

ONUX

BARTÓK

CONCERTO FOR ORCHESTRA
SUITE NO.1

ORCHESTRAL
WORKS
VOLUME 1

BBC
SCOTTISH
SYMPHONY
ORCHESTRA

THOMAS
DAUSGAARD

BBC
RADIO

3:

BÉLA BARTÓK

(1881–1945)

SUITE NO.1 SZ 31

1	I	ALLEGRO VIVACE	6.58
2	II	POCO ADAGIO	11.19
3	III	PRESTO	9.47
4	IV	MODERATO	5.45
5	V	MOLTO VIVACE	7.04

CONCERTO FOR ORCHESTRA SZ 116

6	I	INTRODUZIONE (ANDANTE NON TROPPO – ALLEGRO VIVACE)	9.32
7	II	GIUOCO DELLE COPPIE (ALLEGRETTO SCHERZANDO)	6.21
8	III	ELEGIA (ANDANTE NON TROPPO)	6.56
9	IV	INTERMEZZO INTERROTTO (ALLEGRETTO)	4.05
10	V	FINALE (PESANTE – PRESTO)	9.42

TOTAL TIMING: 77.37

BBC
SCOTTISH
SYMPHONY
ORCHESTRA

THOMAS
DAUSGAARD

BBC
Scottish
Symphony
Orchestra

BBC
RADIO



To celebrate the great scope and stylistic variety in Bartók's works, this new series of his orchestral works aims to bring together two or more stylistically contrasting works on each disc. Whether inspired by impressionistic or late Romantic music, by Gypsy music as heard on the streets of Budapest, peasant music from Hungary and Eastern Europe, Arabic music from the Mediterranean region, or – towards the end of his life – by a synthesis of many influences, Bartók's music speaks to us with an irresistible vitality, passion, humour and compelling seriousness. No more so than on this disc's youthfully exuberant Suite No.1 (here recorded for the first time in its original uncut version) and his last completed orchestral work, the Concerto for Orchestra (here in Bartók's revised edition of the score), where, interestingly, he returns to the five-movement structure of the Suite No.1.

Thomas Dausgaard

Politically charged interpretations of Hungarian folk culture, its opposition to decadent ways of city life and contribution to national identity, were in the air during Bartók's student years in Budapest. They had already taken root in response to the 'Compromise' of 1867, by which sovereignty was partly restored to Hungary under a revised union with the Austrian Empire, and by the early 1890s were influencing new strands in art, music and literature. Like so many nationalist movements inspired by 'the people', the people had little involvement in forging those strands; in fact, the majority of late 19th-century Hungarian folk-inspired art was produced by members of a metropolitan elite, with only passing reference, if any, to indigenous traditions.

The nativist, anti-cosmopolitan rhetoric and romanticised vision of rural life cultivated by many Hungarian artists were at odds with the reality of artworks made by city dwellers for city audiences. Bartók recognised this paradox and challenged it. He marked 1905 as 'a decisive year' in his autobiography, the moment when he first collected genuine folk songs and dances; it was the year in which he began to 'study Hungarian peasant music unknown until then', unknown that is to urban audiences. It took until the String Quartet No.1 of 1909 before traces of peasant music surfaced in Bartók's musical language. Yet the young pianist and composer, aware of the dominance of German musical culture throughout Europe, had already sounded echoes of traditional Hungarian music in a group of four songs; in *Kossuth*, his symphonic poem in honour of the leader of the Hungarian uprising against the Austrians in 1848–49; and again in his Suite No.1 for orchestra of 1905.

Bartók later conceded that these and other youthful works made use not of authentic folk tunes but of 'more or less trivial songs by popular composers'. His first orchestral suite, however, caught the spirit of Hungarian popular music with a

wonderful lightness of touch. The rapid ascending scale that launches its slow second movement, for instance, displays a signature gesture of the *verbunkos* or 'recruiting dance', a distinctive *magyar* genre popular since the 18th century and related to earlier Hungarian dance styles.

'By the end of the nineteenth century,' observes Judit Frigyesi in her pioneering study of Bartók and *fin-de-siècle* Budapest, 'the *verbunkos* appears to have been known to all strata of society.' She notes how it was absorbed into the compositions of, among others, Haydn, Mozart and Beethoven, and adopted by a long line of Hungarian composers from the Romani musician János Bihari to Bartók and Kodály. The Suite No.1 marries the 24-year-old Bartók's affection for Hungarian popular music to his assimilation of the symphonic poems of Richard Strauss. The five-movement work, which Bartók revised around 1920, calls for a large orchestra, complete with parts for bass clarinet, contrabassoon, two harps and cor anglais. It stands at the end of a line in Bartók's creative development, its 'Hungarianess' smothered by the Germanic style and swagger of its Straussian orchestrations. In 1936 he refused to accept the award of a medal for his First Suite from the Kisfaludy Society, a conservative literary organisation apparently uncomfortable with the modernist works of Bartók's maturity.

Hungarian nationalism, born of the struggle against dominant Austria, turned sour following the creation of an independent Hungary at the end of the First World War. A brief, blood-soaked period of Soviet revolution was ended by rightist forces under the command of Miklós Horthy, who became regent of the newly created Kingdom of Hungary in 1920. While national pride received a boost from Hungary's impressive achievements in education, the arts and literature during the 1920s and 1930s, Admiral Horthy's ultra-conservative regime discouraged innovation and built a society in which narrow minds were closed and ethnic tensions magnified. As Bartók's international fame grew during the interwar years, he stood against the rising tide of fascism in Hungary and beyond.

In October 1940 Bartók quit Budapest with his second wife and travelled, via Lisbon, to the United States, where he had already given several concert tours. Poor health, feelings of cultural isolation and homesickness, and shortage of money conspired to depress the émigré musician. At first he drew consolation from ethnomusicological research, but eventually returned to composition and created a significant group of 'American' works, his Third Piano Concerto, the draft of a Viola Concerto and the Concerto for Orchestra among them. Bartók began work on the latter, a well-paid commission from the Koussevitzky Music Foundation for the Boston Symphony Orchestra, in August 1943 and completed its five movements within 54 days.

The Concerto for Orchestra was conceived, according to its composer, as ‘a symphony-like’ piece, in which individual instruments or groups of instruments take turns in the spotlight. Bartók’s orchestration, with triple woodwinds doubling on a variety of instruments and a weighty brass section, offered ample scope for virtuoso display as well as tonal and textural contrasts. The composer’s programme note charts a general progression across the piece from the ‘sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third, to the life-assertion of the last one’; the pattern is subverted, however, by the dry wit of the second movement’s ‘game of pairs’ and the impish nature of the fourth movement, in which Bartók satirises a theme familiar from Shostakovich’s Seventh Symphony, a recent hit with American audiences. The instantly accessible Concerto for Orchestra is enriched by its allusions to Hungarian popular tunes and, above all, its gloriously heterogenous, irresistible torrent of folk melodies, dance styles and diverse folk-inspired scales, harmonies and rhythms.

Andrew Stewart, 2019

Um die große Bandbreite und stilistische Vielfalt in den Werken Bartóks zu würdigen, werden bei dieser neuen Serie von Aufnahmen seiner Orchesterwerke jeweils zwei oder mehr stilistisch kontrastierende Werke auf einer CD präsentiert. Gleich ob sie von impressionistischer oder spätromantischer Musik inspiriert worden ist, von der Zigeuneramusik, wie man sie in den Straßen von Budapest hören kann, von folkloristischer Musik aus Ungarn oder Osteuropa, arabischer Musik aus dem Mittelmeerraum, oder ob sie – gegen Ende seines Lebens – als Synthese vieler unterschiedlicher Einflüsse daherkommt: Bartóks Musik spricht uns mit unwiderstehlicher Vitalität, Leidenschaft, mit Humor und zwingender Seriosität an. Nirgendwo mehr als in seiner jugendlich überschwänglichen Suite Nr. 1 (die hier erstmals überhaupt in der ungekürzten Originalfassung aufgenommen wurde) und seinem letzten vollendeten Orchesterwerk, dem Konzert für Orchester (hier mit den finalen Änderungen Bartóks), in dem er bemerkenswerter Weise zur fünfsätzigen Struktur seiner Ersten Suite zurückkehrt.

Thomas Dausgaard

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Date: February 2019 (tracks 1–5), May 2019 (tracks 6–10)
Venue: City Halls, Glasgow, Scotland
Producers: Andrew Keener (tracks 1–3, 5); Chris Hazell (tracks 4, 6–10)
Engineer: Simon Eadon
Editing: Matthew Swan & Phil Rowlands
Mastering: Matthew Swan
Cover artwork: ‘Proun 19D’ by El Lissitzky (1922)
Design: Paul Marc Mitchell for 
www.onyxclassics.com



Politisch aufgeladene Interpretationen der ungarischen Folklore, etwa als Gegenentwurf zum dekadenten Stadtleben und als Beitrag zur nationalen Identität, lagen in Bartóks Studienzeit in Budapest gewissermaßen in der Luft. Dieser Prozess hatte bereits mit dem sogenannten „Ausgleich“ von 1867 begonnen, mit dem die Souveränität Ungarns durch die Umwandlung des Kaisertums Österreich in die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn zumindest teilweise wiederhergestellt wurde, und zu Beginn der 1890er Jahre beeinflussten sie nun neue Strömungen in Kunst, Literatur und Musik. Wie so viele nationalistische Bewegungen, die „vom Volk“ ausgingen, war das Volk selbst jedoch vergleichsweise unbeteiligt an der Ausbildung dieser Strömungen. Vielmehr geht ein Großteil der folkloristisch inspirierten Kunst im Ungarn des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf Mitglieder der städtischen Elite zurück, wobei indigene Traditionen nur beiläufig – wenn überhaupt – eine Rolle spielten.

Die nativistische, anti-kosmopolitische Rhetorik und romantisierende Sicht auf das Landleben, die viele ungarische Künstler kultiviert hatten, korrelierte nicht mit der Wirklichkeit jener Kunstwerke, die von Stadtbewohnern für ein urbanes Publikum geschaffen wurden. Bartók erkannte dieses Paradoxon und hinterfragte es. Er selbst bezeichnete in seiner Autobiografie das Jahr 1905 als „ein entscheidendes“, nämlich jenen Moment, der den Beginn seiner Sammeltätigkeit authentischer Volkslieder und -tänze markierte. Es war dies jenes Jahr, in dem er damit begann, „die bis dahin unbekannte ungarische Volksmusik zu studieren“, wobei er sich mit „unbekannt“ auf

das urbane Publikum bezieht. Es dauerte bis zum Ersten Streichquartett von 1909, ehe dann erste Spuren folkloristischer Musik in Bartóks musikalische Sprache Eingang fanden. Gleichwohl hatte der junge Pianist und Komponist, der sich der Dominanz deutscher Musikkultur in ganz Europa sehr bewusst war, bereits vorher Anklänge traditioneller ungarischer Musik in einer Gruppe von vier Liedern vertont, nämlich in *Kossuth*, seiner sinfonischen Dichtung zu Ehren des Anführers des ungarischen Aufstands gegen die Österreicher in den Jahren 1848/49; und erneut in seiner Suite Nr. 1 für Orchester von 1905.

Bartók räumte später ein, dass diese und andere Jugendwerke sich nicht authentischer Volksmusik bedienten, sondern „mehr oder weniger trivialer Lieder populärer Komponisten“. Seine erste orchestrale Suite aber fing den Geist ungarischer Populärmusik mit wunderbarer Leichtigkeit ein. Die rasch aufsteigende Tonleiter etwa, mit dem der langsame zweite Satz anhebt, ist typisch für den *Verbunkos*, jenen Anwerbungs-Tanz, der sich bei den Magyaren seit dem 18. Jahrhundert einiger Beliebtheit erfreute und mit früheren ungarischen Tanzstilen verwandt ist.

„Am Ende des 19. Jahrhunderts“, stellt Judit Frigyesi in ihrer bahnbrechenden Studie zu Bartók und dem Fin-de-Siècle in Budapest fest, „scheinen die *Verbunkos* in allen Gesellschaftsschichten bekannt gewesen zu sein“. Sie weist darauf hin, wie dieser Tanz Eingang fand in Werke, unter anderen, von Haydn, Mozart und Beethoven und von einer langen Reihe ungarischer Komponisten adaptiert wurde, angefangen beim Roma-Musiker János Bihari bis hin zu Bartók und Kodály. In der Suite Nr. 1 verbindet der seinerzeit 24-jährige Bartók seine Liebe zur ungarischen Populärmusik mit seiner Assimilation der Tondichtungen Richard Strauss'. Das fünfsätzige Werk, das Bartók dann um 1920 revidierte, verlangt ein großes Orchester, darunter auch Bassklarinette, Kontrabassfagott, zwei Harfen und Englischhorn. Es steht am Ende einer kreativen Entwicklungsphase, wobei das Ungarische darin vom deutschen Stil und der Prahlerei Strauss'scher Orchestration gleichsam abgetönt wird. Im Jahr 1936 verweigerte er die Auszeichnung mit einer Medaille für dieses Werk durch die Kisfaludy-Gesellschaft, einem konservativen Kulturverein, dem offenbar die modernistischeren Arbeiten des reiferen Bartók missfielen.

Der aus dem Kampf gegen das dominante Österreich geborene ungarische Nationalismus wurde nach der Schaffung eines unabhängigen Ungarn im Anschluss des Ersten Weltkrieges bald sauer. Eine kurze, blutgetränkte Periode der sowjetischen Revolution wurde von rechten Kräften unter dem Kommando Miklós Horthys beendet, der dann 1920 Staatsoberhaupt des neugeschaffenen Königreiches Ungarn wurde. Während der Nationalstolz in Ungarn durch die beeindruckenden Fortschritte im Erziehungssektor, den Künsten und der Literatur in den 20er und 30er Jahren

einen Schub erhielt, wirkte das ultra-konservative Regime Admiral Horthys Innovationen entgegen und schuf eine Gesellschaft, in der Engstirigkeit gedieh und ethnische Spannungen zunahmen. Mit Bartóks wachsendem internationalem Renommee in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen wandte er sich entschieden gegen den in Ungarn und anderswo aufkommenden Faschismus.

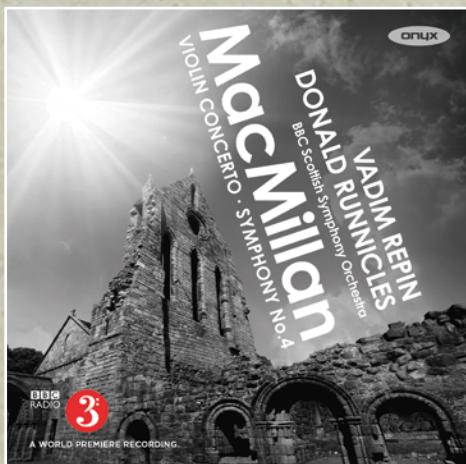
Im Oktober 1940 verließ Bartók, gemeinsam mit seiner zweiten Frau, Budapest und reiste über Lissabon in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er bereits mehrere Konzertreisen absolviert hatte. Seine angegriffene Gesundheit, das Gefühl kultureller Isolation, Heimweh und finanzielle Engpässe aber führten den emigrierten Musiker bald in eine Depression. Nachdem er sich eine Weile mit ethnomusikalischen Forschungen abgelenkt hatte, kehrte er schließlich zum Komponieren zurück und schuf in der Folge eine beachtliche Reihe von „amerikanischen“ Werken, darunter sein Drittes Klavierkonzert, die Entwürfe eines Bratschenkonzertes und das Konzert für Orchester. Bei letzterem handelte es sich um einen gut bezahlten Kompositionsauftrag der Koussevitzky Music Foundation für das Boston Symphony Orchestra. Bartók begann im August 1943 mit der Arbeit und vollendete die fünf Sätze innerhalb von 54 Tagen.

Die Idee hinter dem Konzert für Orchester war es, so der Komponist selbst, „ein sinfonieähnliches“ Werk zu schaffen, das einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen ins Zentrum rückt. Bartóks Instrumentation, mit dreifachem Holz (mit einer Vielzahl von Zusatzinstrumenten) und gewichtigem Blechsatz, schuf reichlich Spielraum sowohl für virtuose Entfaltung als auch für klangliche Gegensätze. Im Programmheft zur Uraufführung spricht Bartók von der generellen Steigerung des Werkes, angefangen bei der „Strenge des ersten, über das schwermütige Klagelied des dritten Satzes bis hin zur Lebensbejahung des Finales“. Dieses Muster freilich wird unterbrochen vom trockenen Humor der „Instrumenten-Paare“ im zweiten Satz und dem schelmischen Charakter des vierten Satzes, in dem Bartók ein aus Schostakowitschs Siebter Sinfonie bekanntes Thema, das sich beim amerikanischen Publikum großer Beliebtheit erfreute, satirisch behandelt. Das unmittelbar zugängliche Konzert für Orchester ist angereichert von Anspielungen an ungarische Volkslieder und, mehr noch, der herrlich heterogenen, unwiderstehlichen Flut von folkloristischen Melodien, Tanztypen und mannigfachen, von der Volksmusik inspirierten Tonleitern, Harmonien und Rhythmen.

Andrew Stewart

Übersetzungen: Matthias Lehmann

Also available on ONYX Classics



MacMillan: Symphony No.4, Violin Concerto
Vadim Repin
BBC Scottish Symphony Orchestra
Donald Runnicles