out by the thugs when they find he has no money. Next in is a shy boy, who dances with the young woman at first tentatively (bassoon solo in 5/4), then with full passion (violins in octaves transforming the tune), until he too is ejected. The mandarin climbs the stairs to the unsettling sound of pentatonic trombones, and stands in the room as a disturbing, unalterable presence (a bare minor third blared out by all the brass). Now the young woman dances for him, her waltz becoming more highly charged. Suddenly he is aroused, and the chase ensues.

Four Orchestral Pieces

There was a similar gap between essential composition and full realisation in the case of the Four Orchestral Pieces, Op. 12, BB 64, which Bartók drafted in 1912 but did not orchestrate until 1921, for a performance to be given by Dohnányi, once again, on 9 January 1922. The reason, though, was different. Finding his music misunderstood when it was not ignored, Bartók in 1912 had withdrawn from musical life in Budapest, writing to a young colleague: 'I have resigned myself to compose for my writing-desk only.' (This was before he found opportunities internationally.) Isolation gave him freedom, which he certainly exploited in the Four Pieces; it could also have intensified the anger and cynicism that may be found in this mighty score.

The opening 'Preludio' ventures out from, and returns to, an effulgence suggestive of natural growth. Its E major close, perhaps cursory, is violently contradicted by the opening of the next movement, a Scherzo that is a self-perpetuating musical machine akin to Dukas's *L'Apprenti sorcier*, but made with much more savage materials: rude ostinatos, effects of ostentatious bizarreness, harsh dissonances. After this, calm settles in the Intermezzo, which starts and ends on a rocking siciliano rhythm, looking way forward to the second subject

in the first movement of the Concerto for Orchestra. Last comes a funeral march, in which the response to death is utterly different from that in the middle movement of the Concerto; like the Scherzo, this movement is loud and black with tritones.

The whole work thus has a replicated form, presenting retraction and aggression twice over. Some of the pleasures of retraction and the powers of aggression are owed to the large and colourful orchestra, similar to that of the stage works of this period (*Bluebeard's Castle* and *The Wooden Prince*), before the slimming and clarification that would result in the Music for Strings, Percussion, and Celesta. What these two works share – and share with *The Miraculous Mandarin* – is an abundance of expression in the tightest possible form.

© 2013 Paul Griffiths

Established in 1906, and thus Australia's oldest, the **Melbourne Symphony Orchestra** has earned a reputation for excellence, versatility, and innovation. It is renowned for its performances of the great symphonic masterworks with leading international and Australian artists, including Osmo Vänskä, Charles Dutoit, Yan Pascal Tortelier, Douglas Boyd, Jeffrey Tate, Richard Tognetti, Emma

Matthews, and Teddy Tahu Rhodes. It has also enjoyed hugely successful performances with such artists as Sir Elton John, John Farnham, Ben Folds, KISS, Burt Bacharach, The Whitlams, Sting, and Tim Minchin. Together with the Melbourne Symphony Orchestra Chorus, whose chorus master is Jonathan Grieves-Smith, it has recently performed such works as Mahler's Symphony No. 3 under Markus Stenz, Brett Dean's *The Last Days of Socrates* in its Australian premiere under Simone Young, and Beethoven's Symphony No. 9 under Sir Andrew Davis. Hiroyuki Iwaki, Chief Conductor, and then Conductor Laureate, between 1974 and his death in 2006, and Markus Stenz, Chief Conductor and Artistic Director from 1998 until 2004, have played a key role in its recent history. Sir Andrew Davis took up his new appointment as Chief Conductor during the 2013 season and gave his first concerts in this capacity in May.

The first Australian symphony orchestra to tour abroad, the Melbourne Symphony Orchestra has received widespread international recognition in tours to the USA, Canada, Japan, Korea, Europe, China, and St Petersburg, Russia. Its annual performances in regional Victoria include a concert season in Geelong. Each year the Orchestra performs to more than 200,000

people, at events ranging from the Sidney Myer Free Concerts to the series of Classic Kids concerts for young children. It reaches an even larger audience through regular concert broadcasts on ABC Classic FM, and CD recordings on Chandos and ABC Classics. Its extensive education and community outreach activities include many programmes designed specifically for schools. In 2011 the Orchestra launched an educational iPhone and iPad App designed to teach children about the inner workings of an orchestra.

Having studied at the University of Cambridge and the Royal Academy of Music, **Edward Gardner** OBE assisted Sir Mark Elder at The Hallé before serving as Musical Director of Glyndebourne Touring Opera from 2004 to 2007. He began his tenure as Music Director of English National Opera in 2007 with a critically acclaimed new production of *Death in Venice*, and his many successes with the company won him the Royal Philharmonic Society Award for best Conductor in 2008 and the Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009. In September 2011 he took up his position as Principal Guest Conductor of the City of Birmingham Symphony Orchestra for a three-year term, during which he conducts the Orchestra

for four weeks each season. The 2013 / 14 season will see him complete a Mendelssohn cycle with the Orchestra, which will also be recorded for Chandos. He has been appointed Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra from October 2015 for an initial term of three years, and took up the post of Principal Guest Conductor in August 2013. He has also enjoyed a flourishing relationship with the BBC Symphony Orchestra since 2005 and in September 2011 conducted the Last Night of the Proms, which was televised live to audiences worldwide. In June 2012 he was awarded an OBE for his Services to Music in the Queen's Birthday Honours List.

He has recently conducted the Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra

Filarmonica della Scala, Danish National Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, and Houston Symphony, and is scheduled soon to appear with the Royal Concertgebouw Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Gewandhaus Orchester Leipzig, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, and Montreal Symphony Orchestra. He has continued his ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted *Carmen* and *Don Giovanni* and soon will return to conduct *Der Rosenkavalier*. He also enjoys working with young musicians, maintaining close associations with the Trinity College of Music, Royal Academy of Music, and Royal College of Music. Having made a number of recordings, Edward Gardner signed an exclusive contract with Chandos Records in 2009.



© Lucas Dawson Photography

Edward Gardner
conducting the
Melbourne Symphony
Orchestra in Hamer
Hall, Arts Centre
Melbourne

Bartók:

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta u.a. W.

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta

Béla Bartók (1881 – 1945) war in seiner Reife eine international bekannte Persönlichkeit, die in vielen Teilen der Welt Unterstützer fand. Keiner war jedoch großzügiger als der Schweizer Mäzen und Dirigent Paul Sacher, der in kurzer Folge drei Werke bei ihm in Auftrag gab: die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta BB 114 (1936), die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug BB 115 (1938) sowie das Divertimento BB 118 (1939). Das erste dieser Werke wurde im Rahmen eines Programms mit drei Uraufführungen vorgestellt (zwei davon von Schweizer Komponisten, Conrad Beck und Willy Burkhard), das Sacher am 21. Januar 1937 zur Feier des zehnjährigen Bestehens seines Kammerorchesters Basel leitete.

Bartóks Titel ist ein wenig irreführend, denn die Celesta spielt keine größere Rolle als die anderen beteiligten Tasteninstrumente, nämlich Klavier und Klaviaturxylophon, noch gibt der Titel zu erkennen, dass es sich um ein Werk für zwei Strichorchester handelt, die sich auf dem Konzertpodium gegenüber liegen, so dass ihr Dialog zur Umsetzung

von Klang und Form, von Abstraktion und Expressivität beiträgt.

Der erste der vier Sätze beruht auf einer langsamen chromatischen Melodie, die in A von den Bratschen beider Orchester eingeführt wird, einer Melodie in vier Phrasen, wobei die zweite eine Erweiterung der ersten ist und die beiden letzten krebsgängig geführt sind. Aufeinander folgende kanonische Einsätze führen das Thema in beide Richtungen durch den Quintenzirkel: aufwärts nach E, abwärts nach D, hinauf nach H, hinab nach G, und so weiter, bis sowohl die aufsteigenden als auch die abfallenden Schritte auf Es angekommen sind, dem Tritonus gegenüber dem anfänglichen A. Damit ist der Höhepunkt erreicht, verstärkt von der lautesten Dynamik und der offensten Harmonik, wenn sämtliche Violinen und Bratschen das Es in Oktaven spielen. Dann werden die Schritte schneller nach A zurück geführt, wobei das Thema oft auf umgekehrte Fragmente reduziert ist; an diesem Punkt wird das Thema unter einer Schauer von Celesta-Arpeggien gleichzeitig in seiner ursprünglichen Form und in Umkehrung dargeboten. Der Satz endet in einem

Mikrokosmos seiner selbst, wobei die Violinen Tonleitern in gegenläufiger Bewegung spielen, von A bis nach Es und wieder zurück.

Doch Bartók ist mit seiner Melodie noch keineswegs fertig, den sie kehrt wieder, um die folgenden Sätze zu initiieren, sie hervorzubringen und zu unterbrechen, während diese das Schema langsam – schnell – langsam – schnell einer *sonata da chiesa* des achtzehnten Jahrhunderts zu Ende führen, wenn auch unter den aufgeräumten, stromlinienförmigen Bedingungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Das erste *Allegro* ist ein Sonatensatz in C, der die Möglichkeiten des antiphonalen Austauschs zwischen den Streichergruppen hervorhebt. Es folgt eine Nocturne in Fis, eingeführt vom Xylophon, das im leeren Raum nachhallt. Streicher klagen und wenden sich unheimlichen, beunruhigenden Klängen zu, ehe sie an das bleibende Thema des Werks erinnern. Im weiteren Verlauf des Satzes ist davon mehr zu hören, zwischen wiederkehrenden Klagen und weiteren Ausbrüchen von Seltsamkeit. Das Finale kehrt folgerichtig nach A zurück, ersetzt jedoch die starre Chromatik des ersten Satzes durch unverhohlenes A-Dur, anfangs in geklimperten Akkorden des ganzen ersten Orchesters. Von der Form her ist dieser letzte Satz ein Rondo mit einem Potpourri von Tänzen jener Art, wie

sie Bartók mehrmals schuf, um ein Werk voller Überschwang zu beenden, in diesem Fall mit der Besonderheit, dass die einleitende Melodie gegen Ende in seiner positivsten Tonalität zum Einsatz kommt, nämlich in C-Dur mit erhöhter Quarte und erniedrigtem Leitton: Bartók benutzt hier eine Tonleiter, die er in rumänischen Dörfern gehört hatte.

In einer Rede von 1943 an der Harvard-Universität erinnerte sich Bartók, dass er gedacht habe, "etwas völlig Neues" erfunden zu haben, indem er eine chromatische Weise in eine diatonische verwandelte, nur um das gleiche Prinzip in kroatischer Volksmusik wiederzufinden. Diese Entdeckung scheint ihn eher erfreut als enttäuscht zu haben.

Konzertsuite "Der wunderbare Mandarin"

Während die Arbeit an der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta recht reibungslos vonstatten ging, hatte Bartók über ein Jahrzehnt zuvor mit seinem dritten und letzten Bühnenwerk, *Der wunderbare Mandarin* op. 19, BB 82, große Schwierigkeiten gehabt. Das Szenario war Anfang des Jahres 1917 in der lebendigsten Budapester Literaturzeitschrift, *Nyugat*, von Menyhért Lengyel, einem der führenden ungarischen Autoren aus der Generation des Komponisten, veröffentlicht worden. Bartók begann im September 1918 mit der Arbeit

darán und vollendete im folgenden Juni einen Klavierauszug. Dann hielt er inne, scheinbar wegen seiner anderen Verpflichtungen – als Lehrer, Komponist und Interpret –, obwohl er auch vermutet haben mag, das Stück könne wegen seines Themas umstritten sein, und so erwies es sich auch. Im Jahre 1923 erstellte er eine Orchesterpartitur, als eine Premiere am Budapester Opernhaus in Aussicht stand, doch dieser Plan schlug fehl, und das Werk wurde schließlich am 27. November 1926 in Köln aufgeführt – aber nur dieses eine Mal, denn es wurde sofort vom Spielplan abgesetzt. Eine Prager Inszenierung fand im Jahr darauf statt, doch danach kam das Werk zu Lebzeiten des Komponisten nicht mehr auf die Bühne. Bartók strich deshalb das letzte Drittel und hatte nun eine Konzertsuite übrig, die am 15. Oktober 1928 in Budapest uraufgeführt wurde, unter der Leitung von Ernst von Dohnányi, einem weiteren überzeugten Befürworter des Komponisten.

Ungewöhnlicherweise für ein Ballett jener Zeit (oder womöglich jeder Zeit) hat *Der wunderbare Mandarin* ein zeitgenössisches städtisches Sujet. Geschwindigkeit, Aggression und sogar Verkehrslärm werden in der Eröffnung angedeutet; in einer schlechten Gegend zwingen einige Strolche eine junge Frau, sich

im Obergeschoss aus dem Fenster zu lehnen, um Männer anzulocken, die sie ausrauben können. Dreimal tut sie das, und der Dritte, der die Treppe heraufkommt, ist der Mandarin, für den sie tanzt, ehe ihre Bedränger hervorspringen und ihn durchs Zimmer jagen. In dem Teil des Balletts, den Bartók strich, versuchen die Schurken auf dreierlei Art, den Mandarin umzubringen, der sich zu sterben weigert, ehe er die junge Frau in einer sinnlichen Umarmung gehalten hat.

Anscheinend hatte Lengyel sein Szenario erdacht, ohne einen bestimmten Komponisten im Sinn zu haben, und sich womöglich vorgestellt, es könne durch ein volles Orchester realisiert werden. Als eine "Pantomime grotesque" (sein Untertitel) gehörte das Werk zu einem damals aktuellen Genre wortloser Dramen unter dem Einfluss des expressionistischen Theaters, mit seinem besonderen Schwerpunkt auf Gestus und Licht, und des Stummfilms. Das Stück könnte jedoch geradezu für Bartók erfunden worden sein. Es bezog sich nicht nur auf eines seiner künstlerischen Hauptthemen – den Antagonismus zwischen ungekünstelter Natur (der Mandarin) und korumpierter Modernität (die Strolche), mit der jungen Frau als Vermittlerin –, sondern bot auch Möglichkeiten für formelle Symmetrien. Die Ausgangssituation und die Jagd mussten

als schnelle Sätze anzulegen sein, jeweils gefolgt von einer Sequenz ähnlicher Ereignisse: Verlockungen und Mordversuche. Das Streichen der letzten Momente hinterließ eine dreiteilige Gestaltung, in der rasende Aktivität drei Szenen von Verführung und Tanz umgibt.

Anfang und Ende werden stetig in ostinaten Schemata zu einem abgeschnittenen Höhepunkt aufgebaut, und beide sind in einer Harmonik aus schroffem Tritonus plus Quarte (in der Einleitung) bzw. Quinte (in der Jagd) verwurzelt. Jede der drei Verführungen setzt mit einer geschmeidigen Klarinettenmelodie ein, deren Tonalität von A über C nach E ansteigt, jedes Mal reicher verzerrt und ausgeführt, jeweils extravaganter und dringlicher. Die Tänze mit den drei Kunden unterscheiden sich jedoch notwendigerweise. Zuerst kommt ein schäbiger Roué, der seine Liebe beteuert, aber von den Schurken hinausgeworfen wird, als sie feststellen, dass er kein Geld hat. Dann kommt ein schüchterner Junge, der mit der jungen Frau erst zaghaft (Fagottsolo im 5/4-Takt), dann voller Leidenschaft (Violinen in Oktaven, Verwandlung der Melodie) tanzt, ehe er ebenfalls hinausgeworfen wird. Der Mandarin erklimmt die Treppe zum beunruhigenden Klang von pentatonischen

Posaunen und steht im Zimmer als Besorgnis erregende, unverrückbare Gestalt (eine leere kleine Terz, von allen Blechbläsern hervorgeschmettert). Nun tanzt die junge Frau für ihn, wobei ihr Walzer immer gefühlsgeladener wird. Plötzlich zeigt er sich erregt, und die Jagd beginnt.

Vier Stücke für Orchester

Ein ähnlicher Zeitraum lag zwischen der grundlegenden Komposition und der endgültigen Realisierung der Vier Stücke für Orchester op. 12, BB 64, die Bartók 1912 entwarf, aber erst 1921 orchestrierte, und zwar für eine Aufführung, die wiederum von Dohnányi am 9. Januar 1922 gegeben werden sollte. Der Grund dafür war jedoch in diesem Fall ein anderer. Als er feststellen musste, dass seine Musik missverstanden, wenn sie nicht geradezu ignoriert wurde, hatte sich Bartók 1912 aus dem Musikleben in Budapest zurückgezogen; an einen jungen Kollegen schrieb er: "Ich habe mich damit abgefunden, nur noch für meinen Schreibtisch zu komponieren." (Dies geschah zu einer Zeit, ehe sich ihm internationale Möglichkeiten eröffneten.) Die Isolation brachte ihm Freiheit, die er in den Vier Stücken jedenfalls weidlich ausnützte; sie könnte aber auch den Zorn und den Zynismus verstärkt haben, die sich in dieser mächtigen Partitur finden.

Das einleitende "Preludio" geht aus einem an natürliches Wachstum gemahnenden Glanz hervor und kehrt zu ihm zurück. Der Schluss in E-Dur mag wohl flüchtig wirken, doch stellt sich ihm die Einleitung des nächsten Satzes heftig entgegen – es handelt sich um ein Scherzo im Sinne einer selbsttreibenden Musikmaschine, die an Dukas' *L'Apprenti sorcier* erinnert, doch mit viel brutaleren Mitteln arbeitet: mit rüden Ostinati, Effekten prahlerischer Absonderlichkeit, schroffen Dissonanzen. Danach setzt sich Ruhe durch im Intermezzo, das in einem wiegenden Siciliano-Rhythmus beginnt und endet, vorausblickend auf das Seitenthema im Kopfsatz des Konzerts für Orchester. Zuletzt folgt ein Trauermarsch, dessen Reaktion auf den Tod völlig anders ausfällt als im Mittelsatz des Konzerts; wie das Scherzo ist dieser Satz laut und finster, von Tritonus durchsetzt.

Das Werk hat also insgesamt eine replizierte Form, die zweimal hintereinander Zurücknahme und Aggression bietet. Manche der Freuden der Zurücknahme und die Kräfte der Aggression verdanken sich dem großen und farbenfrohen Orchester, ähnlich denen der Bühnenwerke jener Zeit (*Herzog Blaubarts Burg* und *Der holzgeschnitzte Prinz*), ehe die Reduzierung und Klärung einsetzten, die in der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug

und Celesta münden sollten. Was diese beiden Werke gemeinsam haben – und mit dem *Wunderbaren Mandarin* teilen – ist eine Vielfalt an Ausdruckskraft in möglichst gedrängter Form.

© 2013 Paul Griffiths
Übersetzung: Bernd Müller

Das 1906 als erstes Sinfonieorchester Australiens gegründete **Melbourne Symphony Orchestra** hat sich mit seiner hervorragenden Qualität, Vielseitigkeit und Experimentierfreudigkeit einen Namen gemacht. Es ist berühmt für seine Aufführungen der großen sinfonischen Meisterwerke mit führenden internationalen und australischen Künstlern, darunter Osmo Vänskä, Charles Dutoit, Yan Pascal Tortelier, Douglas Boyd, Jeffrey Tate, Richard Tognetti, Emma Matthews und Teddy Tahu Rhodes. Aber auch mit namhaften Interpreten wie Sir Elton John, John Farnham, Ben Folds, KISS, Burt Bacharach, The Whitlams, Sting und Tim Minchin gab es äußerst erfolgreiche Kooperationen. Gemeinsam mit dem Melbourne Symphony Orchestra Chorus unter der Leitung von Jonathan Gieves-Smith hat das Orchester in jüngster Zeit Werke wie Mahlers Sinfonie Nr. 3 unter Markus Stenz, die australische Erstaufführung von Brett

Deans *The Last Days of Socrates* unter Simone Young und Beethovens Sinfonie Nr. 9 unter Sir Andrew Davis dargeboten. Hiroyuki Iwaki, seit 1974 Chefdirigent und anschließend bis zu seinem Tod im Jahre 2006 Conductor Laureate, sowie Markus Stenz, Chefdirigent und Künstlerischer Leiter von 1998 bis 2004, spielten eine Schlüsselrolle in der jüngeren Geschichte des Orchesters. Sir Andrew Davis übernahm seine neue Position als Chefdirigent in der Spielzeit 2013 und gab seine ersten Konzerte in dieser Funktion im vergangenen Mai.

Das Melbourne Symphony Orchestra bereiste als erstes australisches Orchester das Ausland und fand auf Tourneen in die USA, nach Kanada, Japan, Korea, Europa, China und dem russischen St. Petersburg breite internationale Anerkennung. Zu seinen alljährlichen Verpflichtungen im heimatischen Victoria zählt auch eine Konzertsaison in Geelong. Alljährlich spielt das Orchester vor mehr als 200.000 Zuhörern bei Anlässen, die von den Sidney Myer Free Concerts bis zur Konzertreihe "Classic Kids" für kleine Kinder reichen. Eine noch größere Zuhörerschaft erreicht das Ensemble mit seinen regelmäßigen Radiosendungen auf ABC Classic FM sowie mit CD-Einspielungen bei Chandos und ABC Classics. Zu seinen umfangreichen Aktivitäten in der

Musikerziehung und Erwachsenenbildung zählen zahlreiche speziell für Schulen konzipierte Programme. 2011 initiierte das Orchester eine bildungsbezogene iPhone- und iPad-App, die Kinder über die internen Mechanismen eines Orchesters aufklären soll.

Nach seinen Studien an der Universität Cambridge und der Royal Academy of Music in London war **Edward Gardner** OBE als Assistent von Sir Mark Elder am Hallé Orchestra tätig und wirkte danach von 2004 bis 2007 als Musikdirektor der Glyndebourne Touring Opera. Seine Amtszeit als Musikdirektor der English National Opera begann 2007 mit einer von der Kritik gelobten Neuinszenierung von Benjamin Britten's *Death in Venice*. 2008 wurde er nach seinen zahlreichen Erfolgen mit dem Ensemble von der Royal Philharmonic Society als Dirigent des Jahres gewürdigt, und 2009 erhielt er den Olivier-Preis für herausragende Leistungen im Bereich der Oper. Seit September 2011 leitet er für drei Jahre das City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO) als Erster Gastdirigent für vier Wochen in jeder Spielzeit. In der Saison 2013/14 wird er mit dem Orchester einen Mendelssohn-Zyklus vollenden, der auch für Chandos eingespielt wird. Nachdem er mit Wirkung von Oktober 2015 für zunächst

drei Jahre zum Chefdirigenten des Bergen Filharmoniske Orkester ernannt wurde, begann er dort im August 2013 seine Tätigkeit als Hauptgastdirigent. Sehr erfolgreich ist auch seit 2005 seine Zusammenarbeit mit dem BBC Symphony Orchestra, mit dem er im September 2011 das weltweit vom Fernsehen übertragene Schlusskonzert der Proms gab. Im Juni 2012 wurde er für seinen Beitrag zum Musikleben mit dem britischen Verdienstorden OBE (Officer of the Order of the British Empire) ausgezeichnet.

Zu seinen jüngsten Verpflichtungen gehörten Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Filarmonica della

Scala, DR SymfoniOrkestret, Sveriges Radios Symfoniorkester, Melbourne Symphony Orchestra und der Houston Symphony; geplant sind in naher Zukunft Auftritte mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, der Česká filharmonie, dem Radio Filharmonisch Orkest Hilversum, Gewandhausorchester Leipzig, hr-Sinfonieorchester, Toronto Symphony Orchestra und Montreal Symphony Orchestra. Eng verbunden bleibt er mit der Metropolitan Opera New York, wo er *Carmen* und *Don Giovanni* dirigiert hat und in Kürze den *Rosenkavalier* geben wird. Er arbeitet auch regelmäßig mit jungen Musikern zusammen und pflegt seine Kontakte mit dem Trinity College of Music, der Royal Academy of Music und dem Royal College of Music in London. Nach einer Reihe von Aufnahmen unterzeichnete Edward Gardner im Jahr 2009 einen Exklusivvertrag mit Chandos Records.

Bartók:

Musique pour cordes, percussion et célesta et autres œuvres

Musique pour cordes, percussion et célesta

Béla Bartók (1881 – 1945) en pleine maturité était une figure internationale qui avait des appuis dans bien des pays. Mais personne ne fut plus généreux que le mécène et chef d'orchestre suisse Paul Sacher, qui lui commanda trois œuvres coup sur coup: la Musique pour cordes, percussion et célesta, BB 114 (1936), la Sonate pour deux pianos et percussion, BB 115 (1938) et le Divertimento, BB 118 (1939). La première fut donnée dans un programme réunissant trois créations mondiales (deux de compositeurs suisses, Conrad Beck et Willy Burkhard) que Sacher dirigea le 21 janvier 1937 pour marquer le dixième anniversaire de son Orchestre de chambre de Bâle.

Le titre de Bartók est un peu trompeur, car le célesta n'est pas plus important que les autres instruments à clavier impliqués: le piano et le xylophone. Il ne signale pas non plus que l'œuvre s'adresse à deux orchestres à cordes, placés de part et d'autre de la scène, leur dialogue contribuant au jeu du son et de la forme, de l'abstraction et de l'expressivité.

Le premier des quatre mouvements repose sur une mélodie chromatique lente introduite,

en la, par les altos des deux orchestres, une mélodie en quatre phrases, la deuxième étant un développement de la première, les deux dernières étant des formes rétrogrades. Par entrées successives en canon, le thème évolue des deux côtés du cycle des quintes: mi vers le haut, ré vers le bas, si vers le haut, sol vers le bas, etc., jusqu'à ce que les degrés ascendants et descendants parviennent à mi bémol, le triton opposé du la initial. C'est le point culminant, renforcé par la nuance la plus forte et l'harmonie la plus ouverte, avec un mi bémol joué en octaves par tous les violons et altos. Ensuite, plus vite, le thème étant souvent réduit à des fragments inversés, on rebrousse chemin jusqu'au la, et à cet endroit le thème est présenté simultanément dans le bon sens et en inversion, sous une douche d'arpèges du célesta. Ce mouvement s'achève avec un microcosme de lui-même, les violons jouant des gammes en mouvement contraire de la à mi bémol et retour.

Mais Bartók n'en a absolument pas terminé avec sa mélodie, car elle reparait pour lancer, générer et ponctuer les mouvements qui suivent, ceux-ci complétant le schéma

lent – rapide – lent – rapide d'une *sonata da chiesa* du dix-huitième siècle, mais dans un langage du vingtième siècle, soigné et profilé. Le premier *Allegro* est un mouvement de sonate en ut majeur qui met l'accent sur les possibilités d'échange antiphonal entre les groupes de cordes. Vient ensuite un nocturne en fa dièse majeur, introduit par un xylophone réverbérant dans un espace vide. Les cordes se lamentent et se tournent vers des sons étranges et troublants avant de rappeler le thème éternel de l'œuvre. Le mouvement se poursuit et ces effets sont plus présents, entre des retours de la complainte et d'autres incursions bizarres. Comme prévu, le finale revient en la, mais remplace le chromatisme en pattes de mouche du premier mouvement par un la majeur assuré, qui sonne en accords raclés au début, juste dans le premier orchestre. La forme de ce dernier mouvement est un rondo *cum pot-pourri* de danse, du genre que Bartók utilisa souvent pour conclure une œuvre avec beaucoup d'exubérance, ici avec une touche supplémentaire: la mélodie initiale de l'œuvre revient presque à la fin dans ce qui était sa tonalité la plus positive, ut majeur, avec une quarte diésée et une note sensible bémolisée, Bartók utilisant une gamme trouvée dans des villages roumains.

Dans une élocution à Harvard, en 1943, Bartók rappela qu'en transformant un air

chromatique en un air diatonique, il pensait avoir "inventé quelque chose d'absolument nouveau", avant de découvrir que le même principe s'appliquait dans la musique traditionnelle croate. Cette découverte semble lui avoir procuré davantage de plaisir que de déception.

Suite extraite du "Mandarin merveilleux"

Si la composition de la Musique pour cordes, percussion et célesta se passa en douceur, un peu plus de dix ans auparavant Bartók avait eu beaucoup de problèmes avec sa troisième et dernière œuvre scénique, *Le Mandarin merveilleux*, op. 19, BB 82. Le scénario avait été publié au début de l'année 1917 par un écrivain hongrois important de la génération du compositeur, Melchior Lengyel, dans la revue littéraire la plus vivante de Budapest, *Nyugat*. Bartók commença à y travailler en septembre 1918 et acheva une esquisse pour piano au mois de juin suivant. Ensuite, il s'arrêta, apparemment parce qu'il avait d'autres occupations – enseigner, composer et jouer –, mais il est possible qu'il se soit douté que cette œuvre serait controversée en raison de son sujet, et ce fut effectivement le cas. Il réalisa une partition d'orchestre en 1923, lorsqu'on envisageait une création à l'Opéra de Budapest, mais ce projet échoua et l'œuvre fut finalement donnée à

Cologne, le 27 novembre 1926 – mais juste une fois, car elle fut immédiatement interdite. Une production eut lieu l'année suivante à Prague, mais par la suite l'œuvre ne fut plus montée du vivant du compositeur. Bartók en supprima donc le dernier tiers pour en faire une suite de concert, qui fut créée à Budapest le 15 octobre 1928, sous la direction d'un autre grand partisan du compositeur, Ernst von Dohnányi.

Ce qui était très inhabituel pour un ballet à cette époque (peut-être même à n'importe quelle époque), *Le Mandarin merveilleux* se déroule dans un cadre urbain contemporain. La vitesse, l'agressivité et même le bruit de la circulation sont suggérés dès le début, où, dans une pièce à l'étage d'une maison, dans un mauvais quartier, des voyous poussent une jeune femme à se montrer à la fenêtre et à attirer des clients pour les voler. Elle le fait à trois reprises, le troisième client qui monte l'escalier étant le mandarin, pour qui elle danse, avant que les vauriens ne surgissent et le poursuivent dans la pièce. Dans la partie du ballet que Bartók coupa, les voyous tentent à trois reprises de tuer le mandarin de différentes manières, qui refuse de mourir et ne passe de vie à trépas qu'après avoir eu une étreinte sensuelle avec la jeune femme.

Apparemment, Lengyel avait conçu son scénario sans penser à un compositeur spécifique et peut-être sans jamais imaginer

qu'il serait réalisé par un grand orchestre. Cette "pantomime grotesque" (son sous-titre) tombait dans un genre en vogue à l'époque, des drames sans paroles nourris par le théâtre expressionniste qui mettait surtout l'accent sur le geste et la lumière, et par les films muets. Toutefois, la pièce aurait pu être écrite pour Bartók. Elle touchait non seulement à l'un de ses principaux thèmes en tant qu'artiste – l'antagonisme entre la nature toute simple (le mandarin) et la modernité corrompue (le gang), avec la jeune femme comme médiatrice –, mais elle offrait aussi des symétries formelles. Le cadre où se déroule la scène et la poursuite devraient être des mouvements rapides, suivis chacun d'une séquence d'événements analogues: séductions et tentatives de meurtre. Le fait de couper les derniers moments laissait une forme ternaire de poursuite entourant trois scènes de séduction et de danse.

Le début et la fin s'intensifient progressivement en schémas ostinatos jusqu'à un point de rupture décisif et tous deux sont enracinés dans une harmonie dure de triton plus quarte (l'introduction) ou plus quinte (la poursuite). Chacune des trois scènes de séduction est menée par une mélodie sinueuse de clarinette, montant en tonalité de la majeur à ut majeur à mi majeur et devenant à chaque fois plus ornée et

développée, plus exubérante et insistante. Cependant, les danses avec les trois clients différent nécessairement. Vient en premier un débauché miteux, qui proteste de son amour, mais se fait botter par les voyous lorsqu'ils découvrent qu'il n'a pas d'argent. Vient ensuite un jeune homme timide, qui danse avec la jeune femme, tout d'abord timidement (solo de basson à 5 / 4), puis avec passion (violons en octaves transformant la mélodie), jusqu'à ce qu'il soit lui aussi éjecté. Le mandarin monte l'escalier au son troublant des trombones pentatoniques et se tient dans la pièce comme une présence dérangeante et inaltérable (une tierce mineure brute déversée à plein volume par tous les cuivres). La jeune femme danse alors pour lui, sa valse devenant de plus en plus tendue; il s'excite soudain et la poursuite s'ensuit.

Quatre Pièces pour orchestre

Entre l'essentiel de la composition des Quatre Pièces pour orchestre, op. 12, BB 64, et leur réalisation complète, il y eut un intervalle analogue. Bartók en réalisa le premier jet en 1912, mais il ne les orchestra qu'en 1921, pour une exécution donnée à nouveau par Dohnányi, le 9 janvier 1922. Mais cette fois, c'était pour une raison différente. Trouvant que sa musique était mal comprise voir même ignorée, Bartók s'était retiré de la

vie musicale de Budapest en 1912, écrivant à un jeune collègue: "Je me suis résigné à composer uniquement pour ma table de travail" (c'était avant qu'il ne trouve des opportunités sur le plan international). L'isolement lui donna une liberté qu'il exploita à n'en pas douter dans les Quatre Pièces; il a peut-être aussi intensifié la colère et le cynisme que l'on peut trouver dans cette imposante partition.

Le "Preludio" initial se risque à sortir d'un rayonnement évocateur de croissance naturelle pour y revenir. Sa conclusion en mi majeur, peut-être hâtive, est violemment contredite par le début du mouvement suivant, un Scherzo, véritable machine musicale qui se perpétue comme *L'Apprenti sorcier* de Dukas, mais qui se compose de matériaux beaucoup plus violents: des ostinatos brutaux, des effets de bizarrerie ostentatoire, des dissonances dures. Le calme s'installe ensuite dans l'Intermezzo, qui commence et se termine sur un rythme berçant de sicilienne, anticipant le second sujet du premier mouvement du Concerto pour orchestre. Vient enfin une marche funèbre, dans laquelle la réponse à la mort est totalement différente de celle du mouvement central du Concerto; comme le Scherzo, ce mouvement est sonore et sombre, avec des tritons.

Ainsi, l'ensemble de cette œuvre a une forme reproduite, présentant rétractation et agressivité à deux reprises. Certains plaisirs de la rétractation et des pouvoirs de l'agression sont dus au grand orchestre aux couleurs vives, semblable à celui des œuvres scéniques de cette période (*Le Château de Barbe-Bleue* et *Le Prince de bois*), avant le dégraissage et la clarification qui allaient donner naissance à la Musique pour cordes, percussion et célesta. Point commun entre ces deux œuvres – qu'elles partagent avec *Le Mandarin merveilleux* –, une abondance d'expression dans la forme la plus resserrée.

© 2013 Paul Griffiths

Traduction: Marie-Stella Pâris

Fondé en 1906, le **Melbourne Symphony Orchestra** est l'orchestre le plus ancien d'Australie, et s'est acquis une réputation pour son excellence, pour la diversité de ses talents et son sens de l'innovation. Il est célèbre pour ses interprétations des grands chefs-d'œuvre du répertoire symphonique avec des artistes australiens et étrangers de renom international parmi lesquels Osmo Vänskä, Charles Dutoit, Yan Pascal Tortelier, Douglas Boyd, Jeffrey Tate, Richard Tognetti, Emma Matthews, Teddy Tahu Rhodes. Il a également remporté des succès

considérables avec des musiciens tels que Sir Elton John, John Farnham, Ben Folds, KISS, Burt Bacharach, The Whitlams, Sting, Tim Minchin. Avec le Melbourne Symphony Orchestra Chorus, dont le chef de cœur est Jonathan Grieves-Smith, l'orchestre a récemment joué des partitions telles que la Troisième Symphonie de Mahler sous la direction de Markus Stenz, la création australienne de *The Last Days of Socrates* de Brett Dean sous la direction de Simone Young, la Neuvième Symphonie de Beethoven sous la direction de Sir Andrew Davis. Hiroyuki Iwaki, chef principal puis chef lauréat de 1974 jusqu'à sa mort en 2006, et Markus Stenz, chef principal et directeur artistique de 1998 à 2004, ont joué un rôle très important dans l'histoire récente de l'orchestre. Sir Andrew Davis est le nouveau chef principal depuis 2013 et a dirigé ses premiers concerts en cette qualité au mois de mai.

Premier orchestre australien à effectuer des tournées internationales, le Melbourne Symphony Orchestra a été fêté aux États-Unis, au Canada, au Japon, en Corée, en Europe, en Chine et en Russie à Saint-Petersbourg. Ses concerts annuels dans la province de Victoria incluent un série à Geelong. Chaque année, il se produit devant plus de 200 000 spectateurs lors de manifestations telles que les Sidney Myer

Free Concerts et les Classic Kids, une série de concerts pour les jeunes enfants. Il touche un auditoire encore plus large grâce à ses concerts régulièrement radiodiffusés sur ABC Classic FM et ses disques pour Chandos et ABC Classics. Ses multiples activités pédagogiques et communautaires incluent de nombreux programmes spécifiquement conçus pour les écoles. En 2011, le Melbourne Symphony Orchestra a lancé un projet éducatif iPhone et iPad App destiné à montrer aux enfants le travail à l'intérieur d'un orchestre.

Après avoir étudié à l'Université de Cambridge et à la Royal Academy of Music de Londres, **Edward Gardner** OBE a été l'assistant de Sir Mark Elder au Hallé Orchestra avant d'exercer la fonction de directeur musical du Glyndebourne Touring Opera de 2004 à 2007. Il est devenu directeur musical de l'English National Opera en 2007 avec une nouvelle production de *Death in Venice* de Britten, qui remporta les suffrages de la critique. Ses nombreux succès au sein de cette compagnie lui ont valu en 2008 le Prix du meilleur chef d'orchestre, décerné par la Royal Philharmonic Society, et en 2009 l'Olivier Award dans la catégorie "Réussite remarquable à l'opéra". En septembre 2011, il a été nommé principal chef invité du City of Birmingham Symphony

Orchestra (CBSO) pour une période de trois ans, au cours de laquelle il dirige l'orchestre pendant quatre semaines chaque saison. Au cours de la saison 2013 / 2014, il terminera un cycle Mendelssohn avec cet orchestre, cycle qui sera également enregistré chez Chandos. Il occupera les fonctions de chef principal de l'Orchestre philharmonique de Bergen à partir de 2015 pour une période initiale de trois ans, et a été nommé principal chef invité de cet ensemble en août 2013. Il travaille régulièrement avec le BBC Symphony Orchestra depuis 2005, et en septembre 2011, il a dirigé le concert de clôture des BBC Proms de Londres, un événement diffusé par la télévision dans le monde entier. À l'occasion de l'anniversaire de la reine en 2012, il a été créé officier de l'ordre de l'Empire britannique (OBE) pour services rendus à la musique.

Edward Gardner a récemment dirigé le Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise, le Melbourne Symphony Orchestra, le Houston Symphony, et doit

prochainement se produire avec l'Orchestre royal du Concertgebouw, la Philharmonie tchèque, l'Orchestre philharmonique de la Radio des Pays-Bas, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, le Toronto Symphony Orchestra et l'Orchestre symphonique de Montréal. Il poursuit sa collaboration avec le Metropolitan Opera de New York où il a dirigé *Carmen* et

Don Giovanni, et reviendra prochainement pour une production de *Der Rosenkavalier*. Il aime aussi à travailler avec de jeunes musiciens et entretient des liens étroits avec le Trinity College of Music, la Royal Academy of Music et le Royal College of Music. Edward Gardner, qui a un certain nombre d'enregistrements à son actif, a signé un contrat exclusif avec Chandos Records en 2009.

Also available



Britten
Piano Concerto • Violin Concerto
CHAN 10764

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Stephen Snelleman

Sound engineers Jim Atkins (21 and 22 July 2011 and 4 March 2013) and Alex Stinson (7–9 and 12 March 2013)

Assistant engineers Alex Stinson (21 and 22 July 2011 and 4 March 2013) and Chris Lawson (7–9 and 12 March 2013 – live)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Robert Blackwood Hall, Monash University, Melbourne, Victoria, Australia: 21 and 22 July 2011 (Four Orchestral Pieces); Hamer Hall, The Arts Centre, Melbourne, Victoria, Australia: 4 March 2013 (Suite from *The Miraculous Mandarin*) & 7–9 and 12 March 2013 (Music for Strings, Percussion, and Celesta – live)

Front cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega

Inlay artwork Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Universal Edition AG, Wien

© 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



© Lucas Dawson Photography

Edward Gardner conducting the
Melbourne Symphony Orchestra
in Hamer Hall, Arts Centre Melbourne

CHANDOS

Melbourne Symphony Orchestra / Gardner

CHSA 5130

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5130

CHANDOS

BARTÓK: ORCHESTRAL WORKS

CHSA 5130

BÉLA BARTÓK

(1881 - 1945)

- 1-6 SUITE FROM 'THE MIRACULOUS MANDARIN',
OP. 19, BB 82 (1927) 19:08
PANTOMIME IN ONE ACT
AFTER A SCENARIO BY MELCHIOR LENGYEL (1880 - 1974)
- 7-10 MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION, AND CELESTA,
BB 114 (1936) 31:01
- 11-14 FOUR ORCHESTRAL PIECES, OP. 12, BB 64 (1912,
ORCHESTRATED 1921) 22:48
TT 73:19

MELBOURNE SYMPHONY ORCHESTRA
WILMA SMITH CONCERT MASTER
EDWARD GARDNER



© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



DSD
Direct Stream Digital

SA-CD, DSD and their logos are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid CD can
be played on any
standard CD player.