



SACD · TACET Real Surround Sound



Béla Bartók

Hungarian Pictures
Concerto for Orchestra

Concerto Budapest
András Keller

● **INSPIRING TUBE SOUND**

Building bridges on the brink of catastrophe

An essay by Jan Reichow

Hungarian Pictures (1931)		Béla Bartók	Concerto for Orchestra (1943)	
1	An evening in the village		Introduzione	1
2	Bear dance		Giuoco delle coppie	2
3	Melody		Elegia	3
4	Slightly tipsy		Intermezzo interrotto	4
5	Swineherd's dance		Finale	5

This compilation of works offers a unique opportunity to rediscover a composer who everyone knows. Or who everyone thinks they know. And then they stumble across the very foundations of music that contains everything a human being needs to live. The parlando of expressive speech, with contrasts between slow and fast (Lassú-friss), the unruly rhythm of the “Bear Dance,” the quintessential Melody, or the way time seems to come to a standstill. “Slightly Tipsy,” conceived as a burlesque, is a license to stagger against the strictures of marching in step, while the “Swineherd’s Dance,” sourced from the Ürög region and apparently confined to that locality, perhaps represents nothing more than breaking free of the village circle.

Five different characters or temperaments and two bridge forms, a structure that fascinated Bartók throughout his life: in miniature

form in 1931 and as a large concerto form with overture in 1943. People have tried to elicit some kind of poetic content from the music, which didn’t interest Bartók at all. He could have endlessly retold the story of an “Evening in the Country” (sometimes called “Evening in Transylvania”), but when he spoke at one of his final piano recitals in New York, he said:

“The work is original, that is, the melodies are mine, albeit in the style of Transylvanian folk tunes. The piece has two themes, the first with a parlando rubato character, the second in a fast dance rhythm. This second theme is intended to a greater or lesser extent to imitate the playing of the peasant flute. The model for the parlando-rubato theme was originally a sung melody. The form of the piece is ABABA.”

The five-part structure is also used here, but when it comes to interpreting the mood of the movements, some musicologists provide more

insight into the music than the composer, for example Heinrich Lindlar wrote:

"The "Bear Dance," which started out as a successful piano piece, emphasises the grim Barbaro style of the piece through its instrumentation, with contrabassoon and tuba combining with snare drum and xylophone. Similarly, the trio section of the burlesque, "Slightly Tipsy," which uses the bassoon's falsetto register, or the shepherd's departure in the flute epilogue of the "Swineherd's Dance." Post-romantic and Balkan folkloristic tone colours enter into a musical symbiosis with Bartók's own tonal gestures."

A word is required here regarding the heart of the piece, the third movement "Melody." It is reminiscent of the unique "Elegia" of the late Concerto and of the even more spacious "Melo-dia" of the Sonata for Solo Violin (1944).

The Melody in the **Hungarian Pictures** is derived from one of the "Quatre Nénies" for piano (1909/10). To the Bartók connoisseur, this melody at the start of the third movement unmistakably conveys the object of the lament. The clarinet, which extends the violins' melodic arc, twice uses a four-note ascending figure, a motif of unfulfilled longing previously introduced right at the beginning of the "Deux Portraits" for solo violin – a leitmotiv of unrequited love for the violinist Stefi with the title, "Une Idéale" (1907). However, in its new context it is transposed up a third. Interestingly, a sustained note has since appeared in the flute prior to the

clarinet's entry, which is later expanded into a huge, multi-layered sound, with string tremolo, ascending winds and harp glissandi, swelling to fortissimo before sinking back to pianissimo. A powerful gesture of pathos, a vision!

The "Ideal" of Stefi Geyer was followed in the "Deux Portraits" by a grotesque, distorted image. Bartók loved such paired contrasts, and so our (all too?) short movement of mourning is followed by the burlesque entitled "Slightly Tipsy," which has exactly this dialectical effect. Yet it had a different function in the trio of pieces it previously belonged to. The Three Burlesques for Piano (1908–1911) tested, in an almost pedagogical-methodical way, the "principle of opposing sound layers" (Lindlar). They were fittingly dedicated to Bartók's 16-year-old piano student, Márta Ziegler, who became his wife in 1909.

This **fourth movement** follows on from the previous movement in a very restrained manner, so one does not immediately notice its sense of parody, only the oddly fluctuating tempo ("rubato"), the softly clucking accents, and then the dance rhythm that starts and stops abruptly as well as the sentimental thirds in the violins. It is an artful scherzo, placed before a true high-spirited finale, the "Swineherd's Dance." Its theme and formal outline – including the shepherd's flute, which gradually disappears into thin air, only without the final ff chord – come from the collection "For Children" (begun in 1908).

The Hungarian Pictures (1931) are based on piano pieces that the young composer Bartók created during his metamorphosis from late romantic to music ethnologist. The extensive research trips that he undertook from 1906 made him a new man. He wasn't a born scientist and nor was he particularly meticulous. As a three-year-old he got hold of a drum and accompanied his mother as she played the piano, precisely in time with her. Soon he was tapping out the 40 songs he knew on the black and white keys himself. 20 years later he was playing Liszt with great virtuosity, and performed Richard Strauss' "Heldenleben" in his own piano transcription: publicly at the Vienna Tonkünstlerverein. In 1904 he wrote down a peasant song for the first time. Together with the young Zoltán Kodály, he discovered the original folk music from the villages and in 1906 they published a collection of songs (still with piano accompaniment!) They complain in the foreword that the Hungarian public is *no longer naive enough and yet not educated enough to understand the beauties of folk music...*

The guiding influence of his friend should not be underestimated. It was not simply a story of shared patriotic sentiment; it was above all a story of interpersonal growth. The Bartók expert Denijs Dille wrote in the preview to the publication "Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar" (Romanian Folk Songs from Bihar County): "[Bartók] was gifted with a certain flair and genius, but most importantly, he met the one person on his journey who was able to guide

him, discipline him and advise him on his methods and objectives. Kodaly, who taught him everything from the start, helped him through dark periods of indecision (...)"

They did not just want to highlight the Hungarian flavour of the music, nor did they want to serve a mere colony of German music history. Instead, they wanted to study folk music in all its forms and – according to Bartók in 1931 – serve *fraternisation between peoples*. Later they explicitly aimed for "*a synthesis of East and West*."

This change of emphasis from Hungarian to global is nowhere more evident than in one of his last works, the **Concerto for Orchestra**, which on the outside seems to be connected to the Hungarian Pictures, just as they are in turn with his early days researching folk music. In 1932 he attended the famous Congress of Arabic Music in Cairo and in 1936, on his last trip to the east, he explored the folklore of Anatolia. In America, he turned down a research assignment on Indian music to devote himself entirely to the transcription of Serbo-Croatian songs. You cannot help but appreciate the enormous amount of work this man achieved, despite the most adverse of circumstances, the political misery, his economic plight, and health problems. And then – at the request of the conductor Koussevitzky and the violin virtuoso Yehudi Menuhin – to write his incredible late works: the **Concerto**, which plays with historical forms, was developed from existing

sketches for a *ballet symphonique* and grew into a masterpiece of orchestration with its brilliant solo groupings. And the Sonata for Solo Violin, which had no lesser exemplar than the virtuoso solo works of Johann Sebastian Bach, including the work of the millennium, the “Ciaccona.” Bartók chooses his own title with both ambition and modesty: “Tempo di ciaccona.”

All this needs to be considered when we look back to the time between the world wars. Or if we wish to imagine an artist of that time, who – let’s say, in 1943 in New York – is looking back on his life, on the Old World, who is familiar not only with the culture of the big cities that have just been, or were about to be reduced to rubble but an artist who has also become acquainted with the life and rural culture of the most remote regions of Europe, Turkey and the Arab countries, who had been reflecting on 10,000 melodies, texts and biographical background information. Should we ultimately expect him to foretell the sounds of a new era beyond his lifetime? The sick man, who in his best years had offered a “Swineherd’s Dance” from the Ürgö region as the climax of a work? Who always placed “nature” as well as unique, ingenious structures above mere self-expression? It is wrong, at the beginning of the **Hungarian Pictures** to assume an “Awakening of cheerful feelings upon arrival in the country” (Beethoven) and to smile indulgently. The happiness of the people that jumps out of the music

is entirely different from that of today’s holiday-makers! And caution is advised even if Bartók himself sought to make an epoch-defining work like the **Concerto for Orchestra** (completed in piano score on 27th January, 1945) more accessible to audiences by remarking that it offered “a gradual transition to the life-affirming finale.”

He mentioned nothing of the strange doubts that led him to interpolate an intermezzo before this finale, which he then interrupted pointedly several times, as indicated in the title: “Intermezzo interrotto.”

What must it have cost Bartók to end his sixth string quartet (begun in the Bernese Oberland with his patron, Paul Sacher and completed in Budapest in 1939) in hopelessness? It is doubtful whether anyone has quite understood his **message in a bottle from exile**. Its meaning is probably clearest in the Concerto for Orchestra, which he wrote in New York (and whose popularity as a flagship of modernity he later found somewhat embarrassing). This is particularly so where the dividing line between seriousness and parody was left deliberately blurred.

So what exactly are the interruptions that he inserted in the intermezzo that precedes the vibrant finale of the Concerto? Initially, he explores a new variant of concertante solo writing and, as with the second movement “Giuoco delle coppie,” it is in the woodwinds. And then – almost unbelievably – a string melody à la Tchaikovsky begins, a forte cantabile, and there

can be no doubt that this is supposed to tell us something – the melody is simply too beautiful. And it becomes even more beautiful, almost tear-jerkingly so, when it returns after a noisy new interruption, only this time piano and con sordino (muted). As it climbs to the highest note, it still says “non crescendo” as if sounding from afar. A sinking world. The message is clear, and becomes even clearer if you understand a little Hungarian:

Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, Gyönyörűbb, mint a nagyvilág. / You are wonderful, you are beautiful, Hungary, more beautiful than the wide world ...

The song itself is easy to find online and is taken from an operetta by Zsigmond Vincze (1922). However, it took Bartók to develop it into a beautiful and meaningful melody. It is by no means intended as a parody: it cuts to the heart too much for that.

Unlike the popular song theme that follows it. There are several more stories attached to this, to which I would like to add just one more: Till Eulenspiegel has just wreaked havoc once more, and takes off – whistling exactly this popular hit, above which Richard Strauss wrote “frivolously.” It received its first performance in Cologne in 1895. Exactly 10 years later, Franz Lehár’s “Merry Widow” came to the stage in Vienna. Count Danilo’s entrance song, “Dann geh ich zu Maxim,” travelled around the world in both the operetta and as a standalone piece. The song is a paean to frivolity and ends with the gag

“Then I can easily forget the dear fatherland!” Ironically, it was known to be the favourite song of the dictators Stalin and Hitler.

Perhaps the immediate impulse for Bartók to use this melody came when he heard an American radio programme with Shostakovich’s Leningrad Symphony in 1943 – a piece, incidentally, that he did not rate particularly highly. In it, however, a variant of the Lehár phrase forms the main element of the orchestral steamroller, which illustrates in a brutally banal crescendo the madness of the war of annihilation. In Bartók’s pointed instrumentation, on the other hand, within this narrow context the short quote sounds like scornful laughter. The return of the Hungarian melody is even more painful, as are the final statements of the movement in Tempo I, including a flute cadenza and the gradual dissolution of the throbbing main motif.

For me, this movement is the message in a bottle. In it, Bartók reveals far more pertinent content and illuminates the matter far more clearly than any critical thought of the Western avant-garde or any culture supplements that pushed to be at the forefront of opinion.

Not necessarily just in this movement, but in a number of integrated moments running through all aspects of this work, Bartók’s **Concerto for Orchestra** is perhaps one of the most compelling works of its time, a catastrophic era in a century of catastrophes. The composer himself never spoke about this explicitly, still

less about his own economic hardship or even his fatal illness, whose outcome remained uncertain. In terms of his creative approach, he retained his laconic, technical tone, which conveyed no sense of the audience appeal of the wondrous musical sequences he devised:

"The title of this symphonic orchestral work is explained by the concertante or solo treatment of individual instruments or groups of instruments. The 'virtuoso' treatment appears, for example, in the fugue sections of the first movement development (brass) or in the perpetuum mobile passages in the main theme of the last movement (strings). But in particular it is seen in the second movement, where the instruments play in pairs one after the other, with some quite brilliant passages." (Bartók)

Indeed, I have only recently found more "technical" words for this. Bartók might have been referring above all, to folk music as the great teacher, but also to Debussy. In 2013 an in-depth dissertation was published, which opened up a new perspective on the characteristics of his tonal language: **Parallel Voice Leading in Bartók** – Structure and Function of a Movement, by Laura Krämer. You don't need to have studied music to appreciate the "techniques." In the Introduzione, the baroque overture has a motif reminiscent of the gloomy building from Bartók's early work for the stage, "Bluebeard's Castle," which later becomes the fugato. But right from the start, canonic entries in short succession overlapping each other,

can be considered parallel voice leading, and above all, the majestic, mysterious entry of the Verbunkos (a Hungarian dance attributed to Romani musicians) introduced by the trumpets: a combination of parallel thirds with built-in contrary motion in which the parallel thirds are superficially reminiscent of popular music. In fact, the Verbunkos quotation provides us with one of the traditional Magyar representations with "national" significance. This all belongs to the great national narrative, which in those years held no shame, just like the Hungarian operetta melody in the Intermezzo Interrotto. **Verbunkos**, more specifically, can be understood as a metaphor for urban "gypsy music," which Bartók taught us should be distinguished from Hungarian folk music. This is already present in the main theme, which is built from fourths, and also in the faux bourdon of the second subject with its accompanying voices, whose overtone spectrum conveys a special sound quality through its parallel motion: a "scene" similar to that found in "The Treasury" scene from Bluebeard's Castle.

The title of the **second movement** was originally "Presentando le Coppie," which apparently indicated a "performance of couples," thus reminding us that the first sketches of this work were for a ballet, perhaps even the portrayal of a ball in a ballet. It contains echoes of the music of South-eastern Europe, the Kolo dance from the Balkans perhaps, or maybe epic songs or Dalmatian polyphony, which comes closer to the basic

concept of the “**Giuoco delle coppie**”, the continual “game of couples”. We might well think of Tchaikovsky’s ballets, but also of the suites from Rameau’s time, when the European nations or “*Les Indes galantes*” came to the fore. Five pairs are presented here, “specifically two bassoons in sixths, two oboes in thirds, two clarinets in sevenths, two flutes in parallel fifths and two trumpets in parallel seconds. Each link in this chain has a specific character” (Laura Krämer), and together they offer a prime example of parallel voice leading. This is countered, so to speak, by the chorale as the trio section in the middle, which represents a voice leading model from early music. Perhaps reminiscent of the mother, like the precisely stuttering side drum of the child’s first steps into the maternalistic world of music. Or a satirical association with the military, as suggested by the sound of the trumpet, “in combination with straight metres made up of quavers, semiquavers and dotted quavers.” A great deal of intrinsic energy in the handling of the material is evident right down to the smallest detail, and so it is not absurd to hear the minor seventh in the final chord of this movement not simply as part of the old dominant seventh chord, which urges continuation, but also to interpret it as part of the blues scale. This leads, according to Laura Krämer, to a completely new understanding of the ending: the programmatic reconciliation of rural “Eastern Europe,” “intellectual Eastern Europe” and the “New World.” Bartók knew pieces by Gershwin,

and he knew the jazz clarinetist Benny Goodman, who worked with him and Joseph Szigeti on the Trio “Contrasts,” meaning that the “Verbunkos first movement” was strikingly influenced by connotations of the Blues.

The **Elegia** also culminates in a great Verbunkos gesture, followed by the powerful parlando section, which leads to the ff-climax of the movement. Its ending, marked “calmo,” is succeeded in turn by the beginning of the **Intermezzo interrotto**. In this movement, everything that was said, as well as left unsaid, in the parlando is expressed more clearly and *dramatically*.

So what about the **Finale**? The cultivated concert subscriber likes to problematise it but needs only to remember the well-known examples in Mahler or Shostakovich. And he could quote Bartók’s own words here: “The basic mood of the work – apart from the scherzo-like second movement – represents a gradual transition from the seriousness of the first and the lamentation of the third movement to the affirmation of life in the finale.” Was he deliberately hiding the secret message that he had built into the fourth movement? Did he not consider that the terrible final phase of the war would last at least another quarter of a year and that he himself was suffering from an undiagnosable blood disease that would carry him off on 26th September 1945?

Anyone who hears this finale can allow themselves to be carried away, because it is timeless, and contains all the moments of form that were

provided by history, but which cannot be broken down in order to overcome it. It is great MUSIC, and you can read both everything and nothing into it.

First there is a mighty horn signal that unleashes a Romanian dance, a Perpetuum mobile. It is said to be the almost literal transcription of a *hora nemtseasca* (German dance) from a gramophone record that Bartók received from the ethnomusicologist Constantin Brăiloiu. With the violins starting one after the other, divided into four parts, the frenzied sixteenth notes show a comprehensive example of “parallel voice leading,” which can also be studied in many other examples in this movement. They are clearly differentiated from the contrapuntal fugato sections or the second subject, that sounds over a drone and gradually transforms into a wall of sound. It serves as a foil for the wind theme, which later becomes the main theme of the captivating **Fugue**. The first development seems anything but acquired, yet follows a classical order, while the second is much more divergent. Ultimately, the process of splitting off individual motifs becomes more and more extreme, and the interludes assume a grotesque and “false” character. The development cannot be described adequately in brief terms, but the secret goal of the transformation process is undoubtedly an apotheosis of the theme, which incidentally is completely logical. It is also very inspiring, and you could certainly describe this process as “affirmative.”

Should we feel pressured to justify this process, then we can refer to Immanuel Kant’s appeal to the “duty of optimism” in difficult times.

And of course, by referring to the output of Béla Bartók in the century of catastrophes!

After studying this finale, I put aside the score containing my notes from Laura Krämer’s dissertation and I started searching in Bartók’s volume “Folk Music of the Romanians from Maramures” (1923) for examples of a *hora* with the adjunct “*nemtseasca*” (German). No luck! But I did find a match for the other form of affirmation – or of subversive identification:

Oh Germany! Things are not going well for you:
One you take as a soldier, the other stays.
Oh, Germany! You shall encounter, like a curse,
The tears of mothers,
The love affairs of girls
Longing for their boys!

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest is one of the leading full-size symphonic orchestras in Hungary. They have stamped their mark on Hungarian and international music life with their unique tonality and broad ranging programming. Their extensive repertoire spans the spectrum from popular classics to contemporary works. Their progressive character is manifested in the musicians' elemental performance skills and a unique sound of the orchestra. Concerts become unforgettable experiences through a total and evident passion for music.

One of the oldest ensembles in Hungary, they boast a past stretching back more than a century when the predecessor of Concerto Budapest was founded in 1907. András Keller, world-famous violinist professor, founder of Keller Quartet, has been music director and principal conductor since their centenary in 2007.

Through the work and artistic concept of András Keller, the orchestra have undergone considerable renewal thanks to their youthful, gifted artists, the unique programme structure and themed festival programmes. In the past decade, Concerto Budapest have won over an increasingly broad audience base and have become a top-ranking ensemble not only in Hungary but on the international scene, too. Recently, they have participated in numerous international festivals and concert series, playing in prestigious

concert halls in Europe, America and the Far East. Continuing on this pathway, they took to the stage in six cities across the United Kingdom in 2022 with loud applause and excellent reviews, and will be welcome again in autumn 2023 in order to further cherish and disseminate Hungarian classical music traditions.

Concerto Budapest's mission is to represent Hungarian music all around the globe: Liszt, Bartók, Kodály, Dohnányi, Ligeti and Kurtág are elemental part of their repertoire.

Highly acclaimed Hungarian musicians such as Dezső Ránki, Dénes Várjon, Barnabás Kelemen, Kristóf Baráti and Miklós Perényi are regular contributors to the orchestra, in addition to Concerto Budapest's returning international guest soloists and collaborators including Gidon Kremer, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Khatia Buniatishvili, Anna Vinnitskaya, Mikhail Pletnev and Evgeni Koroliov. World renown composer-conductor Péter Eötvös joined as first resident conductor, while world famous pianist-conductor Mikhail Pletnev joined as resident artist to the orchestra in 2022.

The Concerto Budapest repertoire ranges from virtuosic, large-scale symphonic works by Stravinsky, Tchaikovsky or Shostakovich to classical concertos from Mozart or Beethoven, or contemporary pieces from György Ligeti, Thomas Adés, György Kurtág, Krzysztof Penderecki and László Vidovszky. György Kurtág, living legend of contemporary music, is the orchestra's honorary president.

Andras Keller's innovative concert programs are designed to engage both musicians and audience members alike in a dialogue with the music. To heighten this tension, old masterpieces are often heard alongside contemporary pieces, often illuminating new aspects of both works that are a result of that particular pairing.

Concerto Budapest increasingly focus on the quality realization of the motion picture concert experience. In 2020, the concert film about the joint performance of Gidon Kremer, András Keller, Kremerata Baltica and the ensemble won the Gold Medal of Performing Arts category at the prestigious International Venice TV Award.

Carpathian Rhapsody, the last concert movie of Concerto Budapest, premiered on MEZZO TV in 2021, won the Silver Tower, the silver trophy of the New York Festivals TV & Film Awards.

**András Keller,
violinist, conductor,
founder of the Keller String Quartet**

András Keller has enjoyed a varied career as a soloist, concertmaster, and chamber musician at the highest international level. His early studies at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest led to many collaborations with György Kurtág, whose works he has been premiering and performing worldwide since 1978. He has also enjoyed working intensively with Dénes Kovács, Ferenc Rados and, until his death, Sándor Végh.

András Keller founded the Keller String Quartet in 1987 and has since given master classes and concerts throughout the world. As both chamber musician and soloist, he has appeared in every European country, performing at many prestigious festivals such as Salzburg, Edinburgh, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein and the BBC Proms. Outside of Europe, András Keller has been invited to New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, Washington's Library of Congress, and many cities in Japan, China, and Korea. During his career he has worked with world-renowned artists including Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Khatia Buniatishvili, Vadim Repin, Isabelle Faust and Steven Isserlis, Heinz Holliger.

The recipient of the Premio Franco Abbiati, Liszt Prize, and Bartók-Pásztory Prize, he was named an Artist of Merit of Hungary and was also nominated for the United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award. His recordings have been awarded the Caecilia Prix (BE), Deutsche Schallplattenpreis, Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), Victoire du Musique (FR), MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) and Record Academy Award (JP).

András Keller was the Artistic Director of the Arcus Temporum Festival in Pannonhalma between 2004–2010 and has been holding to



this position again since 2016. In 2007, he was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of Concerto Budapest, formerly known as the Hungarian Symphony Orchestra. Under his leadership, Concerto Budapest has earned a reputation as one of the most respected Hungarian touring orchestras, annually presenting over sixty concerts in Budapest, in addition to concerts and festival appearances in China, France, Germany, Spain, Poland, Japan, Thailand, South Korea, Russia and the United States. He recently created a concert film with Concerto Budapest, Gidon Kremer & Kremerata Baltica which won the Winged Golden Lion of the Venice TV Award and the Lovie Award as well.

For the last two decades, András Keller was teaching annually at the Aix-en-Provence Festival

and has been a regular guest of Yale University's Norfolk Chamber Music Festival and the International Musicians Seminar Prussia Cove. Between 2012–2015, he served as the head of the Chamber Music Department at the Franz Liszt Academy of Music. Since 2016, he has been teaching at the violin faculty of the Guildhall School of Music and Drama, London, which also appointed him as Béla Bartók International Chair in 2018. In 2021, András Keller was awarded a Kossuth Prize in recognition of his exceptionally valuable artistic career for Hungary, his world-renowned skills as a performing artist, equally dedicated to chamber music and contemporary music, as well as his successful activities as music director, lecturer and organiser of cultural events. In 2022 he received the Prima Primiissima Prize in Music Art.

Brückenbau am Rand der Katastrophe

Ein Essay von Jan Reichow

Ungarische Bilder (1931)		Béla Bartók	Concerto für Orchester (1943)	
1	Ein Abend auf dem Lande		Introduzione	1
2	Bärentanz		Giuoco delle coppie	2
3	Melódia		Elegia	3
4	Etwas angeheitert		Intermezzo interrotto	4
5	Üröger Hirtentanz		Finale	5

Die hier versammelten Werke bieten die einzigartige Chance, einen Komponisten wiederzuentdecken, den jeder kennt. Oder zu kennen glaubt. Und dann stößt er auf die Grundlagen einer Musik, die alles enthält, was der Mensch zum Leben braucht. Das Parlando der expressiven Sprache mit dem Kontrast Langsam-Schnell (Lassú-friss), der widerborstige Rhythmus des Bärentanzes, die Melodie schlechthin oder wie die Zeit zum Stillstand kommt, „Etwas angeheitert“, als Burleske gedacht, heischt eine Lizenz zum Schwanken, gegen das Diktat des Gleichschritts, während der Schweinehirtentanz, auf Ürög bezogen und scheinbar lokal beschränkt, vielleicht nichts anderes meint als Auf- und Ausbruch aus dem dörflichen Zirkel.

Fünf Typen oder Temperamente, und gleich zweimal die Brückenform, die Bartók zeit lebens faszinierte, 1931 im Kleinformat und

1943 als große Concerto-Form mit Ouvertüre. Wir haben versucht, etwas poetischen Inhalt herauszulocken, was Bartók überhaupt nicht lag: Ohne Ende hätte er von einem „Abend auf dem Lande“ erzählen können – an anderer Stelle hieß es noch „Evening in Transylvania“ –, aber als er ihn bei einem seiner letzten Klavierabende in New York beschwor, sagte er:

„Das Werk ist original, das heißt, die Melodien sind von mir, wenn auch im Stil der siebenbürgischen Volksweisen. Das Stück hat zwei Themen, das erste mit Parlando-Rubato-Charakter, das zweite im schnellen Tanzrhythmus. Dieses zweite Thema soll mehr oder weniger das Spiel der Bauernflöte imitieren. Das Muster des Parlando-Rubato-Themas war ursprünglich eine gesungene Melodie. Die Form des Stücks ist A-B-A-B-A.“

Fünfteiligkeit also auch hier, sobald es aber um die stimmungsmäßige Deutung der Sätze

geht, investiert wohl manch Musikwissenschaftler mehr Empathie als der Komponist, so z. B. Heinrich Lindlar:

„Der von Beginn an auch als Klavierstück erfolgreiche „Bärentanz“ pointiert in der Instrumentation mit Kontrafagott und Tuba in Verbindung mit Schnarrsaitentrommel und Xylophon den grimmigen Barbaro-Stil des Stücks. Ähnliches gilt auch für den Trieteil der Burleske „Etwas angeheitert“ in der Falsettlage des Fagotts oder für das Verschwinden des Hirten im Flötenepilog des „Üröger Hirtentanzes“. Nachromantisches und balkanisch-folkloristisches Klangkolorit gingen mit Bartóks eigener Klanggestik eine Musiksympiose ein.“

Hier fehlt noch ein Wort zum Zentrum des Ganzen, der Melódia, die den Satz III bildet, der uns an die einzigartige „Elegia“ des späten Concertos denken lässt und an die noch weiträumiger ausgebreitete „Melodia“ der Sonata für Violine Solo (1944).

Die Melódia in den **Ungarischen Bildern** ist hervorgegangen aus einem der Klagelieder für Klavier (Quatre Nénies 1909/10), und diese Melodie übermittelt dem Bartók-Kenner im dritten Ansatz unmissverständlich den Gegenstand der Klage: die Klarinette, die den Melodiebogen der Geigen weiterspinnt, verwendet dabei zweimal eine viertönige Aufstiegsfigur, ein Motiv der unerfüllten Sehnsucht, das schon in den „Deux Portraits“ gleich zu Beginn von der Solovioline etabliert wurde, Leitmotiv

der unglücklichen Liebe zu der Geigerin Stefi Geyer, Überschrift: „Une Idéale“ (1907). Allerdings handelt es sich im neuen Zusammenhang um eine drei Töne höher transponierte Version. Bemerkenswert, dass sich inzwischen, schon vor dem Einsatz der Klarinette, ein Dauerton in den Flöten eingefunden hat, der später auseinandergefächert wird zu einem riesigen, vieltönigen Klang, mit Streichertremolo, Bläserläufen aufwärts und ebenfalls aufsteigenden Harfenglissandi, anschwellend zum Fortissimo und im Pianissimo versinkend. Eine gewaltige Pathosgeste, eine Vision!

Dem „Ideal“ der Stefi Geyer folgte allerdings in den „Deux Portraits“ eine Groteske, ein Zerrbild. Bartók liebte solche paarigen Kontraste, und so folgt auf unseren (allzu?) kurzen Satz der Trauer die Burleske mit dem Titel „Etwas angeheitert“, die genau diesen dialektischen Effekt hat. Während sie innerhalb der Dreiergruppe, in der sie vorher stand, eine andere Funktion hatte: die drei Burlesken für Klavier (1908–1911) erprobten, geradezu pädagogisch-methodisch, das „Prinzip gegenpoliger Klangsichten“ (Lindlar). Sie waren sinnigerweise der 16-jährigen Klavierschülerin Bartóks gewidmet, Márta Ziegler, die 1909 seine Frau wurde.

Dieser **vierte Satz** schließt sich sehr dezent an, so dass man seine parodistische Wirkung nicht sofort wahrnimmt, nur die seltsam schwankende Tempomodifizierung (rubato), die leicht gackernden Akzente, und dann der

abrupt einsetzende und wieder abbrechende Tanzrhythmus, die sentimental Terzschleifen der Violinen, – es ist ein raffiniertes Scherzo, eingeschoben vor einem echten Rausschmeißer, dem „Üröger Hirtentanz“. Dessen Thema und formaler Umriss – samt der sich allmählich in Luft auflösenden Hirtenflöte, aber ohne den abschließenden ff-Schlag – entstammen der Sammlung „Für Kinder“ (begonnen 1908).

Die Ungarischen Bilder (1931) basieren also auf Klavierstücken, die während der Metamorphose des jungen Komponisten Bartók vom Spätromantiker zum Musikethnologen entstanden sind. Nach den großen Forschungsreisen, die er ab 1906 unternahm; sie machten ihn zu einem neuen Menschen. Er war nicht der geborene Wissenschaftler und Akribist. Als dreijähriges Kind hatte er eine Trommel in die Finger bekommen und begleitete seine klavierspielende Mutter präzise im Takt; bald tippte er selbst an die 40 Lieder, die er kannte, in die schwarzweißen Tasten. 20 Jahre später spielte er virtuos Liszt und trug das „Heldenleben“ von Richard Strauss in eigener Klavierübertragung vor: öffentlich im Wiener Tonkünstlerverein. 1904 notiert er zum ersten mal ein Bauernlied, gemeinsam mit dem jungen Zoltán Kodály entdeckt er die originale Volksmusik der Dörfer, 1906 geben sie gemeinsam eine Liedersammlung (noch mit Klavierbegleitung!) heraus und beklagen im Vorwort, dass das ungarische Publikum *nicht mehr naiv genug und noch nicht*

gebildet genug ist, um die Schönheiten der Volksmusik zu verstehen ...

Die erzieherische Bedeutung des Freundes darf nicht unterschätzt werden. Es war nicht einfach eine Geschichte gemeinsamer vaterländischer Gesinnung, es war vor allem eine zwischenmenschlich gewachsene. Der Bartók-Kenner Denijs Dille schrieb im Vorbericht zu der Publikation „Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar“:

„[Bartók] war mit einem gewissen Spürsinn begabt und hatte sein Genie; vor allem aber begegnete ihm auf seinem Weg der einzige Mensch, der ihn zu beherrschen, zu disziplinieren und über Ziel und Mittel zu beraten vermochte: Kodály, der ihn von Anfang an alles lehrte, über die dunklen Perioden der Unschlüssigkeit hinweghalf (...).“

Sie wollten nicht nur das Ungarische ins Licht setzen, keine bloße Kolonie der deutschen Musikgeschichte bedienen, sondern die Volksmusik in allen ihren Ausprägungen studieren, zudem – so Bartók 1931 – der *Verbrüderung der Völker* dienen. Später zielten sie explizit auf *„eine Synthese von Ost und West“*.

Gerade diese Wendung vom Ungarischen zum Globalen zeigt sich nirgendwo deutlicher als in einem der letzten Werke, dem **Concerto for Orchestra**, das äußerlich an die Ungarischen Bilder anknüpft, so wie diese an die frühe Zeit der Volksmusikforschung. 1932 besuchte er den berühmten Kongress der arabischen Musik in

Kairo, 1936 erkundete er auf seiner letzten Reise im Osten die Folklore Anatoliens, in Amerika lehnte er eine Forschungsauftrag zur indianischen Musik ab, um sich ganz der Transkription serbo-kroatischer Gesänge zu widmen. Man muss einfach wissen, was für eine ungeheure Arbeit dieser Mann geleistet hat, trotz der widrigsten Umstände, der politischen Misere, seiner wirtschaftlichen Notlage und der gesundheitlichen Probleme, um dann – auf Bestellung des Dirigenten Koussevitzkij und des Violinvirtuosen Yehudi Menuhin – seine unglaublichen Spätwerke zu schreiben: das mit historischen Formen spielende **Concerto**, das von vorliegenden Skizzen zu einem *Ballet symphonique* ausging und sich nun zu einem Meisterstück der Orchestration und der solistisch brillierenden Gruppen auswuchs. Und die Sonata für Violine solo, die keine geringeren Vorbilder hatte als die Solissimo-Werke von Johann Sebastian Bach, inklusive dem Jahrtausendwerk der „Ciaccona“, wobei er mit Anspruch und Bescheidenheit den Titel wählte: „Tempo di ciaccona“.

All dies ist zu bedenken, wenn man zurücksehen will in jene Zeit zwischen den Weltkriegen. Oder wenn man sich einen Künstler jener Zeit vorstellen will, der – sagen wir: 1943 in New York - auf sein Leben zurückschaut, auf die Alte Welt, und er kennt nicht nur die Kultur der Großstädte, die gerade in Schutt und Asche gelegt wurden oder denen dies noch bevorstand. Ein Künstler, der das Leben und

die ländliche Kultur entlegenster Regionen Europas, der Türkei und arabischer Länder kennengelernt, der 10.000 Melodien, Texte und Lebenshintergründe reflektiert hatte: sollen wir von ihm am Ende prophetische Töne einer Neuen Zeit ohne ihn erwarten? Der kranke Mann, der in seinen besten Jahren einen Ürröger Hirtentanz als Clou eines Werkes angeboten hatte? Der die „Natur“ ebenso wie die einzelne geniale Konstruktion jederzeit über den bloßen Selbstausdruck stellte. Es ist falsch, ihm zu Beginn der **Ungarischen Bilder** ein „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ (Beethoven) zu unterstellen und nachsichtig zu lächeln. Die Fröhlichkeit der Menschen, die dort überspringt, ist absolut anderer Natur als die der heutigen Urlauber! Und Vorsicht ist geboten, wenn Bartók selbst ein epochales Werk, das **Concerto für Orchester**, dessen Klavierfassung er am 27.1.1945 fertiggestellt hatte, einem Publikum nahebringen wollte mit dem Hinweis, dass es „einen stufenweisen Übergang zur Lebensbejahung des Finales“ anbiete.

Er erwähnte nichts von den seltsamen Vorbehalten, deretwegen er vor diesem Finale ein Intermezzo eingeschaltet hatte, das er dann mehrfach demonstrativ unterbrach und dies schon im Titel ankündigte: „Intermezzo interrotto“.

Was mag es Bartók gekostet haben, sein sechstes Streichquartett, das er 1939 noch in

Budapest fertigstellen konnte, – begonnen hatte er es im Berner Oberland bei Paul Sacher –, in Hoffnungslosigkeit enden zu lassen? Es ist fraglich, ob irgendjemand seine **Flaschenpost aus dem Exil** recht verstanden hat. Am deutlichsten ist er wohl gerade in dem New Yorker Concerto geworden, dessen Popularität man später auf den Flaggschiffen der Moderne dann ziemlich peinlich fand. Ganz besonders dort, wo die Trennungslinie zwischen Ernst und Parodie aus Prinzip unscharf blieb.

Worin bestehen denn die Unterbrechungen, die er in dem Intermezzo einschaltete, das dem durchaus vitalen Finale des Concertos vorausgeht? Da wird zunächst eine neue Variante konzertierender Solopartien ausgearbeitet, und zwar in den Holzbläsern nach dem Vorbild des zweiten Satzes „Giuoco delle coppie“. Und dann – man glaubt es kaum – beginnt eine Streicher-melodie à la Tschaikowsky, ein forte cantabile, und es kann kein Zweifel bestehen, dass uns damit etwas gesagt werden soll, – die Melodie ist einfach zu schön. Und sie wird noch schöner, zum Weinen schön, wenn sie nach einer lärmenden neuen Unterbrechung wiederkehrt, diesmal im piano und con sordino, also mit Dämpfer gespielt; und wenn sie zum höchsten Ton aufsteigt, steht da noch „non crescendo“, sie klingt wie aus weiter Ferne. Eine versinkende Welt. Die Botschaft ist klar, und wird noch klarer, wenn man etwas Ungarisch kann:

*Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarorszáig,
Gyönyörűbb, mint a nagyvilág.*

Du bist herrlich, du bist schön, Ungarn,
Schöner als die große Welt ...

Das Lied selbst findet man heute leicht im Internet, es stammt aus einer Operette von Zsigmond Vincze (1922), jedoch eine wirklich schöne und bedeutungsvolle Melodie ist daraus erst bei Bartók geworden. Nein, keinesfalls ist sie parodistisch gemeint, sie schneidet zu sehr ins Herz.

Anders als das Gassenhauer-Thema, das dann folgt. Dazu gibt es mehrere Geschichten, denen ich noch eine hinzufügen will: Till Eulenspiegel hat gerade wieder das größtmögliche Chaos angerichtet, und macht sich auf und davon, – eben diesen Schlager pfeifend, „leichtfertig“ hat Richard Strauss drüberschrieben, Uraufführung in Köln 1895. Genau 10 Jahre später kam in Wien die „Lustige Witwe“ von Franz Lehár auf die Bühne. Mit ihr (und auch ohne sie) ging Graf Danilos Auftrittsslied um die Welt, „Dann geh ich zu Maxim“, ein Lob der Leichtfertigkeit, am Ende mit dem Gag „Dann kann ich leicht vergessen das teure Vaterland“! Verquererweise galt es als Lieb-lingslied der Despoten, Stalin wie Hitler.

Vielleicht kam für Bartók der unmittlere Anstoß, diese Melodie zu verwenden, als er 1943 eine amerikanische Radiosendung mit der Lenin-grader Sinfonie von Schostakowitsch hörte, den er allerdings nicht besonders schätzte. Dort aber diente eine Variante der Lehár-Phrase im Kopfsatz als Hauptbestandteil der Orchester-Walze, die in einem brutal-banal-nen Crescendo den

Wahnsinn des Vernichtungskrieges illustrierte. In Bartóks pointierter Instrumentierung dagegen klingt das Kurzzitat in seiner engeren Umgebung wie ein einziges Hohngelächter. Um so schmerzlicher die Wiederkehr der ungarischen Melodie und die letzten Statements im Tempo I, samt Flötenkadenz und allmählicher Auflösung des pochenden Hauptmotivs.

Für mich ist dieser Satz die Flaschenpost, in der Bartók viel wesentlichere Inhalte offenlegt, als irgendein kritischer Gedanke der westlichen Avantgarde und einzelner Feuilletons, die immer in vorderster Reihe stehen wollten, erhellen könnte.

Nicht unbedingt durch diesen Satz, aber durch die Zahl der integrativen Momente in allen Aspekten dieses Werks, gehört Bartóks **Concerto für Orchester** vielleicht zu den stringentesten Werken seiner Zeit, einer katastrophalen Ära im Jahrhundert der Katastrophen. Dem Komponisten selbst lag es fern, ausdrücklich davon zu sprechen, noch weniger von seiner wirtschaftlichen Not oder gar von der tödlichen Krankheit, deren Ausgang im Ungewissen lag. Er behielt in schöpferischen Fragen seinen lakonisch-technischen Tonfall, der nicht ahnen ließ, was für miraculöse und publikumswirksame Musikverläufe er da ersonnen hatte:

„Der Titel dieses sinfonischen Orchesterwerks findet in der konzertierenden oder solistischen Behandlung einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen seine Erklärung. Die ‚vir-

tuose‘ Behandlung erscheint zum Beispiel in den Fugenabschnitten der Durchführung des ersten Satzes (Blechbläser) oder in den perpetuum-mobile-artigen Passagen des Hauptthemas des letzten Satzes (Streicher), insbesondere aber im zweiten Satz, da, wo die Instrumente jeweils paarweise nacheinander konzertieren und brillante Passagen aufführen.“ (Bartók)

In der Tat, dafür habe ich erst jetzt noch „technischere“ Worte gefunden, – Bartók hätte vielleicht auf Debussy verwiesen und vor allem auf die Volksmusik als die große Lehrmeisterin –, im Jahre 2013 erschien eine gründliche Dissertation, die einen neuen Blick auf die Eigenarten seiner Tonsprache eröffnet: **Parallele Stimmführung bei Bartók / Struktur und Funktion einer Satzweise**, dargestellt von Laura Krämer. Man muss nicht Musik studiert haben, um auch die „Techniken“ zu goutieren, – in der Introduziona die barocke Ouvertüre, motivisch als Erinnerung an das düstere Gebäude aus Bartóks frühem Bühnenwerk „Herzog Blaubarts Burg“, später das Fugato. Aber schon Kanoneinsätze in kurzer Folge, sich überlagernd, können als parallele Stimmführung gelten, vor allem der majestätisch-geheimnisvolle Verbunkos-Auftritt, die Dreistimmigkeit des Trompeteneinsatzes: eine Kombination von Terzparallelen mit eingebauter Gegenbewegung, wobei die Terzparallelen vordergründig an populäre Musik erinnern. In der Tat: mit dem Verbunkos-Zitat haben wir die traditionelle magyarische Repräsentation, deren Auftritt von „nationaler“

Bedeutung ist. Das gehört alles zum großen nationalen Narrativ, das in jenen Jahren keine Schande bedeutete, wie auch die ungarische Operettenmelodie im Intermezzo Interrotto. **Verbunkos** also als Metapher der städtischen „Zigeunermusik“, von der gerade Bartók die ungarische Volksmusik zu unterscheiden gelehrt hat. Diese ist bereits in der Quartenstruktur der Hauptthemen gegenwärtig, auch im Bordun des Seitenthemas, das zudem mit Begleitstimmen versehen wird, deren Obertonspektrum durch Parallelversetzung eine besondere Klanglichkeit vermittelt: ein „Glänzen“ – wie in der Schatzkammer-Szene aus Herzog Blaubarts Burg.

Die Überschrift des **zweiten Satzes** war ursprünglich „Presentando le Coppie“, was ein „Vorführen der Paare“ ankündigen sollte und somit daran erinnert, dass die ersten Skizzen dieses Werkes einem Ballett galten, vielleicht auch der Darstellung eines Balls im Ballett. Es enthält Anklänge an Musik Südosteuropas, des Kolo-Tanzes etwa, des Espengesangs oder der dalmatinischen Mehrstimmigkeit, was dem Grundkonzept des „**Giucoco delle coppie**“ näherkommt, dem fortwährenden „Spiel der Paare“. Man könnte an Ballette Tschaikowskys denken, aber auch an die Suiten der Rameau-Zeit, in denen die europäischen Nationen oder „Les Indes galantes“ ins Spiel kamen. Hier stellen sich fünf Paare vor, „nämlich zwei Fagotte im Sextabstand, zwei Oboen im Terzabstand, zwei Klarinetten im Septimabstand, zwei Flöten in Quintparallelen

und zwei Trompeten in parallelen Sekunden. Jedes Glied dieser Kette exponiert einen spezifischen Charakter“ (Laura Krämer), insgesamt ein Musterbeispiel der parallelen Stimmführung, dem sozusagen als Trio der Choral in der Mitte entgegensteht, der ein Stimmführungsmodell der Alten Musik darstellt. Vielleicht an die Mutter erinnernd, wie auch die präzise stotternde Side Drum an die ersten Schritte des Kindes in die mütterliche Welt der Musik. Oder eine persiflierende Assoziation des Militärischen, woran schon der Trompetenklang denken lässt, „in Kombination mit den geraden Metren aus Achteln, Sechzehnteln und punktierten Achteln“. Bis ins kleinste Detail ist da eine große integrale Energie in der Handhabung des Materials spürbar, und so ist es auch nicht absurd, im Schlusssakkord dieses Satzes die kleine Septime nicht einfach als Bestandteil des alten Dominantseptakkordes zu hören, der auf Weiterführung drängt, sondern als Teil der Blues-Skala zu deuten. Daraus folgt, so Laura Krämer, ein völlig neues Verständnis des Schlusses: Die programmatische Versöhnung von bäuerlichem „Osteuropa“, „intellektuellem Osteuropa“ und der „Neuen Welt“. Bartók kannte Stücke von Gershwin, und er kannte den Jazzklarinettisten Benny Goodman, der mit ihm und Joseph Szigeti beim Trio „Contrasts“ zusammenwirkte und im Verbunkos-Kopfsatz für eine auffällige Blues-Konnotation sorgte.

Auch die **Elegia** gipfelt in einer großen Verbunkos-Gestik und dem starken Parlando-

Abschnitt, der zum ff-Höhepunkt des Satzes führt; und an dessen *calmo*- Ausklang knüpft wiederum der Anfang des **Intermezzo interrotto** an, der Satz, in dem noch deutlicher, *drastischer* ausgesprochen wird, was mit dem *Parlando* gesagt und verschwiegen wurde.

Was ist mit dem **Finale**? Der kultivierte Konzert-Abonnent problematisiert es gern und muss nur an die bekannten Beispiele bei Mahler oder Schostakowitsch erinnern. Und hier könnte er Bartóks eigene Worte zitieren: „Die Grundstimmung des Werks stellt, – vom scherzhaften zweiten Satz abgesehen – einen stufenweisen Übergang vom Ernst des ersten und dem Klageglied des dritten Satzes zur Lebensbejahung des Finales dar“. Verschwiegen er bewusst den Kassiber, den er in den vierten Satz eingebaut hatte? Bedachte er nicht, dass die furchtbare Endphase des Krieges noch mindestens ein Vierteljahr dauern würde und er selbst an einer für ihn undefinierbaren Blutkrankheit litt, die ihn am 26. September 1945 dahintrafte?

Wer dieses Finale hört, darf sich hinreißen lassen, denn es ist zeitlos, und enthält alle Formmomente, die von der Geschichte bereitgestellt wurden, aber nicht zu ihrer Bewältigung herauslösbar sind. Es ist große MUSIK, aus der man alles und nichts herauslesen kann.

Da gibt es zunächst ein mächtiges Hornsignal, das einen rumänischen Tanz entfesselt, ein *Perpetuum mobile*; es soll sich um die fast wörtliche Transkription einer *hora nemtseasca* (deut-

scher Tanz) von einer Schellackplatte handeln, die Bartók dem Musikethnologen Constantin Brăiloiu verdankte. Mit den nacheinander einsetzenden, vierfach geteilten Violinen ergibt sich in den rasenden Sechzehnteln ein komplettes Beispiel „paralleler Stimmführung“, die man auch in vielen anderen Beispielen dieses Satzes studieren kann, deutlich unterschieden von den kontrapunktisch geprägten Fugato-Teilen oder dem Seitensatzthema, das über einem Bordunton erklingt und sich allmählich in einen Klangteppich verwandelt; er dient als Folie des Bläserthemas, das später zum Hauptthema der hinreißenden **Fuge** wird. Deren erste Durchführung wirkt alles andere als gelehrt, folgt aber einer klassizistischen Ordnung, während die zweite deutlich dissonanter verläuft. Schließlich werden die Abspaltungsprozesse einzelner Motive immer extremer, Zwischenspiele erhalten das Gepräge des Grotesken und „Falschen“. Die Entwicklung ist kaum in kurzen Worten nachzuvollziehen, geheimes Ziel der Verwandlungsprozesse ist jedoch zweifellos eine Apotheose des Themas, die vollkommen logisch ist, nebenbei: auch sehr begeisternd, und diesen Vorgang kann man selbstverständlich als „affirmativ“ bezeichnen.

Sollte sich daraus Rechtfertigungsdruck ergeben, dürfen wir uns mit Immanuel Kant auf die „Pflicht zur Zuversicht“ in schweren Zeiten berufen. Und natürlich jederzeit auf das Lebenswerk eines Béla Bartók im Jahrhundert der Katastrophen!

Als ich nach dem Studium dieses Finales die Partitur, versehen mit meinen Notizen aus Laura Krämers Dissertation, beiseitelegte, begann ich in Bartóks Band „Volksmusik der Rumänen von Maramures“ (1923) nach Beispielen für eine Hora mit dem Zusatz „*nemtseasca*“ (deutsch) zu suchen. Fehlanzeige! Aber ein Treffer zur *anderen* Affirmation – oder subversiven Identifikation:

Du Deutscher! Gar nicht gut machst du's:
Einen nimmst du zum Soldaten,
der andere bleibt.
Du Deutscher! Treffen sollen dich, wie ein Fluch,
Die Tränen der Mütter,
Die Liebschaften der Mädchen
Aus Sehnsucht nach den Burschen!



Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest ist eines der vielseitigsten Sinfonieorchester von Budapest. Es blickt auf eine reiche, über 100 Jahre alte Tradition und steckt durch die aktuelle künstlerische Leitung voller dynamischer junger Musiker, deren Spiel geprägt ist von Leidenschaft, Energie und Hingabe in allen Aufführungen, seien es wohlbekannte Meisterwerke der Musikliteratur oder Neukompositionen des 21. Jahrhunderts. Durch sein so anspruchsvolles wie innovatives Programm und durch seinen speziellen Klang sorgt es für eine neue Farbe in der internationalen Musikszene.

2007, zum 100. Geburtstag des Orchesters, wurde der weltberühmte Geiger, Pädagoge und Gründer des Keller Quartetts András Keller zum neuen künstlerischen Leiter und Chefdirigenten ernannt. Unter seiner Führung durchlief das Orchester eine Phase der Entwicklung und des künstlerischen Wachstums, in der zumeist jüngere Kammermusiker eintraten.

Zu den regelmäßigen Gästen des Orchesters zählen Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi und Evgeni Koroliov.

András Kellers neuartige Konzertprogramme bringen Musiker und Publikum in einen Dialog mit der Musik. Um diese Intensität zu erhöhen,

ertönen oft alte Meisterwerke neben zeitgenössischen Kompositionen. Durch diese Gegenüberstellung werden neue und ungewohnte Aspekte beiderlei Art beleuchtet.

Das Repertoire von Concerto Budapest reicht von virtuosen, großen sinfonischen Werken von Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky oder Shostakovich über klassische Konzerte von Mozart oder Beethoven bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen von Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki oder László Vidovsky, um nur einige zu nennen.

So ist Concerto Budapest zu einem hochangesehenen Mitglied der internationalen Musikszene geworden und spielt mit großem Erfolg in den großen Städten Europas, Asiens und der Vereinigten Staaten.

2016 bereiste Concerto Budapest mit Martha Argerich, Radu Lupu und Gidon Kremers Kremerata Baltica Europas berühmteste Konzertsäle (in Toulouse, Ludwigshafen, München, Zürich, Freiburg, Budapest, Genf, Salzburg, Saanen, Basel), ebenso in Istanbul und Abu Dhabi. 2017 kulminierte die Zusammenarbeit in einer Verbindung beider Ensembles zum „*Dream Orchestra*“ unter der Leitung von András Keller mit dem Solisten Gidon Kremer während einer grandiosen Konzertreihe in Asien (Peking, Xi'an, Seoul, Taipei) mit großem Erfolg und internationaler Beachtung.

András Keller, Geiger und Dirigent

András Keller genießt eine vielfältige Karriere als Solist, Konzertmeister, Kammermusiker und Dirigent auf allerhöchstem Niveau. Bereits während seines Studiums an der Franz Liszt Akademie in Budapest lernte er György Kurtág kennen und führte seit 1978 zahlreiche Werke von ihm auf, einige davon als Uraufführung. Außerdem arbeitete er intensiv mit Dénes Kovács, Ferenc Rados und, bis zu dessen Tod, mit Sándor Végh.

1987 gründete András Keller das Keller Quartett und gab mit ihm seither überall auf der Welt Konzerte und Meisterkurse. Sowohl als Kammermusiker als auch als Solist konzertierte er in jedem europäischen Land, auf vielen renommierten Festivals wie Edinburgh, Luzern, Aldeburgh, Schleswig-Holstein und the BBC Proms. Außerhalb Europas wurde er von der Carnegie Hall New York und vom Lincoln Center in der Washington Library of Congress eingeladen und von vielen Städten in Japan, China und Korea. Er konzertierte mit weltbekannten Künstlern wie Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikov, Tabea Zimmermann, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust und Steven Kovacevic.

Der Gewinner des Premio Franco Abbiati, des Liszt- und des Bartók-Pásztory Preises wurde auch als Artist of Merit von Ungarn aus-

gezeichnet und für den United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award nominiert. Seine Aufnahmen erhielten den Caecilia Prix (BE), den Deutschen Schallplattenpreis, den Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), den MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) und den Record Academy Award (JP).

András Keller war künstlerischer Leiter des Arcus Temporum Festival in Pannonhalm von 2004 bis 2010 und erneut seit 2016. Er ist der Gründer und künstlerische Leiter des Internationalen Sándor Végh Streichquartett Wettbewerbs. 2007 wurde er als künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Concerto Budapest ernannt, vorher bekannt als Ungarisches Sinfonieorchester. Unter seiner Leitung erarbeitete sich Concerto Budapest den Ruf eines der anerkanntesten Orchester Ungarns mit jährlich über 60 Konzerten in Budapest, zusätzlich zu Konzerten und Festivals in China, Frankreich, Deutschland, Polen, Japan, Süd-Korea und den Vereinigten Staaten.

Seit über 10 Jahren unterrichtet András Keller jährlich auf dem Aix-en-Provence Festival und ist regelmäßiger Gast auf dem Yale University's Norfolk Chamber Music Festival und dem International Musicians Seminar Prussia Cove. Von 2012 bis 2015 leitete er die Kammermusikabteilung der Franz Liszt Akademie für Musik. Seit 2016 unterrichtet er in der Violinklasse der Guildhall School of Music and Drama, London, die ihn 2018 zum Béla Bartók International Chair ernannte.

TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology, the new sound carriers offer infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the TACET Real Surround Sound recordings, we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

The aim is to use the whole (!) acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available, one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall.

We at TACET are not satisfied with this approach, as it does not make full use of the DVD-audio, SACD or Blu-ray disc.

There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

There is little objection to the argument that composers of earlier epochs only composed for the normal concert situation. Except that they knew no recordings at all. And a sound carrier is always a synthetic product.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focussed on you.

TACET Real Surround Sound

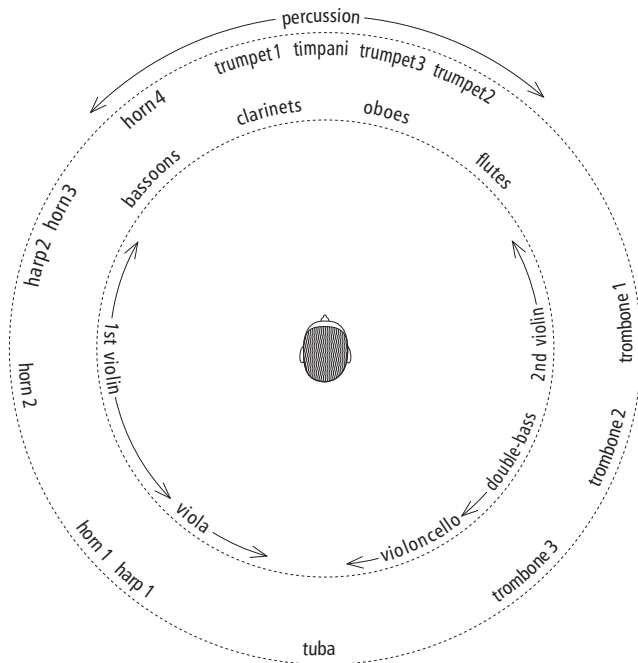
Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. TACET-Real-Surround-Sound-Aufnahmen stoßen die Tür weit auf und geben den Blick frei auf eine faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal.

Das allein finden wir bei TACET nicht ausreichend. So sind DVD-Audio, SACD oder Blu-ray Disk nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Komponisten früherer Epochen hätten nur für die normale Konzertsituation geschrieben, lässt sich wenig einwenden. Außer: Sie kannten überhaupt keine Schallaufzeichnungen. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer. Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Béla Bartók · Concerto for Orchestra



Musicians of Concerto Budapest Symphony Orchestra

VIOLIN

Bálint Angéla
Berentés Zsuzsanna
Bernáth Orsolya
Biczó Bernadett
Blahunka Adrienn
Hoós Andrea
Jámbor Anna
Kakutani Satoko
Kovács Erika
Kökény Eszter
Környei Zsófia
Lakatos Enikő
Lisa Romain
Mikola Román
Molnár Zita
Nagy Gabriella
Németh Mátyás
Somogyi Péter
Soós Orsolya
Szigeti Szilvia
Sztankay Krisztina
Tabányi Antal
Tar Judit
Tóth Tamás Ferenc
Viniczai Éva
Winkler Orsolya
bassoon
Beleznai Anna
Kotroczo Szabolcs
Stefán Zsófia

VIOLA

Apró Ágnes
Barát Adrienn
Jekkel Zília
Kiss Katalin
Kovácsné Medek Orsolya
Kurgyis András
Móré László
Novák Éva
Somogyi Judit
Varasdy Tünde

CELLO

Dobovits Edina
Hotzi Mátyás
Karasszon Eszter
Kiss Gergely
Maróth Bálint
Migróczi Tamás
Molnár Piroska
Szabó Éva
Szmolka Erika
Takács Ákos

DOUBLE BASS

Csoport Dezső
Dénes-Worowski Marcell
Illés László
Lázár Gyula
Lendvay Krisztina
Pető Zoltán
Schweigert György
Tabányi Tibor

FLUTE

Embey-Isztin Zsófia
Kaczander Orsolya
Lőrincz Anita
Szilágyi Szabolcs

OBOE

Ella Dániel
Horváth Béla
Kozár Melinda
Rózsa Gerda

CLARINET

Klenyán Csaba
Pápai Ákos
Puha György

BASSOON

Beleznai Anna
Kotroczo Szabolcs
Stefán Zsófia

TRUMPET

Csikota Gergely
Devecsei Gábor
Pecze Balázs
Seidl Dénes

HORN

Benyus János
Farkas Ferenc
Hamar Máté
Tóth Bálint
Varga Hunor

TROMBONE

Galla Ákos
Kasza Nándor
Stürzenbaum Róbert

TUBA

Takács Tibor

HARP

Silvia Podrecca
Szilágyi Kinga Katinka

PERCUSSION

Éles Tibor
Janca Dániel
Maros Ádám

Impressum

Recorded in Italian Institute, Budapest,
24.–30. June 2019

Technical equipment: TACET

Translation: Katherine Wren (English)
Stephan Lung (French)

Cover picture: © László Emmer

Photo p. 12: © László Mudra

Photo p. 21: © Andrea Felvégi

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Toms Spogis
Editing, mixing: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2023 TACET

ℙ 2023 TACET

www.tacet.de

Béla Bartók

Hungarian Pictures Sz. 97, BB 103 11:03

- | | | | |
|---|-----|---|------|
| 1 | I | An evening in the village. <i>Lento rubato – Allegretto</i> | 2:41 |
| 2 | II | Bear dance. <i>Allegro vivace</i> | 1:39 |
| 3 | III | Melody. <i>Andante</i> | 2:22 |
| 4 | IV | Slightly tipsy. <i>Allegretto rubato</i> | 2:17 |
| 5 | V | Swineherd's dance. <i>Allegro molto</i> | 2:01 |

Concerto for Orchestra Sz. 116, BB 123 36:35

- | | | | |
|----|-----|--|------|
| 6 | I | Introduzione. <i>Andante non troppo – Allegro vivace</i> | 9:51 |
| 7 | II | Giuoco delle coppie. <i>Allegro scherzando</i> | 6:01 |
| 8 | III | Elegia. <i>Andante, non troppo</i> | 7:16 |
| 9 | IV | Intermezzo interrotto. <i>Allegretto</i> | 4:03 |
| 10 | V | Finale. <i>Presto</i> | 9:23 |

Concerto Budapest **András Keller**