

An abstract painting with vibrant colors and textured brushstrokes. The composition is dominated by large, bold shapes in shades of red, orange, blue, and white. The background is a mix of light and dark tones, creating a sense of depth and movement. The overall style is expressive and modern.

BARTÓK ENESCU KODÁLY MARTINŮ

**BORUSAN ISTANBUL
PHILHARMONIC ORCHESTRA**

CARLO TENAN

onyx

BÉLA BARTÓK 1881–1945

Dance Suite sz. 77

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I. Moderato | 3.34 |
| 2 | II. Allegro molto | 2.29 |
| 3 | III. Allegro vivace | 3.11 |
| 4 | IV. Molto tranquillo | 2.53 |
| 5 | V. Comodo | 0.56 |
| 6 | VI. Finale: Allegro | 4.22 |

BOHUSLAV MARTINŮ 1890–1959

The Frescoes of Piero della Francesca H.352

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 7 | I. Andante poco moderato | 8.15 |
| 8 | II. Adagio | 6.01 |
| 9 | III. Poco allegro | 5.36 |

ZOLTÁN KODÁLY 1882–1967

- | | | |
|----|--|-------|
| 10 | Galántai táncok (Dances of Galánta) | 16.44 |
|----|--|-------|

GEORGE ENESCU 1881–1955

2 Romanian Rhapsodies Op.11

- | | | |
|----|-----------|-------|
| 11 | No.1 in A | 12.23 |
|----|-----------|-------|

**BORUSAN ISTANBUL
PHILHARMONIC ORCHESTRA**

CARLO TENAN



Carlo Tenan with producer Simon Kiln in the control room

Bohuslav Martinů and Zoltán Kodály were both raised in the countryside, the former in rooms at the top of a church tower near the border of the old Habsburg domains of Bohemia and Moravia, the latter in towns where his father served as an employee of the Hungarian state railways. Béla Bartók, meanwhile, was born in the ethnically diverse Hungarian town of Nagyszentmiklós, where his father was head of an agricultural school. Coming from a rural town in Romanian Moldavia, George Enescu was just seven years old when he moved to Vienna to study violin at the Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Their formative experiences surely included hearing songs sung in distinctive dialects by peasant farmers and dances played at weddings or fairs by itinerant bands of Romani musicians.

Béla Bartók and Zoltan Kodály, graduates of the Academy of Music in Budapest, were in their early twenties when they first met. Their shared interest in the authentic folk music of their homeland led to the release in 1906 of a joint appeal addressed ‘to the Hungarian people’ to secure support for ‘a complete collection of folk songs, gathered with scholarly exactitude’. They soon published *Magyar népdalok*, a volume of 20 Hungarian folk songs with simple yet sympathetic piano accompaniments. The collection’s preface stated that it was created to help ‘the general public to get to know and appreciate’ a cultural resource of enormous richness and depth. ‘The experts know very well what a debt Hungarian musical folklore owes to [Kodály],’ Bartók stated in 1921. ‘His passion for research, his enduring diligence, his thoroughness, knowledge and clear vision have given him an unmatched understanding of Hungarian peasant music. In this field nobody has come near.’

In the summer before *Magyar népdalok* appeared in print, Kodály travelled to his childhood home in the district of Galánta, now part of Slovakia, where his father had served as a stationmaster. He returned with a harvest of around 150 indigenous folk tunes, some of which he published under the title 'Collection from Mátyusföld'. In the preface to his *Dances of Galánta*, written to mark the 80th anniversary of the Budapest Philharmonic Society in 1933, the composer recalled how he spent 'the most beautiful seven years of his childhood' in the region. Kodály's dazzling symphonic poem enlists themes and rhythms drawn from the 18th-century *verbunkos*, a dance form created to lure new recruits to the Austro-Hungarian army. *Dances of Galánta* makes a virtue of clear contrasts between slow (*lassú*) and fast (*friss*) sections, among the core elements of the *verbunkos* tradition; the score likewise evokes the Hungarian Gypsy bands that, in the days before conscription, spurred young men to join the Habsburg emperor's multiethnic military.

Bartók's Dance Suite embodies the composer's desire to see a post-war Hungary united as 'a brotherhood of peoples'. The work, commissioned in 1923 by Budapest's City Council to mark the golden jubilee of the merger of Buda, Pest and Óbuda, contains a Hungarian-style theme that acts as a ritornello, heard before and after the second movement, recalled between the fourth and fifth movements, and restated again towards the finale's close. Bartók later recalled that the 'thematic material of all the movements is an imitation of peasant music. The aim of the whole work was to put together a kind of idealised peasant music – you could say an invented peasant music.' The first movement in part and the fourth in whole were, he noted elsewhere, 'of an Oriental (Arab) character; the *ritornell* and No.2 are of a Hungarian character; in No.3 Hungarian, Romanian and even Arab influences alternate; and the theme of No.5 is so primitive that one can only speak of a primitive peasant character here, and any classification according to nationality must be abandoned.'

George Enescu's two Romanian Rhapsodies Op.11, written in 1901 and first performed together two years later, sprang from the soil of native folk music. Their 19-year-old composer, just five months younger than Bartók, had studied with Massenet and Fauré at the Paris Conservatoire and applied the élan of French orchestration to the glorious patchwork of popular Romanian songs and dances that run through both Rhapsodies. Although Enescu later suggested that he had merely cobbled together a string of existing tunes with little thought, Romanian Rhapsody No.1 underpins the music's surface allure with an impressive strength and clarity of organisation. Above all, the work demonstrates the composer's respect for the original melodies and sensitivity to their modal harmonies. Its opening clarinet solo outlines the melody of 'Am un leu și vreau să-l beau' ('I have a shilling and want to spend it on drink'), which yields to the charming *horă* or circle dance 'lui Dobrică' ('of Dobrica'), first outlined by the violins, later recalled as a spirited viola solo with accompanying chords played by two harps. The folk references continue with melancholy echoes of 'Mugur-Mugurel' ('Sprout, little sprout'); a jolly *sârba*, another recurring circle dance; and 'Ciocârlia' ('The skylark'), the chirruping melody of which rises in the winds and imparts sufficient momentum to propel the piece almost to its close.

Bohuslav Martinů left his homeland for the last time in 1938, not long before the Nazis occupied Bohemia and Moravia. Having settled in Paris, he and his wife evaded the Gestapo after the Fall of France in 1940 and found refuge in the United States. They returned to Europe in 1953, settling in Nice that autumn. The following spring, Martinů travelled to Italy and visited Borgo Santo Sepolcro, home to *The Resurrection*, a fresco painted by Piero della Francesca around 1460 in his hometown's communal meeting hall, recently spared from wartime destruction by the order-defying actions of a British artillery officer. Piero's depiction of Christ rising from the tomb left a profound impression on the composer as did the artist's frescoes depicting *The Legend of the True Cross* at the nearby town of Arezzo. *The Frescoes of Piero della Francesca* grew from Martinů's encounter with the latter. The three-movement suite, scored for a large orchestra rich in percussion, unfolds as a sequence of ideas that emerge without repetition or thematic development, like the ever-changing stream of thoughts, feelings and emotions experienced during contemplative prayer.

Traces of birdsong sound early in the first Fresco, a compassionate evocation of Piero's representation of Solomon's meeting with the Queen of Sheba. Martinů contrasts the Straussian warmth of the movement's bustling opening with the austere reverence of a cor anglais solo accompanied by shimmering tremolo strings, before recalling animated echoes of the initial material and launching an expansive coda, complete with yearning violin melody and harp arpeggios. The central Adagio, inspired by Piero's depiction of Constantine's Dream of the Holy Cross, draws from Martinů's well of Moravian folk idioms, clearly so in its viola solo and exotic writing for three oboes. It closes with an exquisite combination of soaring violins and fast-rising wind scales, capped by a haunting signal of death-dry drum strokes. Everything here, as Martinů told his friend and biographer Miloš Šafránek, 'is peace and colour'. The frenetic energy of the third movement's opening and the emotional intensity and unsettling rhythmic instability of the cello melody that emerges from it introduce the composer's heartfelt response to Piero's sequence of eight frescoes. After one last blaze of orchestral colour, peace returns in the work's rapturous closing chorale.

ANDREW STEWART



Bohuslav Martinů und Zoltán Kodály wuchsen beide auf dem Lande auf; Martinů in den Räumen eines Kirchturms nahe der Grenze zu den alten Habsburger Territorien Böhmen und Mähren, Kodály in Städten, in denen sein Vater als Angestellter der Ungarischen Staatsbahn arbeitete. Béla Bartók indes wurde in der ethnisch vielfältigen ungarischen Stadt Nagyszépmiklós geboren, wo sein Vater als Direktor der Landwirtschaftsschule wirkte. George Enescu war erst sieben Jahre alt, als er nach Wien kam um dort am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zu studieren, stammte aber aus einer ländlichen Gemeinde im rumänischen Teil Moldawiens. Das Hören von Liedern in den charakteristischen Dialekten der Kleinbauern oder von Tänzen, die etwa bei Hochzeiten oder auf Märkten von Gruppen umherziehender Roma-Musiker gespielt wurden, zählte sicherlich zu den prägenden Erlebnissen ihrer jeweiligen Kindheit.

Béla Bartók und Zoltán Kodály, beide Absolventen der Budapester Musikakademie, waren bei ihrer ersten persönlichen Begegnung in ihren frühen 20ern. Ihr gemeinsames Interesse an der authentischen Volksmusik ihrer Heimat führte 1906 zu einem gemeinsamen Appell „an das ungarische Volk“, dessen Ziel darin lag, Unterstützung für „eine komplette Sammlung von Volksliedern, zusammengetragen mit wissenschaftlicher Genauigkeit“ zu finden. Bald schon veröffentlichten sie *Magyar népdalok*, einen Band mit 20 ungarischen Volksliedern, unterlegt mit schlichten, dabei aber effektvollen Klavierbegleitungen. Im Vorwort heißt es, die Sammlung wolle dazu beitragen, „einer breiteren Öffentlichkeit“ kulturelle Quellen von gewaltigem Reichtum und großer Tiefe vorzustellen, um diese „kennen und schätzen zu lernen“. „Die Fachleute wissen nur zu gut, wie viel die ungarische Volksmusik [Kodály] schuldet,“ bemerkte Bartók 1921. „Seine Leidenschaft für die Forschung, sein beständiger Fleiß, seine Genauigkeit, sein Wissen und seine Klarsicht verhalfen ihm zu einem beispiellosen Verständnis der ungarischen Volksmusik. Niemand konnte ihm auf diesem Gebiet das Wasser reichen.“

Im Sommer vor der Drucklegung von *Magyar népdalok* reiste Kodály in den Distrikt Galánta (unterdessen Teil der Slowakei), wo sein Vater als Bahnhofsvorsteher gedient hatte und er aufgewachsen war. Er kehrte mit einer reichen Ernte von gut 150 regionalen Volksliedern zurück, von denen er einige unter dem Titel „Sammlung aus Mátyusföld“ veröffentlichte. Im Vorwort der *Tänze aus Galánta*, die anlässlich des 80. Jubiläums der Philharmonischen Gesellschaft Budapests im Jahre 1933 entstanden, erinnert sich der Komponist daran, wie er „die schönsten sieben Jahre seiner Kindheit“ in dieser Region zugebracht hat. Kodálys spektakuläre Tondichtung verwendet Themen und Rhythmen, die auf Verbunkos aus dem 18. Jahrhundert basieren, einem Tanz, der ursprünglich zur Anwerbung von Soldaten in der Österreichisch-Ungarischen Armee entstanden war. Die *Tänze aus Galánta* nutzen den starken Kontrast zwischen langsamen (*lassú*) und schnellen (*friss*) Abschnitten, die zu den Grundelementen der Verbunkos-Tradition zählen; auch gemahnt die Partitur an ungarische Zigeunerkapellen, die, in den Tagen vor der Einberufung, junge Männer anspornten, sich den multi-ethnischen Streitkräften des Habsburger Kaisers anzuschließen.

Bartóks Tanzsuite verkörpert den Wunsch des Komponisten, ein Nachkriegs-Ungarn zu erleben, das sich als „Bruderschaft der Völker“ vereint zeigt. Das Werk, 1923 vom Budapester Stadtrat zur 50. Jahresfeier der Entstehung der ungarischen Hauptstadt Budapest aus den drei Städten Buda, Pest und Óbuda in Auftrag gegeben, enthält ein stilistisch ungarisches Thema, das als Ritornell dient und das sowohl vor als auch nach dem zweiten Satz erklingt, zwischen dem vierten und fünften Satz anklingt und dann erneut gegen Ende des Finales zitiert wird. Bartók selbst verwies später darauf, dass das „thematische Material aller Sätze eine Imitation von Volksmusik“ sei. „Das Ziel des gesamten Werkes war, eine Art von idealisierter Volksmusik zusammenzustellen – man könnte auch sagen, eine erfundene Volksmusik.“ Teile des ersten Satzes und der vierte Satz in Gänze wären, wie er an anderer Stelle bemerkt, „von orientalischem (arabischem) Charakter; das Ritornell und die Nr. 2 sind dann von ungarischem Charakter; in Nr. 3 wechseln sich ungarische, rumänische und arabische Einflüsse ab; und das Thema von Nr. 5 ist so primitiv, dass man hier allenfalls von primitiver Bauernmusik sprechen kann, wobei auf jede Klassifizierung hinsichtlich der Nationalität verzichtet werden muss.“

Die beiden Rumänischen Rhapsodien op. 11 von George Enescu, komponiert 1901 und zwei Jahre darauf zum ersten Mal zusammen aufgeführt, entstammen demselben Nährboden ursprünglicher Volksmusik. Der seinerzeit 19-jährige Enescu, nur fünf Monate jünger als Bartók, hatte bei Massenet und Fauré am Pariser Konservatorium studiert und den Elan französischer Orchestration dem prächtigen Patchwork rumänischer Volkslieder angedeihen lassen, das sich durch beide Rhapsodien zieht. Obwohl Enescu später meinte, er hätte lediglich eine Reihe von Melodien zusammengeschustert, ohne sich groß Gedanken dabei zu machen, ruht der oberflächliche Charme der Rumänischen Rhapsodie Nr. 1 doch auf einem Fundament von beeindruckender Kraft und klaren Strukturen. Vor allem zeigt sich der Respekt des Komponisten vor den originalen Melodien und ihren modalen Harmonien. Das Klarinettensolo zu Beginn skizziert die Melodie von „Am un leu și vreu să-l beau“ („Ich habe einen Schilling und möchte ihn für ein Getränk ausgeben“), weicht der charmanten Hora, einer ländlichen Ronde, „lui Dobrică“ („aus Dobrica“), die zuerst in den Violinen erklingt und später dann in einem temperamentvollen Bratschensolo wieder aufgegriffen wird, begleitet von zwei Harfen. Die volkstümlichen Anklänge setzen sich mit melancholischen Echos von „Mugur-Mugurel“ („Spross, kleiner Spross“) fort; einer ausgelassenen Sârbă, einer weiteren, sich wiederholenden Ronde; und „Ciocârlia“ („Die Feldlerche“), deren zwitschernde Melodie sich in die Lüfte hinaufschwingt und ausreichend Momentum schafft, um das Stück beinahe bis zu seinem Schluss voranzutreiben.

Bohuslav Martinů verließ sein Heimatland zum letzten Mal im Jahr 1938, nicht lange bevor die Nazis dann Böhmen und Mähren besetzten. Nachdem sie sich in Paris niedergelassen hatten, entkam er gemeinsam mit seiner Frau der Gestapo, als 1940 auch Frankreich besetzt wurde und beide fanden schließlich Zuflucht in den Vereinigten Staaten. Nach Europa kehrten sie 1953 zurück, wo sie sich im Herbst desselben Jahres in Nizza niederließen. Im darauffolgenden Frühjahr reiste Martinů nach

Italien und besuchte Borgo Santo Sepolcro, wo man das um 1460 entstandene Fresko *Die Auferstehung* bewundern kann, das Piero della Francesca für die Residenza seines Heimatsorts gemalt hat und das gegen Ende des 2. Weltkrieges dank der Befehlsverweigerung eines britischen Offiziers vor der Zerstörung bewahrt wurde. Pieros Darstellung des sich aus dem Grab erhebenden Christus machte einen tiefen Eindruck auf den Komponisten, wie auch *Die Legende vom Wahren Kreuz*, einem Freskenzyklus im nahen Arezzo. *Les Fresques de Piero della Francesca* ist das klingende Ergebnis der Begegnung Martinůs mit diesen letzteren Wandmalereien. Die dreistätzliche Suite, die für großes Orchester mit farbenreichem Schlagwerk orchestriert ist, entfaltet sich als Abfolge von Ideen, ohne Wiederholungen oder thematische Entwicklungen, gleich dem sich stetig wandelnden Strom an Gedanken, Gefühlen und Emotionen, den man während einer kontemplativen Andacht empfinden mag.

Vogelgesang klingt zu Beginn der ersten Freske an, einer einfühlsamen Beschwörung von Pieros Darstellung der Begegnung Salomons mit der Königin von Saba. Martinů kontrastiert die an Strauss gemahnende Wärme des wuseligen Anfangs dieses Satzes mit der strengen Andacht eines solistisch geführten Englischhorns, untermalt von schimmernden Streichertremoli, ehe er dann auf das lebhaftere Eingangsmaterial zurückgreift und eine ausgedehnte Coda initiiert, einschließlich sehnsuchtsvoller Geigenmelodie und Harfenarpeggios. Das zentrale Adagio, inspiriert von Pieros Darstellung vom Traum Konstantin des Großen, lebt von Martinůs Schatz an Mährischen Volksweisen, namentlich im Bratschensolo und dem exotisch anmutenden Einsatz dreier Oboen. Beschlossen wird der Satz mit einer erlesenen Mischung von gleichsam schwebenden Violinen und schnell aufsteigenden Skalen der Holzbläser, gekrönt vom unheimlichen Signal staubtrockener Trommelschläge. Dabei sei hier alles, wie Martinů seinem Freund und Biografen Miloš Šafránek anvertraute, „Frieden und Farbe“. Die frenetische Energie der Eröffnung des dritten Satzes sowie die emotionale Intensität und beunruhigende rhythmische Instabilität der aus ihr entwachsenden Cellomelodie zeigen die tiefempfundene Reaktion des Komponisten auf Pieros Zyklus von acht Fresken. Nach einem letzten Aufflammen orchestraler Farbenpracht kehrt im schwärmerischen, das Werk beschließenden Choral, wieder Frieden ein.

ANDREW STEWART

Übersetzung: Matthias Lehmann



BORUSAN ISTANBUL PHILHARMONIC ORCHESTRA

VIOLINS I

Pelin Halkacı Akın
Concertmaster
Nilay Sancar
Co-concertmaster
Özgecan Günöz
Banu Selin Aşan
Ersun Kocaoğlu
Ebru Yerlikaya
Ana Albero
Murat Erginöl
Hakan Güven
Eylül Umay Taş
Doğukan Keskin
Can Özhan
Gökçe Ergin Dünder
Aida Pulake

VIOLINS II

Rüstem Mustafa
Principal
Nilgün Yüksel
Asst. Principal
Kerem Berkalp
Billur Kibritçioğlu
Buse Korkmaz
Yaren Budak
Özgür Baskın
İmge Tilif
Lale Dişdiş
Ayda Tunçboyacı
Mehmet Yasemin
Ezgi Yürümez

VIOLAS

Efdal Altun
Principal
Filip Kowalski
Pınar Dinçer
Orhan Çelebi
İlay Ecem Küçükçifçi
Dinç Nayan
Aslı Beste Benian
Alaz Yaşıl
Ceren Sezer
Emir Kemancı

CELLOS

Çağ Erçağ
Principal
Poyraz Baltacıgil
Asst. Principal
İdil Onaran
Çağlayan Çetin
Gökhan Bağcı
Melih Kara
Ediz Şekercioğlu
Selin Nardemir

DOUBLE BASSES

Onur Özkaya
Principal
Deniz Yurdakul
Gizem Sözeri
Orhan Mert Keser
İlkhan Aydoğmuş
Barış Çelik

FLUTES

Recep Fıçıyapan
solo flute
Beste Keleş
Simge Kılıç
Zeynep Keleşoğlu
piccolo

OBOES

Sezai Kocabıyık
solo oboe
Ayşin Kiremitçi
Barkın Balık
Cor anglais

CLARINETS

Ferhat Göksel
solo clarinet
Mertol Mutlu
Sercan Büyükedes
bass clarinet

BASSOONS

Cavit Karakoç
solo bassoon
Sertaç Çevikkol
Onur Üzülmöz
double bassoon

FRENCH HORNS

Cem Akçora
solo horn
Sertan Sancar
Barış Bayer
Kübra Uyar

TRUMPETS

Gabriel Gyarmati
solo trumpet
Erkut Gökgez
Principal
Timuçin Abacı
Tan Güven

TROMBONES

Tolga Akkaya
solo trombone
Aslı Erşen
Principal
Hüseyin Çakır
bass trombone

TUBA

Bahtiyar Önder
solo tuba

HARP

İpek Mine Sonakın
solo harp

KEYS

Sarper Kaynak
solo piano
Kandemir Basmacıoğlu
celesta

TIMPANI

Torino Tudorache
solo timpani

PERCUSSION

Müşfik Galip Uzun
Principal
Amy Salsgiver
Principal
Kerem Öktem

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Recording producer: Simon Kiln
Recording engineer: Mike Hatch, Floating Earth, London
Recording: İstinye, Istanbul, 4–8 September 2024
Publishers: Universal Edition AG, Wien (Bartók; Martinů; Kodály); Enoch & Cie. (Enescu)
Photography: Mike Hatch (p.3); Özge Balkan (pp. 8, 13)
Cover painting: *Creation* by František Kupka (1871–1957), oil on canvas c.1920
Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 
Layout & editorial: WLP London Ltd
© 2025 Borusan Kültür Sanat under exclusive licence to Onyx Classics Ltd © 2025 Onyx Classics Ltd
www.onyxclassics.com

