



CD-740 DIGITAL

Music for Strings,
Percussion and Celesta

Divertimento

and other works

BÉLA BARTÓK

Tapiola Sinfonietta

Jean-Jacques Kantorow

BARTÓK, Béla (1881-1945)**Divertimento** for string orchestra (1939) (*Boosey & Hawkes*)**24'02**

- | | | |
|-----|------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro non troppo</i> | 8'48 |
| [2] | II. <i>Molto adagio</i> | 8'26 |
| [3] | III. <i>Allegro assai</i> | 6'35 |
-

Suite paysanne hongroise (*Universal*)**12'59**

for flute and string orchestra (1914-18) (arr. Paul Arma)

Chants populaires tristes

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| [4] | I. <i>Rubato</i> | 1'01 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 2'07 |
| [6] | III. <i>Poco rubato</i> | 0'47 |
| [7] | IV. <i>Andante</i> | 1'15 |

Scherzo

- | | | |
|-----|-------------------|------|
| [8] | V. <i>Allegro</i> | 0'53 |
|-----|-------------------|------|

Vieilles Danses

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | VI. <i>Allegro</i> | 0'50 |
| [10] | VII. <i>Allegretto</i> | 0'56 |
| [11] | VIII. <i>Allegretto</i> | 0'15 |
| [12] | IX. <i>L'istesso tempo (quasi trio) – (Allegretto)</i> | 0'38 |
| [13] | X. <i>Assai moderato</i> | 1'10 |
| [14] | XI. <i>Allegretto</i> | 0'32 |
| [15] | XII. <i>Poco più vivo (quasi trio) – Allegretto</i> | 0'34 |
| [16] | XIII. <i>Allegro</i> | 1'07 |
| [17] | XIV. <i>Più vivo</i> | 0'48 |

Hanna Juutilainen, flute

Romanian Folk-Dances (Universal)

6'27

for small orchestra (1915/1917)

18	I. Joc cu bătă	1'35
19	II. Brăul	0'37
20	III. Pe loc	1'15
21	IV. Buciumeana	1'41
22	V. Poargă Românească	0'29
23	VI. Măruntel	0'13
24	VII. Măruntel	0'37

Music for Strings, Percussion and Celesta

28'42

(1936) (Universal)

25	I. <i>Andante tranquillo</i>	7'18
26	II. <i>Allegro</i>	7'20
27	III. <i>Adagio</i>	7'02
28	IV. <i>Allegro molto</i>	6'44

Tapiola Sinfonietta

Jean-Jacques Kantorow, conductor



Béla Bartók was not only one of the greatest composers of the past hundred years, but also a pioneer in the field of ethnomusicology. In the last moments before radio, records and other modern media came to influence (and largely to destroy) the ancient musical traditions, he tirelessly collected an incredible quantity of folk-music. Perhaps the most important result of his research was the 'discovery' of authentic Hungarian folk-music; since the time of Liszt it had erroneously been assumed that this was identical with the music of gypsy bands (which, moreover, is not genuine gypsy music either — but that is another story). Bartók's journeys of discovery, which covered virtually all of south-eastern Europe and also North Africa, mostly took place during the years before the First World War. He learned the technique of collecting such pieces from his close friend and colleague Zoltán Kodály who, as a Ph.D., was fully acquainted with scientific methods (his dissertation covered the strophic structure of Hungarian folk-songs). Kodály also collected folk-music, sometimes working alongside Bartók.

In such circumstances it is easy to see why Bartók also composed many original works under the 'influence' of folk-music (in inverted commas, because he himself liked to use this expression). In his case this did not mean arrangements of a romantic or sentimental kind, nor indeed the stereotyped use of folk-music elements that was often found under Communist or Nazi dictatorships. In Bartók's music we can identify three ways in which folk material was used. Firstly there are arrangements that go beyond the mere harmonization of the folk melody, often emphasizing the melodic elements in a major/minor style alien to folk-music. Secondly he wrote longer works which, although they are based on a particular ethnic source, develop the material further. Finally he composed music that is not related to any specific folk melodies but nevertheless displays similar characteristics. In rather simplistic terms one could say that Bartók's entire mature style is a combination of these elements. This CD presents interesting examples of the first category (*Suite paysanne hongroise* and *Romanian Folk-Dances*), and also of the third (*Divertimento* and *Music for Strings, Percussion and Celesta*).

The ***Divertimento*** for string orchestra was written in the short time-span of fifteen days (2nd-17th August) in 1939. A factor in Bartók's rapid progress was that he had found a chalet in the Bernese Oberland in Switzerland where he could work

in peace and quiet — the Chalet Aellen in Saanen, not far from the mecca of cheese-making, Greyerz (Gruyères). This chalet was placed at his disposal by the man who had also commissioned the piece from him. His name was Paul Sacher (who else?) and, with his Basel Chamber Orchestra, he was one of the most important initiators of new music in the twentieth century. This ensemble gave the première of Bartók's work on 11th June 1940. Alongside the *Sixth String Quartet*, which Bartók also worked on in Saanen, this is the last piece he ever composed in Europe.

Mention is sometimes made of the serious undertones of this composition; it is sometimes even implied that the *Divertimento* reflects the tragic period in which it was written — but we should be wary of exaggeration. It is true that Bartók would soon experience the difficulties and relative poverty of an emigrant, and that he would soon fall victim to a malignant cancer; but when he wrote the *Divertimento* he could not have foreseen any of this. He was greatly troubled by the Nazi advance in Europe, and was very conscious of the fact that his participation as an adviser to the musical administration in the short-lived Hungarian Soviet government of Béla Kun in 1919 (alongside Ernő von Dohnányi and Zoltán Kodály) would not exactly be regarded favourably by the Nazis. Bartók would have had no more inkling than most other people in Europe that a war was about to break out that would put all previous atrocities in the shade. All of these reasons explain why the *Divertimento* did not turn into a prophecy of the Last Judgement; indeed, it can be characterized as a positive, even a sunny work — with the exception of its slow movement.

This three-movement piece is scored for string orchestra alone; the composer distanced himself from the practice of using massive string sections by specifying the very restrained complement of six first and six second violins, four violas, four cellos and two double basses. Taking the concerto grosso of former times as a model, Bartók uses a concertino group to contrast with the full string orchestra; this also contributes to the transparency of the musical texture. The first movement is a dance-like sonata-form *Allegro*, in the fascinating rhythms of which all the folk musicians of the Balkans seem to have come together. There follows an *Adagio* which is both sombre and lyrical, and finally a virtuoso rondo, the first theme of which is derived from a *Bourrée* from the piano work *Mikrokosmos*, and the vivacity of which culminates in an infectious coda.

Among Bartók's pupils in Budapest was a certain Imre Weisszhaus (1905-87), who emigrated to Paris in 1933 and became highly regarded in Parisian musical circles under the pseudonym of *Paul Arma*. At first he was very interested in folk-music, especially that of Hungary and France, and the influence of this can clearly be discerned in the early part of his extensive output as a composer. His style later became more radical, and for some decades he directed 'Musique concrète', the experimental music group of Paris Radio. His adoption of French citizenship (in his later years he was always regarded as a French musician) explains why he gave the French title of *Suite paysanne hongroise* ('Hungarian Peasant Suite' or 'Hungarian Country Suite') to his arrangement of some of Bartók's piano pieces. Apart from the version performed here for flute and string orchestra there is also one for flute and piano, and in 1933 Bartók himself arranged nine of the pieces for orchestra (Nos. 6-12 and 14-15). The title of this orchestral version is the same as that of the original piano work, namely *Hungarian Peasant Melodies*. The piano pieces were written in the period 1914-18 and are based on melodies that Bartók had collected in various Hungarian provinces and from the Székely population in Transylvania in 1907-08. Although Bartók published the work as a complete unit, it contains a clear stylistic division: whilst the last nine pieces are quick dances, the first part consists of four laments, a scherzo and a ballad (Theme with short variations; for unknown reasons this movement was omitted by Arma). The piano version bears the number 71 in András Szöllösi's Bartók catalogue.

The **Romanian Folk-Dances** were likewise originally composed for the piano. That version dates from 1915, the same period as the *Hungarian Peasant Melodies*, and in 1917 he made an arrangement for orchestra. The composer's relative restraint here is remarkable, because he had produced sounds of late-Romantic amplitude in his orchestral music and was at the time occupied with the huge score for *The Miraculous Mandarin*. His handling of the orchestra here, which is principally characterized by a rejection of any excess, can be seen as a step on the way towards his later orchestral style as typified by the *Dance Suite* (1923). We can regard it as a sign of Bartók's anti-chauvinist attitude that he chose to collect folk-music not only from Hungary but also from Romania and the other Balkan countries. He himself came from a district that was ethnically colourful. His birthplace Nagyszentmiklós

(in Romanian Sinnicolaul-Mare, and in German Groß St. Michael) was then in Hungary, is now in Romania, and was also inhabited by Germans and Serbs. If nowadays we have good reason to be horrified by the ethnic hatred in south-eastern Europe, we should not make the mistake of regarding it as a phenomenon of our own period. An example of the intolerance shown by the city-dwelling bourgeoisie of Hungary at the time of the First World War was the vehement criticism to which Bartók was subjected in Budapest because he used Romanian melodies in his music!

With the *Music for Strings, Percussion and Celesta* we return to Bartók's later period — and to Paul Sacher, to whom this work was dedicated. It was completed on 7th September 1936 and first performed by Sacher and the Basel Chamber Orchestra on 21st January 1937. The piece did not set a trend, probably because it is in itself so perfect that any attempt to write a similar work would be seen as a mere copy. The originality begins with the title itself: not 'concerto' or 'sonata', but 'music'. Instead of using the classical forms, Bartók here constructed a wholly new sort of symmetry — not only in terms of musical structure but also by specifying the seating plan of the ensemble. The string orchestra is divided into two groups who sit in a semicircle, facing the conductor. In front of them (counting from the audience) the piano, celesta, two side-drums and timpani sit on the left, whilst the harp, xylophone, cymbals and bass drum sit on the right; at the back is the tam-tam.

The movements are in the order slow-fast-slow-fast, and right at the beginning of the first movement the muted violas present a theme that serves as a sort of main theme of the entire work. A string fugue is built up, each new entry following the circle of fifths; there is a powerful increase of dynamics until we finally arrive at the key of E flat — a tritone away from the basic key of A. At this climax the cymbals enter, and then the process is reversed; the music sinks back into *pianissimo*, the fugue theme appearing in inversion. The second movement — a dance-like marvel, full of infectious sonic and rhythmic effects — is followed by an *Adagio* which, like so many of Bartók's slow movements, could be described as a nocturne. As in the previous movements, we find a tonal progression over the interval of a tritone; in the second movement it was C–F sharp; here it is the reverse, F sharp–C.

The refined orchestration gives rise to unusual sonic effects such as timpani *glissandi* or *glissandi* from the harp, piano and celesta. Olivier Messiaen, who regarded this piece as Bartók's finest, detected in the simultaneous trills of strings and percussion 'a rustle of silk'. The finale is a free rondo that recalls peasant dances and brings the work to a vivacious conclusion.

© **Julius Wender 1996**

The **Tapiola Sinfonietta** (Espoo Chamber Orchestra) gave its first concert in February 1988 and immediately aroused great attention; reviews of the début appearance referred to it as 'energetic' and 'magnificent'. Since then, the 35-member ensemble has rapidly attained the status of one of the Nordic countries' finest chamber orchestras. Since the autumn of 1993 the Frenchman Jean-Jacques Kantorow has been the orchestra's artistic director.

The Tapiola Sinfonietta is an exceptionally flexible and versatile ensemble. It consists of young players who can rise to any kind of challenge. The musicians are of a standard that permits them to appear regularly as soloists at the Tapiola Sinfonietta's concerts. As well as performing with the orchestra, the players combine to form various different chamber ensembles.

The Tapiola Sinfonietta has received praise for its youthful freshness, for its deeply felt interpretations, for its well-drilled, integrated sound and for its dazzling virtuosity. Although the Tapiola Sinfonietta corresponds in size to an orchestra of the Viennese Classical period, an important place in its programmes is also occupied by baroque, romantic and twentieth-century music. In addition to its normal concert schedule, the Tapiola Sinfonietta has also appeared in opera and as a light music orchestra. The Tapiola Sinfonietta appears on eight other BIS recordings.

Jean-Jacques Kantorow was born in Nice, France, but is of Russian extraction. He studied the violin at the conservatoires of Nice and (from the age of 13) Paris, where his teachers included Benedetti and where, a year later, he won the first prize for violin playing.

Between 1962 and 1968 he won some ten international prizes including first prizes at the Carl Flesch Competition (London), the Sibelius international competi-

tion in Helsinki, the Geneva International Competition and the Paganini Competition (Genoa). He made his Carnegie Hall début at the age of 19. Jean-Jacques Kantorow has performed as a soloist on all continents and played chamber music with Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier and others. He regularly conducts chamber orchestras in England, The Netherlands and Scandinavia. From 1985 until 1994 he was artistic director and chief conductor of the Orchestre de Chambre d'Auvergne. He is presently artistic director of the Ensemble Orchestral de Paris and, since 1993, of the Tapiola Sinfonietta in Finland. He has also been awarded the French national music award 'Les victoires de la musique classique'. This is Jean-Jacques Kantorow's second BIS recording.

Béla Bartók war nicht nur einer der größten Komponisten der letzten hundert Jahre, sondern er vollbrachte auch Pioniertaten auf dem Gebiet der Musikethnologie. Im letzten Augenblick bevor Rundfunk, Schallplatten und andere moderne Medien die uralten musikalischen Traditionen beeinflussen und weitgehend zerstören sollten, sammelte er in unermüdlicher Arbeit unglaubliche Mengen Volksmusik ein. Das vielleicht wichtigste Ergebnis seiner Forschung war die „Entdeckung“ der echten ungarischen Volksmusik; seit Liszts Zeiten hatte man irrtümlicherweise geglaubt, daß diese mit der Musik der Zigeunerkapellen identisch war (die übrigens auch keine echte Zigeunermusik ist, aber das ist eine andere Geschichte). Bartóks Forschungsreisen, die sich praktisch über ganz Südosteuropa aber auch nach Nordafrika erstreckten, und die teilweise unter den primitivsten Bedingungen durchgeführt wurden, fanden größtenteils in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg statt. Die Technik des Einsammelns lernte er von seinem Komponistenkollegen und engen Freund Zoltán Kodály, der als Dr. phil. (seine Dissertation handelte von der Struktur der Strophen der ungarischen Volkslieder) mit der wissenschaftlichen Methodik bestens vertraut war. Kodály sammelte ebenfalls Volksmusik ein, teilweise mit Bartók zusammen.

Unter den geschilderten Umständen ist es verständlich, daß Bartók auch viele eigene Werke unter volksmusikalischer „Beeinflussung“ schrieb (Anführungszeichen, weil er selbst gerne diesen Ausdruck verwendete). Es handelte sich aber bei ihm nicht um Arrangements der romantisch-sentimentalen Art, und schon gar nicht um das stereotype Einsetzen volksmusikalischer Elemente, wie es in roten und braunen Diktaturen häufig vorkam. Bei Bartók kann man dreierlei Verwendung des folkloristischen Materials erkennen. Erstens gibt es Bearbeitungen, die sich nicht auf das bloße Harmonisieren der Volksmelodie begrenzen, sondern die melodischen Elemente auf eine häufig der Dur/Moll-Harmonik fremde Weise hervorheben. Zweitens schrieb er längere Werke, die zwar auf einem bestimmten ethnischen Material bauen, dieses aber weiterentwickeln. Schließlich komponierte er Musik, die nicht auf bestimmte Volksmelodien bezogen ist, aber trotzdem gewisse Charakteristika aufweist. Etwas vereinfacht kann man sagen, daß Bartóks gesamter Reifestil aus solchen Elementen zusammengesetzt ist. Die vorliegende CD bietet interessante Beispiele der ersten (*Suite paysanne hongroise* und *Rumä-*

nische Volkstänze) beziehungsweise der dritten (*Divertimento* und *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*) Kategorie.

Das ***Divertimento*** für Streichorchester entstand in der kurzen Zeit von fünfzehn Tagen (2.-17. August) 1939. Daß die Komposition so schnell ging, hatte sicher teilweise damit zu tun, daß Bartók ein Landhaus im schweizerischen Berner Oberland gefunden hatte, Chalet Aellen in Saanen unweit des Käsemekkas Greyerz (Gruyères), das ihm jede erforderliche Ruhe bot. Es war ihm von dem Mann zur Verfügung gestellt worden, der ihm auch den Kompositionsauftrag gegeben hatte. Sein Name war Paul Sacher (wer sonst?), der mit seinem Basler Kammerorchester einer der wichtigsten Initiatoren neuer Musik im 20. Jahrhundert war. Dieses Ensemble spielte auch die Uraufführung am 11. Juni 1940. Neben dem *sechsten Streichquartett*, an dem Bartók ebenfalls in Saanen arbeitete, ist dies das letzte Werk, das er jemals in Europa komponierte.

Manchmal wird von den ernsten Untertönen dieses Werks gesprochen, manchmal wird gar angedeutet, das *Divertimento* sei eine Spiegelung der tragischen Entstehungszeit, aber es sollte vor Übertreibungen gewarnt werden. Zwar stimmt es, daß Bartók bald die Schwierigkeiten und die relative Armut der Emigration erleben, und einer heimtückischen Krebskrankheit zum Opfer fallen sollte, aber von alledem ahnte er beim Komponieren des *Divertimentos* nichts. Der nazistische Vormarsch in Europa beunruhigte ihn sehr, und er verstand sehr wohl, daß sein Mitwirken als Ratgeber des Musikalischen Direktoriums unter Béla Kuns kurzlebiger ungarischer Sowjetregierung im Jahre 1919 (zusammen mit Ernst von Dohnányi und Zoltán Kodály) in braunen Augen nicht gerade ein Verdienst war. Daß aber in Kürze ein Krieg anfangen sollte, der alles bis dahin dagewesene an Grausamkeit übertreffen sollte, das dürfte Bartók genauso wenig geahnt haben wie die meisten Menschen in Europa. So ist es auch zu erklären, daß das *Divertimento* keine Prophezeiung des Jüngsten Gerichts wurde, sondern sehr wohl als positives, geradezu sonniges Werk beschrieben werden kann — allenfalls mit Ausnahme des langsamen Satzes.

Das dreisätzige Stück ist für reines Streichorchester gesetzt; daß der Komponist von der Verwendung eines Riesenensembles Abstand nahm, geht daraus hervor, daß er in der Partitur ausdrücklich die sehr mäßige Besetzung von je 6 ersten und

zweiten Violinen, je 4 Bratschen und Celli, und 2 Kontrabässen vorschreibt. Zur Durchsichtigkeit des musikalischen Satzes trägt bei, daß Bartók nach Vorbild des alten Concerto grosso eine Concertinogruppe als Kontrast zum vollen Orchester einsetzt. Als erster Satz steht ein tänzerisches *Allegro* in Sonatenform, bei dessen faszinierender Rhythmik sämtliche Volksmusikanten des Balkans sich ein Stelldichein gegeben zu haben scheinen; es folgt ein zugleich düsteres und lyrisches *Adagio*; schließlich ein virtuosos Rondo, dessen erstes Thema einer Bourrée aus dem Klavierwerk *Mikrokosmos* entnommen ist, und dessen Lebensfreude in einer mitreißenden Coda gipfelt.

Zu Bartóks Schülern in Budapest gehörte ein gewisser Imre Weissshaus (1905-87), der 1933 nach Paris übersiedelte, in dessen Musikleben er sich unter dem Pseudonym *Paul Arma* einen geachteten Namen machte. Anfangs interessierte er sich sehr für Volksmusik, besonders die ungarische und französische, deren Einfluß auch in den früheren Werken seines umfangreichen kompositorischen Schaffens merkbar ist. Später wurde sein Stil radikaler, und er war jahrzehntelang Leiter der Experimentalgruppe des Pariser Rundfunks „Musique concrète“. Seine neue Staatsbürgerschaft — er wurde in späteren Jahren stets als französischer Musiker betrachtet — erklärt, wieso er seinem Arrangement Bartókscher Klavierstücke den französischen Titel *Suite paysanne hongroise* (*Ungarische Bauernsuite* oder *Ländliche ungarische Suite*) gab. Außer der hier gespielten Fassung für Flöte und Streichorchester gibt es auch eine für Flöte und Klavier, und Bartók selbst setzte 1933 neun der Stücke (6-12 und 14-15) für Orchester. Der Titel dieser Orchesterfassung ist identisch mit jenem des ursprünglichen Klavierwerks, nämlich *Ungarische Bauernmelodien*. Die 1914-18 entstandenen Klavierstücke basieren auf Melodien, die Bartók in den Jahren 1907-18 in verschiedenen ungarischen Provinzen eingesammelt hatte, sowie bei der ungarischen Székely-Bevölkerung in Transsylvanien. Obwohl Bartók das Werk als geschlossenes Ganzes herausgeben ließ, gibt es eine deutliche Gliederung: während die neun letzten Stücke schnelle Tänze sind, besteht der erste Teil aus vier Klageliedern, einem Scherzo und einer Ballade (Thema mit kurzen Variationen; diese Nummer wurde unverständlicherweise von Arma weggelassen). In András Szöllösis Bartókverzeichnis trägt die Klavierfassung die Nummer 71.

Die **Rumänischen Volkstänze** wurden ebenfalls ursprünglich für Klavier geschrieben. Diese Fassung entstand 1915, also zur selben Zeit wie die *Ungarischen Bauernmelodien*, und 1917 setzte er sie für Orchester. Bemerkenswert ist, daß der Komponist, der in seinen ersten Orchesterwerken Klänge von spätromantischem Volumen geschaffen hatte, und der noch zur gleichen Zeit mit der Riesenspartitur des *Wunderbaren Mandarin*s beschäftigt war, hier eine ziemliche Zurückhaltung übt. Diese Orchesterbehandlung, deren Hauptcharakteristikum ein Verzicht auf jegliche Überladenheit ist, kann als Vorstufe seines späteren Orchesterstils, etwa in der *Tanzsuite* (1923), gesehen werden: Durchsichtigkeit trotz größter dynamischer Spannweite. Daß Bartók nicht nur in Ungarn, sondern auch in Rumänien (und den anderen Ländern des Balkans) Volksmusik sammelte, war ein Ausdruck seiner antichauvinistischen Gesinnung. Selbst stammte er aus einer ethnisch bunten Gegend. Sein Geburtsort Nagyszentmiklós (auf Rumänisch Sinnicolaul-Mare, auf Deutsch Groß St. Michael) lag damals in Ungarn, heute in Rumänien, und war außerdem von Deutschen und Serben bewohnt. Wenn wir aus guten Gründen dazu neigen, uns über den heutigen Völkerhaß in Südosteuropa zu entsetzen, sollten wir andererseits nicht den Fehler begehen, ihn als typische Erscheinung unserer Zeit zu bezeichnen. Als Beispiel der Intoleranz städtisch bürgerlicher Kreise in Ungarn um die Zeit des ersten Weltkrieges kann erwähnt werden, daß Bartók in Budapest eine vehemente Kritik erdulden mußte, weil er in seiner Musik rumänische Melodien verwendete!

Mit der **Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta** befinden wir uns wieder in Bartóks späterer Schaffensperiode — und wieder bei Paul Sacher, dem das am 7. September 1936 vollendete Werk gewidmet wurde, und der am 21. Januar 1937 sein Basler Kammerorchester bei der Uraufführung leitete. Daß dieses Werk kaum Schule gebildet hat, dürfte daher kommen, daß es so vollkommen ist, daß jeder Versuch dieser Art eine blasse Kopie gewesen wäre. Die Originalität beginnt bereits beim Titel, der „Musik“ heißt, nicht etwa „Konzert“ oder „Sonate“: statt der klassischen Formen baute Bartók hier eine ganz neuartige Symmetrie auf, die nicht nur die musikalische Anlage, sondern sogar die Sitzordnung des Ensembles betrifft. Das Streichorchester ist in zwei Gruppen geteilt, die im Halbkreis vor dem Dirigenten sitzen. Vor ihnen befinden sich, von vorne gezählt, links

Klavier, Celesta, zwei kleine Trommeln und Pauken, rechts Harfe, Xylophon, Becken und große Trommel, hinten Tamtam.

Die Satzfolge ist langsam-schnell-langsam-schnell, und gleich zu Anfang des ersten Satzes bringen die gedämpften Bratschen ein Thema, das als eine Art Hauptthema des ganzen Werkes dient. Es wird eine Fuge der Streicher aufgebaut, bei der jeder neue Einsatz in der Reihenfolge des Quintenzirkels erfolgt, mit gewaltiger dynamischer Steigerung bis schließlich die Tonalität erreicht wird, um einen Tritonus von dem Grundton A entfernt. Bei diesem Höhepunkt erscheinen die Becken; dann folgt das umgekehrte Geschehen, und die Musik versinkt wieder ins Pianissimo, wobei das Fugenthema in der Umkehrung auftritt. Nach dem zweiten Satz – einem tänzerischen Wunder an mitreißenden klanglichen und rhythmischen Effekten – folgt ein *Adagio*, das, wie so häufig bei Bartóks langsamen Sätzen, als Nocturne bezeichnet werden kann. Wie in den vorigen Sätzen finden wir hier eine tonale Fortschreitung über das Intervall des Tritonus; im zweiten Satz war es C-Fis, hier umgekehrt Fis-C. Die raffinierte Orchestration bietet seltene Klangeffekte, wie Paukenglissandi oder Glissandi von Harfe, Klavier und Celesta, und Olivier Messiaen, der dieses Werk für das genialste von Bartók hielt, empfand bei den gemeinsamen Trillern von Streichern und Schlagzeug ein „Rascheln von Seide“. Als Finale folgt ein freies Rondo, das an bäuerliche Tänze denken und das Werk in voller Lebensfreude schließen läßt.

© **Julius Wender 1996**

Die **Tapiola Sinfonietta** (Kammerorchester Espoo) gab ihr erstes Konzert im Februar 1988 und erregte sofort großes Aufsehen; Rezensionen vom Debüt beschrieben sie als „energisch“ und „großartig“. Seither errang das 35-köpfige Ensemble rasch den Status als eines der besten Kammerorchester der nordischen Länder. Seit Herbst 1993 ist der Franzose Jean-Jacques Kantorow künstlerischer Leiter des Orchesters.

Die Tapiola Sinfonietta ist ein äußerst flexibles und geschmeidiges Ensemble. Es besteht aus jungen Musikern, die jeder Herausforderung gewachsen sind. Ihr Standard ist so hoch, daß er es ihnen erlaubt, regelmäßig als Solisten bei den Konzerten der Tapiola Sinfonietta zu erscheinen. In verschiedenen Kombinationen bilden die Musiker auch verschiedene Kammermusikensembles.

Die Tapiola Sinfonietta wurde aufgrund ihrer jugendlichen Frische, ihrer tief empfundenen Interpretationen, ihres gut ausgewogenen Klanges und ihrer blendenden Virtuosität gelobt. Obwohl die Tapiola Sinfonietta größtmäßig einem Orchester der Wiener Klassik entspricht, steht Musik aus dem Barockzeitalter, der Romantik und dem 20. Jahrhundert an wichtiger Stelle auf ihren Programmen. Neben der normalen Konzerttätigkeit erschien die Tapiola Sinfonietta auch in der Oper und als Unterhaltungsorchester. Die Tapiola Sinfonietta erscheint auf acht weiteren BIS-Platten.

Jean-Jacques Kantorow wurde in Nizza geboren, ist aber russischer Herkunft. Er studierte Violine an den Konservatorien in Nizza und (ab 13 Jahren) in Paris, wo Benedetti zu seinen Lehrern gehörte und wo er ein Jahr später einen ersten Preis für Violine gewann.

1962-68 gewann er etwa zehn internationale Preise, darunter erste Preise beim Carl-Flesch-Wettbewerb in London, dem internationalen Sibelius-Wettbewerb in Helsinki, dem internationalen Wettbewerb in Genf und dem Paganini-Wettbewerb (Genua). Er debütierte in der Carnegie Hall mit 19 Jahren. Er trat solistisch auf allen Kontinenten auf und spielte Kammermusik mit Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier und anderen. Er dirigiert regelmäßig Kammerorchester in England, den Niederlanden und Skandinavien. 1985-94 war er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre de Chambre d'Auvergne. Derzeit ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Orchestral de Paris, und seit 1993 der Tapiola Sinfonietta in Finnland. Er erhielt auch die nationale französische Musikauszeichnung „Les victoires de la musique classique“. Dies ist seine zweite Aufnahme für BIS.

Béla Bartók ne fut pas seulement l'un des plus grands compositeurs du siècle dernier, il fut aussi un pionnier en ethnomusicologie. A la dernière heure avant que la radio, les disques et autres media modernes n'influencent (et détruisent grandement) les anciennes traditions musicales, il recueillit inlassablement une quantité incroyable de musique folklorique. Le résultat le plus important peut-être de sa recherche fut la "découverte" de l'authentique musique folklorique hongroise; depuis l'époque de Liszt, on a faussement cru qu'elle était identique à la musique des ensembles tsiganes (qui n'est pas l'authentique musique tzigane non plus — mais c'est une autre paire de manches). Les voyages de découverte de Bartók, voyages qui couvrèrent pratiquement toute l'Europe du sud-est et l'Afrique du Nord, eurent lieu en majeure partie au cours des années qui précédèrent la première guerre mondiale. Il apprit la technique de recueil de telles pièces de son bon ami et collègue Zoltán Kodály qui, fort d'un doctorat en la matière, en connaissait parfaitement les méthodes scientifiques (sa dissertation traita de la structure des strophes des chansons folkloriques hongroises). Kodály recueillait aussi de la musique folklorique, travaillant parfois en collaboration avec Bartók.

Vu ces circonstances, il est facile de voir pourquoi Bartók composa aussi plusieurs œuvres originales sous "l'influence" de la musique folklorique (entre guillemets parce qu'il aimait lui-même à employer cette expression). Il ne s'agissait pas dans ce cas d'arrangements romantiques ou sentimentaux, surtout pas non plus de l'emploi stéréotypé d'éléments de musique folklorique qu'on trouve souvent sous les dictatures communistes ou nazies. Dans la musique de Bartók, nous pouvons identifier trois modes d'emploi du matériau folklorique. D'abord, il y a des arrangements qui dépassent la pure harmonisation de la mélodie folklorique, soulignant souvent les éléments mélodiques dans un style majeur/mineur étranger à la musique folklorique. Deuxièmement, il écrivit des œuvres plus longues qui, quoique basées sur une source ethnique particulière, développent encore plus le matériau. Finalement, il composa de la musique qui n'est pas reliée à des mélodies folkloriques définies mais qui présente néanmoins des caractéristiques semblables. Dans des termes plutôt simplistes, on peut dire que tout le style mûr de Bartók est une combinaison de ces éléments. Ce CD présente des exemples intéressants de la première caté-

gorie (*Suite paysanne hongroise* et *Danses roumaines*) et de la troisième (*Divertimento* et *Musique pour cordes, percussion et célesta*).

Le **Divertimento** pour cordes fut écrit en quinze jours seulement (du 2 au 17 août) en 1939. Un facteur du travail rapide de Bartók fut la découverte d'un chalet dans l'Oberland bernois en Suisse où il pouvait travailler tranquille et en paix — le Chalet Aellen à Saanen, près de La Mecque des fromageries, Greyerz (Gruyères). Ce chalet fut mis à sa disposition par l'homme qui lui avait aussi commandé la pièce. Son nom était Paul Sacher (qui d'autre?) et, avec son Orchestre de Chambre de Bâle, il fut l'un des plus importants promoteurs de musique nouvelle au 20^e siècle. Cet ensemble créa l'œuvre de Bartók le 11 juin 1940. En compagnie du *sixième quatuor à cordes* sur lequel Bartók travailla également à Saanen, le *Divertimento* est la dernière pièce qu'il composa en Europe.

On fait souvent mention des échos sérieux de cette composition; on a même parfois laissé supposer que le *Divertimento* reflète la période tragique dans laquelle il fut écrit — mais il ne faudrait pas exagérer. Il est vrai que Bartók devait faire sous peu l'expérience des difficultés et de la pauvreté relative d'un immigrant et être la victime d'un cancer malin; mais à l'époque de la composition du *Divertimento*, il ne pouvait pas avoir prévu ces événements. Il était très inquiet devant l'avance nazie en Europe et très conscient du fait que sa participation en tant que conseiller en administration musicale dans le court gouvernement soviétique hongrois de Béla Kun en 1919 (en compagnie d'Ernö von Dohnányi et de Zoltán Kodály) n'était pas vue d'un œil particulièrement bienveillant par les nazis. Bartók ne pouvait pas avoir deviné plus que les autres habitants de l'Europe qu'une guerre allait bientôt éclater qui allait l'emporter sur toutes les atrocités antérieures. Toutes ces raisons expliquent que le *Divertimento* ne devint pas une prophétie du Jugement dernier; il peut justement être décrit comme une œuvre positive, ensoleillée même — à l'exception de son mouvement lent.

Cette pièce en trois mouvements est orchestrée pour un simple orchestre à cordes; le compositeur se distança de l'emploi courant de massives sections de cordes en indiquant l'effectif très restreint de six premiers et six seconds violons, quatre altos, quatre violoncelles et deux contrebasses. Prenant pour modèle le concerto grosso de l'ancien temps, Bartók utilise un groupe de concertino en contraste

avec l'orchestre à cordes au complet, ce qui contribue à la transparence du tissu musical. Le premier mouvement est une forme de sonate *Allegro* dansante dans les rythmes fascinants dans lesquels tous les musiciens folkloriques des Balkans semblent s'être rencontrés. Suivent un *Adagio* à la fois sombre et lyrique et un rondo virtuose dont le premier thème provient d'une *Bourrée* tirée de l'œuvre pour piano *Mikrokosmos* et dont la vivacité aboutit à une coda débridée.

Parmi les élèves de Bartók à Budapest se trouvait un certain Imre Weisshaus (1905-87) qui émigra à Paris en 1933 et devint très estimé dans les cercles musicaux parisiens sous le pseudonyme de *Paul Arma*. Il s'intéressa d'abord beaucoup à la musique folklorique, surtout à celle de la Hongrie et de la France, et cette influence se discerne nettement dans la première partie de son œuvre imposant en composition. Son style ultérieur devint plus radical et, il y a quelques décennies, il fut à la tête de "Musique concrète", le groupe de musique expérimentale de la Radio de Paris. Il adopta la nationalité française (vers la fin de sa vie, il était considéré comme un musicien français), ce qui explique pourquoi il donna le titre français de ***Suite paysanne hongroise*** à son arrangement de certaines des pièces pour piano de Bartók. En plus de la version choisie ici pour flûte et orchestre à cordes, il s'en trouve une autre pour flûte et piano et, en 1933, Bartók arrangea lui-même pour orchestre neuf des pièces (nos 6-12 et 14-15). Le titre de cette version originale est le même que celui de la pièce première pour piano, soit *Mélodies paysannes hongroises*. Les morceaux pour piano furent écrits entre 1914-18 et reposent sur des mélodies que Bartók avait recueillies dans différentes provinces hongroises et de la population *székely* en Transylvanie en 1907-08. Quoique Bartók publiât l'œuvre comme une unité, elle présente néanmoins une division stylistique claire: tandis que les neuf dernières pièces sont des danses rapides, la première partie consiste en quatre lamentations, un scherzo et une ballade (Thème avec de brèves variations; pour des raisons inconnues, ce mouvement fut omis par Arma). La version pour piano porte le numéro 71 dans le catalogue de Bartók d'András Szöllösi.

Les ***Danses folkloriques roumaines*** furent de même composées originalement pour le piano. Cette version date de 1915, la même époque que les *Mélodies paysannes hongroises* et, en 1917, il en fit un arrangement pour orchestre. La sobriété relative du compositeur est ici remarquable parce qu'il avait produit, dans sa mu-

sique orchestrale, des sonorités atteignant l'amplitude du romantisme tardif et il travaillait, à ce moment-là, à l'énorme partition du *Mandarin merveilleux*. Son traitement de l'orchestre, caractérisé principalement ici par un rejet de tout excès, peut être vu comme un pas vers son style orchestral ultérieur ainsi qu'exemplifié par la *Suite de danses* (1923). On peut voir un signe de l'attitude anti-chauviniste de Bartók dans son choix de recueillir de la musique folklorique non seulement de la Hongrie mais encore de la Roumanie et d'autres pays des Balkans. Il provenait lui-même d'un district ethniquement très coloré. Il est né à Nagyszentmiklós (en roumain Sinnicolaul-Mare et en allemand, Groß Sankt Michael), endroit situé alors en Hongrie, maintenant en Roumanie et habité aussi par les Allemands et les Serbes. Si nous avons de bonnes raisons aujourd'hui d'être horrifiés devant la haine ethnique en Europe du sud-est, nous ne devrions pas faire l'erreur de la considérer comme un phénomène uniquement de notre période. Un exemple de l'intolérance donné par la bourgeoisie citadine de la Hongrie à l'époque de la première guerre mondiale fut la critique véhémement dirigée contre Bartók à Budapest parce qu'il utilisait des mélodies roumaines dans sa musique!

Musique pour cordes, percussion et célesta nous ramène à la période ultérieure de Bartók — et à Paul Sacher, le dédicataire. Elle fut terminée le 7 septembre 1936 et créée par Sacher et l'Orchestre de Chambre de Bâle le 21 janvier 1937. La pièce ne partit pas de courant, probablement parce qu'elle était si parfaite en soi que toute tentative d'écrire une œuvre semblable n'aurait été qu'une copie. L'originalité commence avec le titre lui-même: non pas "concerto" ou "sonate" mais "musique". Plutôt que d'utiliser les formes classiques, Bartók construisit ici une sorte de symétrie entièrement nouvelle — non seulement en termes de structure musicale mais encore en précisant la place de chacun dans l'ensemble. L'orchestre à cordes est divisé en deux groupes assis en demi-cercle, face au chef. Face à eux (vu du public), le piano, le célesta, les deux caisses claires et les timbales se trouvent à gauche tandis que la harpe, le xylophone, les cymbales et la grosse caisse se trouvent à droite; le tamtam est placé à l'arrière.

Les mouvements suivent l'ordre lent-vif-lent-vif et, dès le début du premier mouvement, les altos *con sordino* présentent un thème qui sert de thème principal à l'œuvre en entier. Une fugue est élaborée aux cordes, chaque nouvelle entrée

suivant le cercle de quintes; les nuances s'élèvent avec puissance jusqu'à l'arrivée de la tonalité de mi bémol — à un triton de distance de la tonalité principale de la. Les cymbales marquent ce sommet et le procédé est inversé: la musique retombe au *pianissimo*, le thème de la fugue apparaît en inversion. Le second mouvement — une merveille dansante, remplie d'effets soniques et rythmiques hantants — est suivi d'un *Adagio* qui, comme tant des mouvements lents de Bartók, peut être décrit comme un nocturne. Nous trouvons ici, comme dans les mouvements précédents, une progression tonale sur l'intervalle du triton; dans le second mouvement, il s'agissait de do-fa dièse; ici, c'est l'inverse, fa dièse-do. L'orchestration raffinée donne lieu à des effets soniques inhabituels tels que les *glissandi* des timbales ou ceux de la harpe, du piano et du célesta. Olivier Messiaen, qui considérait cette pièce comme la meilleure de Bartók, distingua dans les trilles simultanés des cordes et de la percussion "des froissements de soie". Le finale est un rondo libre qui rappelle des danses paysannes et mène l'œuvre à une conclusion enjouée et animée.

© **Julius Wender 1996**

La **Sinfonietta Tapiola** (Orchestre de Chambre d'Espoo) donna son premier concert en février 1988 et s'attira immédiatement beaucoup d'attention; les critiques de ses débuts parlèrent "d'énergie" et de "magnificence". L'ensemble de 35 membres est ensuite rapidement devenu l'un des meilleurs orchestres de chambre des pays nordiques. Jean-Jacques Kantorow en est le directeur artistique depuis l'automne 1993.

La Sinfonietta Tapiola est en ensemble exceptionnellement souple et métamorphosable. Il est formé de jeunes instrumentistes qui relèvent tout défi. Les musiciens accusent un niveau d'excellence qui leur permet de se produire régulièrement comme solistes aux concerts de la Sinfonietta Tapiola. En plus de jouer avec l'orchestre, les membres forment différentes combinaisons d'ensembles de chambre.

La Sinfonietta Tapiola a reçu des éloges pour sa fraîcheur juvénile, ses interprétations intensément senties, sa sonorité raffinée et intégrée et sa brillante virtuosité. Quoique la Sinfonietta Tapiola corresponde à la grosseur d'un orchestre de la période du classicisme viennois, une place importante de ses programmes est réservée à la musique baroque, romantique et du 20^e siècle. En plus de sa saison

régulière de concerts, la Sinfonietta Tapiola a joué de l'opéra et de la musique légère. La formation a enregistré huit autres disques BIS.

D'origine russe, **Jean-Jacques Kantorow** est né à Nice en France. Il a étudié le violon au Conservatoire de Nice et (à partir de 13 ans), au Conservatoire National Supérieur de Paris, dans la classe de Benedetti, où il obtint le Premier Prix de Violon un an plus tard.

Entre 1962 et 1968, il gagne une dizaine de prix internationaux dont le Premier Prix Carl Flesch à Londres, le Premier Prix du Concours International Sibelius à Helsinki, le Premier Prix du Concours International de Genève et le Premier Prix Paganini à Gênes. Il fit ses débuts au Carnegie Hall à l'âge de 19 ans. Jean-Jacques Kantorow s'est produit comme soliste sur tous les continents et il a joué de la musique de chambre avec, entre autres, Gidon Kremer, Krystian Zimerman et Paul Tortelier. Il dirige régulièrement des orchestres de chambre en Angleterre, aux Pays-Bas et en Scandinavie. Il fut directeur artistique et chef principal de l'Orchestre de Chambre d'Auvergne de 1985 à 1994. Il est actuellement directeur artistique de l'Ensemble Orchestral de Paris et, depuis 1993, également de la Sinfonietta Tapiola en Finlande. Il a reçu le prix musical national français "Les victoires de la musique classique". C'est le second disque BIS de Jean-Jacques Kantorow.

Recording data: 1995-03-27/30 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
Neumann microphones; Studer mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones
Producer: Ingo Petry
Digital editing: Dagmar Birwe
Cover text: © Julius Wender 1996
English translation: Andrew Barnett
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1995 & 1996, BIS Records AB

Also available from the Tapiola Sinfonietta
and Jean-Jacques Kantorow on BIS:



BIS-CD-703

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht, Op. 4 (version for string orchestra by the composer)

^AString Quartet No. 2 in F sharp minor (version for string orchestra by the composer)

Chamber Symphony No. 1 for 15 solo instruments, Op. 9

^A**Christina Högman, soprano.**

Two CDs for the price of one.



Tapiola Sinfonietta

Photo: Tähtikuviot, Helsinki

Jean-Jacques Kantorow

