



BÉLA BARTÓK

The Miraculous Mandarin Op. 19 (pantomime)
Violin Concerto No. 2



ORF Vienna Radio Symphony Orchestra

MICHAEL GIELEN
ERNST KOVACIC, violin

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN

ORF

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

The Miraculous Mandarin, Op. 19 Sz. 73 (1918/1924) 30:38

Pantomime in one act for orchestra with chorus

1. Introduction – The girl and the three tramps. *Allegro* 2:56
2. First decoy game: the shabby old rake. *Moderato* 3:43
3. Second decoy game: the young student 3:16
4. Third decoy game. *Sostenuto* 1:38
5. The Mandarin enters. *Maestoso* 6:54
6. The girl collapses in the Mandarin's lap. *Allegro* 2:24
7. The tramps leap out and attack the Mandarin. *Sempre vivo* 2:00
8. Suddenly the Mandarin's head appears
between the pillows and he looks longingly at the girl. *Adagio* 3:07
9. Again, the frightened tramps consider how they are to get rid of the Mandarin.
Agitato 1:27
10. The body of the Mandarin begins to glow with a bluish green light 1:44
11. She resists no longer – They embrace. *Più mosso – Vivo* 2:14

Violin Concerto No. 2, Sz. 112, BB 117 (1937–38) 39:00

12. I. *Allegro non troppo* 16:34
13. II. *Andante tranquillo – Allegro scherzando – Tempo I* 9:36
14. III. *Allegro molto* 11:57

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra
ORF Choir

Michael Gielen, conductor
Ernst Kovacic, violin (Tr. 12–14)

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN

ORF


MUSIKVEREIN



Die zweite Dekade des 20. Jahrhunderts steht im Schaffen Béla Bartóks zu einem wesentlichen Teil im Zeichen von Bühnenmusik: zuerst seine Oper „Herzog Blaubarts Burg“, dann das Tanzspiel „Der holzgeschnittene Prinz“, dessen Uraufführung für Bartók gleichzeitig einen wichtigen Erfolg markierte und mit einiger Verspätung auch der zunächst abgelehnten Oper die Türen öffnete. Im Laufe des Jahres 1918 begann er schließlich mit der Arbeit an einem weiteren Bühnenwerk (es sollte sein letztes bleiben). Die Vorlage bildete die Pantomime-Groteske „**Der wunderbare Mandarin**“ des ungarischen Dramatikers und Journalisten Menyhért (auch: Melchior) Lengyel, die in der Neujahrsausgabe 1917 des seinerzeit bedeutendsten ungarischen Literaturjournals *Nyugat* publiziert worden war.

Wie genau Bartók dazu kam, sie wenig später zur Grundlage eines eigenen Werks zu machen, ist nicht völlig klar. Die SchauspielerIn Elsa Galafrés, Ehefrau von Bartóks Freund und Kollegen Ernst von Dohnányi, berichtet in ihren Memoiren, Lengyel sei mit seinem Libretto zunächst an Dohnányi herangetreten, der ihm stattdessen Bartók empfohlen habe. Es ist aber auch möglich, dass Bartók von selbst Interesse an der Geschichte fand. Zwischen Oktober 1918 und Mai 1919 schuf Bartók die Grundfassung des Werks, zunächst als Klavierskizze zu vier Händen.

Aus verschiedenen Gründen, vor allem Zeitmangel, dauerte es einige Jahre, bis er Gelegenheit fand, das Werk zu orchestrieren, und so war die vollständige Partitur (inklusive einiger Straffungen) erst im Jahre 1924 fertig.

In mancher Hinsicht kann „Der wunderbare Mandarin“ (op. 19, Sz 73) als dunkler, in der realen Welt (genauer: in der Stadt) spielender Gegenpart zur Märchenwelt des „Holzgeschnitzten Prinzen“ verstanden werden, und insbesondere besitzt das Stück auch eine ausgeprägte sozialkritische Note. Die Handlung dreht sich um Prostitution, Brutalität, Raub, Mord, Außenseitertum, (unerfüllte) Liebe und schließlich als Katharsis eine Art Liebestod. Bartóks Musik ist über weite Strecken von unerbittlicher Schärfe, grell dissonant, radikal, die wohl modernste Partitur, die er schuf.

Es dauerte ein wenig, bis ein Ort für die Uraufführung gefunden worden war, und schließlich war es Köln, wo das Werk am 27. November 1926 unter der Leitung von Jenő Szenkár erstmals gespielt wurde. Die Reaktionen waren – nicht völlig überraschend – verheerend: ein Theaterskandal mit knallenden Türen, Zischen und Buhrufen, gefolgt von einem vernichtenden Presseecho besonders in den katholischen Zeitungen. Konrad Adenauer, seinerzeit Oberbürgermeister von Köln, setzte das Stück daraufhin unverzüglich

ab. Zu Lebzeiten Bartóks folgte nur noch eine weitere Aufführung in Prag, und nicht zuletzt vor diesem Hintergrund arbeitete Bartók, der selbst große Stücke auf seine Partitur hielt, wesentliche Teile (etwa zwei Drittel, i. W. unter Auslassung des Schlusses) in eine Konzertsuite um.

Die Grundzüge der Handlung sind schnell zusammengefasst: in einem schäbigen Vorstadtzimmer zwingen drei mittellose Strolche ein Mädchen, am Fenster potentielle Freier anzulocken. Als Erstes erscheint ein alter Kavaliere, der das Mädchen mit komischen Liebesgebärden begehrt, aber kein Geld hat und von den Strolchen herausgeschmissen wird. Ähnlich ergeht es einem schüchternen Jüngling, der dem Mädchen zwar gefällt, aber ebenfalls kein Geld hat. Als Drittes erscheint eine unheimliche Gestalt auf der Straße: es ist der Mandarin, ein reicher Chinese. In der Tür stehend, starrt er das Mädchen mit unbewegter Miene an. Dem Mädchen graut es vor ihm, doch auf Drängen der Strolche bittet sie ihn, näherzukommen, sich hinzusetzen, beginnt einen immer leidenschaftlicheren Tanz, und in der Tat verliebt sich der Mandarin heftig in sie. Sie wird daraufhin erneut von Ekel überwältigt, und es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd.

Als es dem Mandarin gelingt, das Mädchen einzufangen, stürzen sich die Strolche auf ihn, rauben ihn aus und er-

stickten ihn unter Kissen und Decken. Der Mandarin aber überlebt wundersamerweise, sein Kopf erscheint zwischen den Kissen und starrt das Mädchen an. Nach kurzem Entsetzen unternehmen die Strolche einen zweiten Tötungsversuch, diesmal mit einem Schwert. Der Mandarin wankt, scheint zu stürzen, dann aber will er erneut über das Mädchen herfallen. Schließlich versuchen die Strolche, ihn am Lampenhaken zu erhängen, doch als die Lampe zur Erde fällt und ihr Licht erlischt, beginnt sein Körper grünlich zu leuchten, die Augen stets auf das Mädchen gerichtet. In das allgemeine starre Entsetzen hinein kommt dem Mädchen eine Idee, und sie bittet die Strolche, den Mandarin vom Haken zu nehmen. Wieder am Boden, stürzt er sich unverzüglich auf sie, und nun widersetzt sich das Mädchen ihm nicht mehr. Nun endlich, da sein Verlangen gestillt ist, kann der Mandarin sterben.

Bartóks Partitur beginnt mit einem Porträt der Stadt, eine „höllische Musik“, „schrecklicher Lärm, Gekirre, Gepolter und Getute“, wie er es selbst formulierte. Posaunen und Trompeten imitieren den Klang von Autohupen, die bohrend-ostinate 6/8-Rhythmik des Beginns repräsentiert aber auch die Strolche und wird im Verlauf der Partitur aufgegriffen, sobald sie in Aktion treten. Ein zunächst von den Bratschen vorgestelltes, nervös-unstetes, von weiten Sprün-

gen geprägtes Thema illustriert die nach Geld suchenden Strolche. Die Freier werden im Rahmen dreier „Lockspiele“ des Mädchens angeworben, dargestellt durch quasi-improvisatorische, reich ornamentale Figuren der Klarinette. Dabei wächst die Intensität stetig: Zunächst nur sparsam begleitet von einem Tritonus in tiefen Lagen, wird insbesondere der orchestrale Hintergrund immer raffinierter, das Werben immer dringlicher. Das Erscheinen des Mandarins wird durch Pentatonik in den gedämpften Posaunen angekündigt, vor allem aber wird er durch eine fallende Terz (as-f), oft versehen mit einem Glissando, repräsentiert (schon der Kavalier wurde durch eine steigende kleine Terz beschrieben, der Jüngling dagegen durch ‚unschuldige‘ Diatonik). In den Posaunen markiert diese Terz sein Betreten des Zimmers im Rahmen eines gewaltigen orchestralen Höhepunkts, aber auch in der folgenden Szene mit dem Mädchen bleibt das Intervall präsent: lang gehaltene Terzen im Hintergrund symbolisieren den starrenden Mandarin, das Walzerthema ist wesentlich von kleinen Terzen geprägt, auch als ein Zeichen der allmählichen Annäherung von Mandarin und Mädchen.

Höhepunkt und Achse der Partitur bildet die Verfolgungsjagd, ein stark rhythmisch bestimmtes Fugato von sich stetig steigender Intensität und Klangmassie-

rung, einmal unterbrochen durch ein kurzes Stolpern, wonach die Jagd nur noch leidenschaftlicher fortgesetzt wird.

Die Mordversuche der Strolche illustriert Bartók mit enorm breiter und variabler Klangpalette: wenn die Strolche in rohen, stampfenden Vierteln versuchen, den Mandarin zu ersticken, kommt eine Orgel zum Orchester hinzu, wenn anschließend der Kopf des Mandarins erscheint, wird die unheimliche Szenerie u.a. durch den Einsatz von Viertelönen unterstrichen. Ansteigende Holzbläserlinien vor einem diffusen Orchesterhintergrund in tiefen Lagen illustrieren den Versuch, den Mandarin am Lampenhaken zu erhängen, sein grünliches Leuchten wird durch einen vokalisierenden Chor geschildert. Und wenn das Werk mit dem Zucken des sterbenden Mandarins schließt, dann korrespondiert die (verfremdete) f-moll-Tonalität wiederum mit ‚seiner‘ Terz.

Aus der heutigen Perspektive, und erst recht angesichts der skandalumwitterten Uraufführung, mag die schockierende Radikalität, das grelle, krass dissonierende, motorische Element der Partitur die Rezeption des „Wunderbaren Mandarins“ dominieren. Bartók selbst war indes ein zweiter Aspekt mindestens ebenso wichtig; wie er am 11. April 1927 an seinen Verleger schrieb, will „diese Musik (...) – im Gegensatz zu der heutigen objektiven, motorischen usw. Strömung –

seelische Vorgänge ausdrücken“. In der Tat besitzt die Musik eine enorme psychologisierende Komponente, zeichnet die komplexen, sich wandelnden und entwickelnden emotionalen Zustände der Akteure genauestens nach, exemplarisch zu beobachten, wenn sich Mandarin und Mädchen erstmals gegenüberstehen. In diesen Kontext gehört auch, dass es sich beim „Wunderbaren Mandarin“ nicht um ein Ballett handelt, sondern um eine Tanzpantomime.

Ist „Der wunderbare Mandarin“ (wenigstens als Klavierskizze) also eines der ersten Werke Bartóks nach dem Ersten Weltkrieg, so handelt es sich beim **Violinkonzert Nr. 2 Sz 112** um eines seiner letzten Werke vor dem Zweiten Weltkrieg, entstanden von August 1937 bis zum 31. Dezember 1938 und damit kurz vor Bartóks Emigration in die Vereinigten Staaten angesichts des immer bedrückenderen politischen und gesellschaftlichen Klimas in Ungarn. Zunächst schwebte Bartók eine einsätzigige, ganz auf dem Variationsprinzip aufbauende Form vor. Auf Wunsch des Geigers Zoltán Székely, der das Werk in Auftrag gegeben hatte, schrieb er aber letztlich doch ein Konzert in den üblichen drei Sätzen – allerdings nur auf den ersten Blick, denn die konventionelle Struktur ist hier auf meisterhafte Weise mit Bartóks ursprünglicher Konzeption verquickt.

Schon am Beginn des Kopfsatzes, ei-

nes breit angelegten Sonatentallegros, lässt sich die für das gesamte Konzert charakteristische intensive motivisch-thematische Arbeit erkennen. So antizipieren die Pizzicati in den tiefen Streichern zu den H-Dur-Akkorden der Harfe bereits das unmittelbar danach in der Solovioline einsetzende erste, im Verbunkos-Stil gehaltene Thema. Eine Risoluto-Passage mit brüsk anmutende Sechzehntel-Quintolen fungiert als eine Art Zwischenthema, bevor das eigentliche, eher lyrische zweite Thema erscheint, zwölfönig, aber (u.a. durch Haltetöne im Orchester) tonal grundiert. Die Durchführung besteht vor allem aus Varianten des ersten Themas: Zunächst werden die einleitenden Pizzicato-Gesten lyrisch weitergesponnen, dann erfolgt ein abrupter Wechsel zu einer rhythmisch akzentuierten, belebten, durchaus auch konflikthafter Passage, und schließlich erscheint das Hauptthema gespiegelt vor einem delikaten Hintergrund mit Harfe und Celesta. Das variative Prinzip prägt aber auch die Reprise, in der u.a. die rhythmische Motik aus der Durchführung nachhallt und das Quintolen- und das Zwölfonthema alternierend erscheinen. Die folgende substantielle, gegen Ende dramatisch geschärfte Solokadenz wird von einer Passage eingeleitet, die ähnlich wie im „Wunderbaren Mandarin“ Viertelöne verwendet, um eine Aura des Vagen, des Ungefähren

zu kreieren. Andererseits entstammen die geradezu romantischen Reminiszenzen in Horn bzw. Holzbläsern an das Hauptthema kurz vor dem robusten Schluss des Satzes selbstredend einer gänzlich anderen Klangwelt als der des „Mandarins“.

Der zweite Satz ist bereits grundsätzlich als Folge von Variationen konzipiert um ein kantables, fast idyllisches Thema in der Violine, geprägt von der lydischen übermäßigen Quarte. Die erste Variation umspielt das Thema, die zweite und die vierte sind Nachtmusiken (einmal mit ätherisch-hohen Lagen im Orchester, einmal geprägt von Trillern und schnellen Umspielungen von Haltetönen), die dritte ist motorisch dominiert, zunächst brüsk, schließlich in Sexten aufblühend, die fünfte ein kurzes Scherzo, die sechste stellt Figurationen in der Solovioline Pizzicato-Achteln und Schlagzeugeinwürfen entgegen, und am Schluss wird das Thema in lyrisch-elegischer Schönheit verklärt.

Vollends auf die Spitze treibt Bartók seine Synthese aus Variationsprinzip und traditioneller dreisätzigen Form dann im Finale: Was zunächst wie ein tänzerisch-virtuos geprägtes Rondo mit Kehrauswirkung anmutet, ist in Wahrheit in toto eine Variation des ersten Satzes unter weitgehender Beibehaltung von dessen Struktur. Schon das Rondothema im Drei-

ertakt ist eine Variation des ersten Themas des Kopfsatzes, und auch dem Quintolen- und dem Zwölftonthema begegnet man an entsprechender Stelle wieder, ebenso den rhythmischen Varianten aus dessen Durchführung oder dem gespiegelten Hauptthema. Der Einfallsreichtum in der Transformation des musikalischen Materials, in seiner Adaption an neue musikalische Situationen, ist dabei atemberaubend; so nähert sich u.a. das brüske Quintolenthema schließlich fast einem Walzer an. Die Kadenz wird diesmal nur angedeutet, bevor das Konzert beinahe zwangsläufig mit einer Kombination aus dem Hauptthema des Kopfsatzes und dem Tanzrhythmus des Finales schließt.

Als das Werk am 23. März 1939 in Amsterdam durch Székely und das Concertgebouworkest unter der Leitung von Willem Mengelberg uraufgeführt wurde, war Bartók terminlich verhindert. Er hörte sein Konzert erst vier Jahre später mit Tossy Spivakovsky, der auch die amerikanische Premiere spielte; kurz darauf erfolgte die britische Erstaufführung durch Yehudi Menuhin. So etablierte sich das Stück schnell als eines der zentralen Violinkonzerte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zugleich als eine von Bartóks großartigsten Schöpfungen.

Holger Sambale

Béla Bartók's oeuvre in the second decade of the 20th century was largely characterized by stage music: first, his opera *Bluebeard's Castle*, then the one-act pantomime *The Wooden Prince*. The premiere of the latter marked an important success for Bartók and, after some delay, opened the doors to his opera, which initially had been rejected. In the course of 1918, he finally began to compose another stage work (which was to be his last). It was based on the pantomime grotesque *The Miraculous Mandarin* by the Hungarian playwright and journalist Menyhért (also: Melchior) Lengyel, which had been published in the 1917 New Year edition of *Nyugat*, the most important Hungarian literary journal of the time.

It is not entirely clear why exactly Bartók came to make it the fundament of his own work shortly afterwards. The actress Elsa Galafrés, wife of Bartók's friend and colleague Ernst von Dohnányi, reports in her memoirs that Lengyel initially approached Dohnányi with his libretto, but Dohnányi recommended Bartók instead. It is, however, also possible that Bartók himself became interested in the story. Between October 1918 and May 1919, Bartók created the basic version of the work, initially as a piano sketch for four hands. For various reasons, mainly lack of time, it was several years before he had

the opportunity to orchestrate the work, and so the complete score (including some tightening) was not finished until 1924.

Set in the real world (more precisely: in the city), *The Miraculous Mandarin* (Op. 19, Sz 73) can be seen in some respects, as a dark counterpart to the fairytale scenery of *The Wooden Prince*. In particular, the piece also has a pronounced socially critical note. The plot revolves around prostitution, brutality, robbery, murder, being an outsider, (unrequited) love and finally, as a catharsis, a kind of love-death. For long stretches Bartók's music is relentlessly sharp, garishly dissonant, radical, probably the most modern score he created.

It took some time to find a venue for the premiere, and finally it was Cologne, where the work was performed for the first time on November 27, 1926 under the direction of Jenő Szenkár. The reactions were – not entirely surprisingly – devastating: a theater scandal with slamming doors, hissing and booing, followed by a disastrous press response, especially in the Catholic newspapers. Konrad Adenauer, mayor of Cologne at the time, immediately canceled the performances. During Bartók's lifetime, only one further performance followed in Prague, and it was not least against this background that Bartók, who himself

thought highly of his score, reworked significant parts (around two thirds, most of it by omitting the end) into a concert suite.

The main features of the plot are quickly summarized: in a shabby sub-urban room, three penniless rascals force a girl to attract potential suitors at the window. The first to appear is an old cavalier who approaches the girl with comical love gestures, but has no money and is thrown out by the thugs. The same happens to a shy young man who appeals to the girl but also has no money. Finally, a third sinister figure appears on the street: it is the Mandarin, a rich Chinese man. Standing in the doorway, he stares at the girl with a deadpan expression. The girl is terrified of him, but at the insistence of the thugs, she asks him to come closer and to sit down. She then begins an increasingly passionate dance, and the Mandarin does indeed fall deeply in love with her. She is once again overcome by disgust and a wild chase ensues.

When the Mandarin succeeds in catching the girl, the thugs pounce on him, rob and then suffocate him under pillows and blankets. But the Mandarin miraculously survives, his head appears between the pillows and stares at the girl. After a short period of horror, the thugs make a second attempt to kill him,

this time with a sword. The Mandarin staggers and seems to fall, but then he tries to attack the girl again. Finally, the thugs try to hang him from the lamp hook, but as the lamp falls to the ground and its light goes out, his body begins to glow greenish, his eyes fixed on the girl. Amidst the general horror, the girl has an idea and asks the thugs to take the Mandarin off the hook. Back on the ground, he immediately pounces on her, and now the girl no longer resists him. Now that his desire has finally been satisfied, the Mandarin can die.

Bartók's score begins with a portrait of the city, a "hellish music", "terrible noise, clanging, rumbling and roaring", as the composer himself put it. Trombones and trumpets imitate the sound of car horns, but the drilling, ostinato 6/8 rhythm at the beginning also represents the thugs and is taken up in the course of the score as soon as they come into action. A nervous, unsteady theme, initially introduced by the violas and characterized by wide leaps, illustrates the thugs searching for money. The suitors are recruited as part of the girl's three luring games, represented by quasi-improvisatory, richly ornamental figures in the clarinet. The intensity grows steadily: initially accompanied only sparingly by a tritone in the lower register, the orchestral background in particular becomes

increasingly refined, the courtship more and more urgent. The appearance of the Mandarin is announced by pentatonics in the muted trombones, but above all he is represented by a falling third (A flat - F), often accompanied by a *glissando* (the cavalier was already described by a rising minor third, the youth by contrast by 'innocent' diatonicism). This third, heard in the trombones, marks the entry of the Mandarin into the room as part of a powerful orchestral climax. The interval also remains present in the following scene with the girl: sustained thirds in the background symbolize the staring Mandarin, the waltz theme is essentially characterized by minor thirds, also as a sign of the gradual rapprochement between Mandarin and girl.

The climax and axis of the score is the chase, a strongly rhythmic *fugato* of constantly increasing intensity and sound massing, interrupted once by a brief stumble, after which the chase is continued even more passionately.

Bartók illustrates the thugs' murder attempts with an enormously broad and variable sound palette: when the thugs attempt to suffocate the Mandarin in rough, pounding crotchets, an organ joins the orchestra; when the mandarin's head subsequently appears, the eerie scene is emphasized by the use of crotchets, among others.

Rising woodwind lines against a diffuse orchestral background in low registers illustrate the attempt to hang the mandarin from a lamp hook; his greenish glow is depicted by a vocalizing choir. And, when the work closes with the twitching of the dying Mandarin, the (alienated) F minor again corresponds with 'his' third.

From today's perspective, and even more so in view of the scandalous premiere, the relentless radicalism, the garish, blatantly dissonant, motoric element of the score may dominate the reception of *The Miraculous Mandarin*. However, a second aspect was at least as important to Bartók himself: as he wrote to his publisher on April 11, 1927, "this music (...) - in contrast to today's objective, motoric flow - wants to express mental processes". Indeed, the music has an enormous psychologizing component, precisely tracing the complex, changing and developing emotional states of the protagonists, exemplified when the Mandarin and the girl face each other for the first time. This context also includes the fact that *The Miraculous Mandarin* is not a ballet, but a dance pantomime.

If *The Miraculous Mandarin* (at least as a piano sketch) is one of Bartók's first works after the First World War, the ***Violin Concerto No. 2 Sz 112*** is one of his last works before the Second World

War. It was composed from August 1937 to December 31, 1938 and thus shortly before Bartók's emigration to the United States in view of the increasingly oppressive political and social climate in Hungary. Initially, Bartók had in mind a one-movement form based entirely on the variation principle. However, at the request of the violinist Zoltán Székely, who had commissioned the work, he ultimately wrote a concerto in the usual three movements – but only at first glance, as the conventional structure is masterfully interwoven with Bartók's original conception.

The beginning of the first movement, a broad sonata-allegro, already reveals the intensive motivic and thematic work characteristic of the entire concerto. The *pizzicati* in the low strings to the B major chords of the harp anticipate the first, Verbunkos-style theme, which begins immediately afterwards in the solo violin. A risoluto passage with brusque-sounding semiquaver quintuplets functions as a kind of intermediate theme before the actual, rather lyrical second theme appears, dodecaphonic but tonally grounded (partly through sustained notes in the orchestra). The development consists mainly of variations on the first theme: first the introductory *pizzicato* gestures are spun out lyrically, then there is an abrupt change to a rhythmically

accentuated, lively, even conflictual passage, and finally the main theme appears mirrored against a delicate background with harp and celesta. The variational principle also characterizes the recapitulation, in which, among other things, the rhythmic motifs from the development reverberate and the quintuplet and the dodecaphonic themes appear alternately. The following substantial solo cadenza, dramatically heightened towards the end, is introduced by a passage that – in a similar way to *The Miraculous Mandarin* – uses crotchets to create an aura of vagueness and uncertainty. On the other hand, the almost romantic reminiscences of the main theme in the horn and woodwinds, shortly before the robust conclusion of the movement, naturally come from a completely different sound world to that of the *Mandarin*.

The second movement is already fundamentally conceived as a series of variations around a cantabile, almost idyllic theme in the violin, characterized by the Lydian augmented fourth. The first variation plays around the theme. The second and fourth are night music (once with ethereal, high registers in the orchestra, once characterized by trills and rapid playing around sustained notes). The third variation is motorically dominated, initially brusque, finally

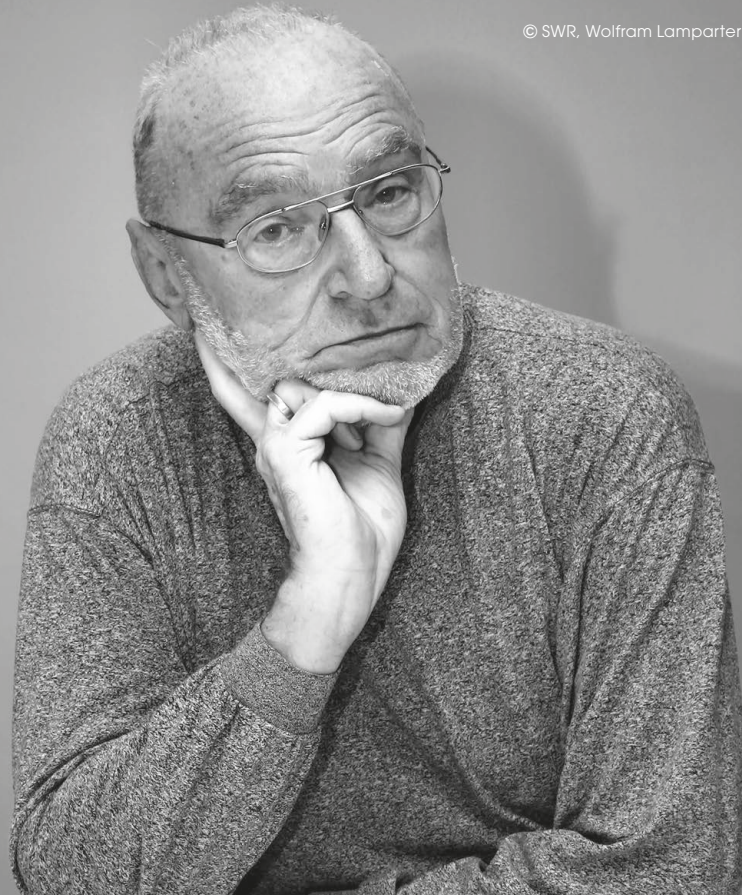
blossoming into sixths. The fifth is a short Scherzo and the sixth opposes figurations in the solo violin with *pizzicato* quavers and percussion interjections. At the end, the theme is transfigured in lyrical, elegiac beauty.

In the finale Bartók then takes his synthesis of the variation principle and traditional three-movement form to the extreme: what initially appears to be a dance-like, virtuosic rondo with a sweeping effect is actually a variation of the first movement in toto, largely retaining its structure. Even the rondo theme in triple meter is a variation on the first theme of the first movement, while the quintuplet and twelve-note themes are encountered again at corresponding points, as are the rhythmic variations from its development or the mirrored main theme. The ingenuity, with which the musical material is transformed and

adapted to new musical situations, is breathtaking; the brusque quintuplet theme, for example, ultimately almost approaches a waltz. The cadenza is only hinted at this time before the concerto almost inevitably concludes with a combination of the main theme of the first movement and the dance rhythm of the finale.

When Székely premiered the work in Amsterdam on March 23, 1939 with the Concertgebouw Orchestra under the direction of Willem Mengelberg, Bartók was unable to attend. He only heard his concerto four years later with Tossy Spivakovsky, who also played the American premiere; shortly afterwards, Yehudi Menuhin performed the British premiere. The concerto thus quickly established itself as one of the central violin concertos of the first half of the 20th century and at the same time as one of Bartók's greatest creations.

Holger Sambale



Als Sohn des Opernregisseurs Josef Gielen wurde **Michael Gielen** 1927 in Dresden geboren. Seine musikalische Karriere begann er als Korrepetitor am Teatro Colón in Buenos Aires, wohin seine Familie emigriert war. Im Jahr 1949 gab er dort ein Solokonzert mit den gesamten Klavierwerken von Arnold Schönberg. 1951 kehrte Michael Gielen nach Europa zurück: Er wurde Dirigent und Korrepetitor an der Wiener Staatsoper und begann eine erfolgreiche Karriere im Konzertbereich. Früh entwickelte er ein Interesse an zeitgenössischer Musik und wurde bekannt für seine hervorragenden Aufführungen der Musik der Wiener Klassik sowie der Werke von Bruckner und Mahler. Er dirigierte in allen wichtigen Musikzentren Europas; eine besonders enge Zusammenarbeit verband ihn mit den Rundfunkorchestern in Stuttgart, Köln, Frankfurt am Main und Wien und mit der Staatsoper Unter den Linden.

Im Laufe seiner langen Karriere war Michael Gielen Musikdirektor der Königlichen Oper Stockholm, des belgischen Nationalorchesters in Brüssel, der Niederländischen Oper und der Oper Frankfurt. Des Weiteren war er Principal Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra und der Staatskapelle Berlin sowie Chefdirigent des Cincinnati Symphony Orchestra und des Sinfonieorchesters des Südwestfunks mit dem er auch Kon-

zerte beim Edinburgh Festival und bei den Salzburger Festspielen gab.

Michael Gielen's Leitungstätigkeit an der Frankfurter Oper wurde bekannt für viele künstlerisch avancierte, zuweilen kontrovers diskutierte Produktionen wie etwa die international beachteten Aufführungen von Wagners „Ring des Nibelungen“ in der Regie von Ruth Berghaus. 1989 trat Michael Gielen mit den Berliner Philharmonikern auf, 1994 kehrte er für eine Produktion von Debussys „Pelléas et Mélisande“ an die Berliner Staatsoper zurück. 1995 dirigierte er bei den Salzburger Festspielen eine Neuproduktion von Bergs „Lulu“, welche er später dann auch an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin aufführte. Ein Jahr später eine vielgelobte Aufführung von Beethovens „Fidelio“, ebenfalls bei den Salzburger Festspielen. Im Jahr 2000 stand eine Neuinszenierung von Mozarts „Idomeneo“ an der Oper Genf unter seiner musikalischen Leitung.

Nachdem Michael Gielen 1971 erstmals in den USA das New York Philharmonic Orchestra dirigierte hatte, wurde er mehrfach zu amerikanischen Orchestern eingeladen: nach Detroit, Houston, Seattle und Cincinnati, Cleveland, Pittsburgh, Los Angeles und Chicago. Darüber hinaus dirigierte er Konzerte mit dem London Symphony Orchestra im Festspielhaus Baden-Baden sowie Auf-

führungen mit dem Orchestre de Paris. Ebenso führte eine Produktion von Janáček's „Aus einem Totenhaus“ Michael Gielen an die Opéra National de Paris.

Wie auch Gustav Mahler, Bruno Maderna und Pierre Boulez pflegte Michael Gielen sowohl das Dirigieren als auch das Komponieren, was ihm vertiefende Einblicke in die Musik zeitgenössischer Komponisten erlaubte. Mehrfach leitete er Uraufführungen bedeutender Werke des 20. Jahrhunderts wie etwa Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“ oder György Ligeti's „Requiem“. Von den zahlreichen Einspielungen, die unter der Leitung Michael Gielen's entstanden, ist eine Produktion von Schönbergs „Moses und Aron“ hervorzuheben. Eine umfangreiche Edition (mit 83 CDs) wurde zwischen 2016 und 2020 auf dem Label SWRmusic veröffentlicht. Für seine Leistungen als Dirigent wurde Michael Gielen 2002 mit dem Cannes Classical Lifetime Achievement Award ausgezeichnet. Seine Autobiographie „Unbedingt Musik“ wurde 2008 veröffentlicht. Michael Gielen verstarb am 8. März 2019 in Mondsee.

The son of opera director Josef Gielen, **Michael Gielen**, was born in Dresden in 1927. He began his musical career as a répétiteur at the Teatro Colón in Buenos

Aires, the place his family had emigrated to. In 1949, he gave a solo concert there, performing the complete piano works of Arnold Schönberg. Michael Gielen returned to Europe in 1951: he became conductor and répétiteur at the Vienna State Opera and began a successful career in the concert field. He developed an early interest in contemporary music and became known for his outstanding performances of Viennese classical music and works by Bruckner and Mahler. He conducted at all the important music capitals of Europe; he worked particularly closely with the radio orchestras in Stuttgart, Cologne, Frankfurt/Main, Vienna and with the Staatsoper Unter den Linden.

In the course of his long career, Michael Gielen was Music Director of the Royal Opera in Stockholm, the Belgian National Orchestra in Brussels, the Dutch Opera and the Frankfurt Opera. He has also been Principal Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra and the Staatskapelle Berlin as well as Chief Conductor of the Cincinnati Symphony Orchestra and the Südwestfunk Symphony Orchestra, with whom he has also given concerts at the Edinburgh Festival and the Salzburg Festival.

Michael Gielen's conducting activities at the Frankfurt Opera became known for many artistically advanced, some-

times controversial productions, such as the internationally acclaimed performances of Wagner's *Ring des Nibelungen* directed by Ruth Berghaus. In 1989, Michael Gielen appeared with the Berlin Philharmonic Orchestra, and in 1994 he returned to the Berlin State Opera for a production of Debussy's *Pelléas et Mélisande*. In 1995, he conducted a new production of Berg's *Lulu* at the Salzburg Festival, which he later also performed at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. A year later, he conducted a highly acclaimed performance of Beethoven's *Fidelio*, also at the Salzburg Festival. In 2000, he led a new production of Mozart's *Idomeneo* at the Geneva Opera.

After conducting the New York Philharmonic Orchestra for the first time in the USA in 1971, he was invited to conduct American orchestras several times: in Detroit, Houston, Seattle and Cincinnati, Cleveland, Pittsburgh, Los Angeles and Chicago. He has also worked with the London Symphony Orchestra at the Festspielhaus Baden-Baden and performed with the Orche-

stre de Paris. A production of Janáček's *From the House of the Dead* took Michael Gielen to the Opéra National de Paris.

Like Gustav Mahler, Bruno Maderna and Pierre Boulez, Michael Gielen cultivated both conducting and composing, which allowed him to gain in-depth insights into the music of contemporary composers. He has conducted several world premieres of important 20th century works such as Bernd Alois Zimmermann's opera *Die Soldaten* and György Ligeti's *Requiem*. Of the numerous recordings made under the direction of Michael Gielen, a production of Schönberg's *Moses and Aron* is especially noteworthy. An extensive edition (83 CDs) was released on the SWRmusic label between 2016-2020. Michael Gielen was awarded the Cannes Classical Lifetime Achievement Award in 2002 for his achievements as a conductor. His autobiography *Unbedingt Musik* was published in 2008. Michael Gielen died on March 8, 2019 in Mondsee.



Ernst Kovacic wurde 1943 in Kapfenberg (Steiermark) in Österreich geboren. Er studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien Violine, Klavier, Orgel und Komposition. Als Geiger nahm er durch die Aufführungen der Bach'schen Solowerke, der Violinkonzerte Mozarts und seinen Einsatz für das zeitgenössische Musikschaffen bald einen hervorragenden Platz innerhalb der Solisten seiner Generation ein. Viele Komponisten wie Ernst Krenek, Friedrich Cerha, Heinz-Karl Gruber, Ivan Eröd, Georg-Friedrich Haas, Beat Furrer, Django Bates, Nigel Osborne, Clemens Gadenstätter und German Toro Pérez schrieben Werke für ihn. Er musiziert mit zahlreichen Klangkörpern, darunter die Northern Sinfonia, das English Symphony Orchestra, die Britten Sinfonia, das Stuttgarter Kammerorchester, das Klangforum Wien, das Ensemble Modern, die Camerata Salzburg, das Wellington Symphony Orchestra und das Tonkünstler-Orchester.

Von 1996 bis 1998 arbeitete er als Chef und künstlerischer Leiter des Wiener Kammerorchesters. Von Januar 2007 bis Juni 2014 hatte er die künstlerische Leitung des Kammerorchesters Leopoldinum in Wroclaw, Polen, inne. Mit diesem Orchester trat er bei etlichen europäischen Festivals auf. Das Ensem-

ble nahm Werke von Ernst Krenek, Ludwig van Beethoven, Witold Lutoslawski, Hanna Kulenty, Leoš Janáček und Alban Berg auf. 2016 war Kovacic Artist in Residence beim Kurt Weill Festival in Dessau und „con anima“ Festival in Niederösterreich.

Neben seiner solistischen Tätigkeit spielt Ernst Kovacic seit 2008 mit dem Bratschisten Steve Dann (Toronto) und dem Cellisten Anssi Karttunen (Paris) im Zebra Trio zusammen, das sich neben dem traditionellen Repertoire besonders der Anregung neuer Werke für diese Gattung widmet.

Er wirkt als Lehrer an der Musikuniversität Wien sowie als Leiter von Meisterkursen und Seminaren. Zusammen mit Beat Furrer gründete er 1998 die „Impuls“-Seminare für Komponisten und Interpreten Neuer Musik in Graz, die alle zwei Jahre stattfinden. Seine Programmideen verwirklicht er als Kurator mehrerer Festivals und Konzertzyklen. Er betreute u.a. die erfolgreichen Serien „Crossing Mozart“ und „Crossing Haydn“ im Wiener Musikverein. Seit 2009 ist er künstlerischer Leiter des Bruckner-Festivals in der Steiermark sowie des LEO-Festivals in Breslau. Außerdem ist er seit 2002 als Vorstandsvorsitzender intensiv in die Entwicklungen der Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung in Krems (Österreich) eingebunden.

Ernst Kovacic was born in 1943 in Kapfenberg (Styria) in Austria. He studied violin, piano, organ and composition at the University of Music and Performing Arts in Vienna. As a violinist, his performances of Bach's solo works, Mozart's violin concertos and his commitment to contemporary music soon earned him a prominent place among the soloists of his generation. Many composers such as Ernst Krenek, Friedrich Cerha, Heinz-Karl Gruber, Ivan Eröd, Georg-Friedrich Haas, Beat Furrer, Django Bates, Nigel Osborne, Clemens Gadenstätter and Gérman Toro Pérez wrote works for him. He has performed with numerous orchestras, including the Northern Sinfonia, the English Symphony Orchestra, the Britten Sinfonia, the Stuttgart Chamber Orchestra, the Klangforum Wien, the Ensemble Modern, the Camerata Salzburg, the Wellington Symphony Orchestra and Tonkünstler Orchestra.

From 1996 to 1998, he worked as chief conductor and artistic director of the Vienna Chamber Orchestra. From January 2007 to June 2014, he was artistic director of the Leopoldinum Chamber Orchestra in Wrocław, Poland. He played with this orchestra at several European festivals. The ensemble has performed

works by Ernst Krenek, Ludwig van Beethoven, Witold Lutoslawski, Hanna Kulenty, Leoš Janáček and Alban Berg. In 2016, Kovacic was Artist in Residence at the Kurt Weill Festival in Dessau and *con anima* Festival in Lower Austria.

In addition to his solistic activities, Ernst Kovacic, violist Steve Dann (Toronto) and cellist Anssi Karttunen (Paris) have been performing under the name *Zebra Trio* since 2008. In addition to the traditional repertoire, they are particularly dedicated to inspiring new works for their genre.

Ernst Kovacic teaches at the Vienna University of Music and leads master classes and seminars. In 1998 he and Beat Furrer founded the *Impuls* seminars for composers and performers of New Music in Graz, which take place every two years. He implements his programme ideas as curator of several festivals and concert cycles. Among other things, he oversaw the successful series *Crossing Mozart* and *Crossing Haydn* at the Vienna Musikverein. Since 2009, he has been artistic director of the festivals *Brücken* in Styria and *LEO* in Wrocław. He has also been closely involved in the development of the *Ernst Krenek Institute Private Foundation* in Krems (Austria) as Chairman of the Board since 2002.



© Lukas Beck

Das **ORF Radio-Symphonieorchester Wien** ist ein weltweit anerkanntes Spitzenorchester, das sich der Wiener Tradition des Orchesterspiels verbunden fühlt und für seine außergewöhnliche und mutige Programmgestaltung bekannt ist. Seit September 2019 ist Marin Alsop Chefdirigentin.

In Wien musiziert das ORF RSO Wien in zwei Abonnementzyklen im Musikverein Wien und Wiener Konzerthaus. Darüber hinaus tritt das Orchester alljährlich bei großen Festivals im In- und Ausland auf und tourt regelmäßig in Europa sowie in Asien und den USA. Seit 2007 hat sich das ORF RSO Wien durch seine kontinuierlich erfolgreiche Zusammenar-

beit mit dem MusikTheater an der Wien als Opernorchester etabliert; auch im Genre der Filmmusik ist das Orchester heimisch.

Die umfangreiche Aufnahme-tätigkeit umfasst Werke aller Genres, darunter viele Ersteinspielungen von Vertretern der klassischen österreichischen Moderne und österreichischen Zeitgenossen. 2024 erhielt das ORF RSO Wien für die Gesamtaufnahmen aller Bruckner-Symphonien in allen Fassungen unter der Leitung von Markus Poschner den renommierten ICMA Special Achievement Award. Das ORF RSO Wien hat außerdem ein breit angelegtes Education-Programm ins Leben gerufen.

The **ORF Vienna Radio Symphony Orchestra** is an orchestra of world renown; it defines itself in the Vienna orchestral tradition and is known for its exceptional, bold programming. Marin Alsop took over as Chief Conductor in September 2019.

The ORF Vienna RSO regularly performs in two subscription series in Vienna, in the Musikverein Wien and the Wiener Konzerthaus. In addition, it appears every year at major Austrian and international festivals. Tours to European countries and overseas are a regular part of the ORF Vienna RSO schedule as well. Since 2007, the orchestra has successfully collaborated with the MusikTheater an der Wien, thereby

gaining an excellent reputation as an opera orchestra. Yet the ORF Vienna RSO is also entirely at home in the film music genre.

The broad scope of the orchestra's recording activities includes works in every genre, among them many first recordings that represent modern Austrian classicists and contemporary Austrian composers. In 2024 the ORF Vienna RSO received the renowned ICMA Special Achievement Award for the recording of the complete Bruckner symphonies in all versions, conducted by Markus Poschner. The ORF Vienna RSO has also launched a broad-based educational program.

Aufnahmen | Recordings: 17.01.1992 (Tr. 1-11); 31.03.1995 (Tr. 12-14)
Musikverein Wien, live recordings

Aufnahmeleitung | Recording Supervision:
Harald Steger (Tr. 1-11); Malgorzata Kragora (Tr. 12-14)

Toningenieur | Sound Engineer:
Gerhard Harrer (Tr. 1-11); Anton Reininger (Tr. 12-14)

Digitales Mastering:
Erich Hofmann

Produzent | Producer:
Johannes Kernmayer

Verlag | Publisher:
Universal Edition (Tr. 1-11); Boosey & Hawkes/ Sessler Verlag (Tr. 12-14)

Cover: Costume for a dancer from *The Miraculous Mandarin* by Béla Bartók, sketch by Enrico Prampolini (1894-1956) © A. Dagli Orti / © NPL - DeA Picture Library Bridgeman Images

Design & Layout: Paolo Zeccara

© 1992, 1995 ORF
© 2025 Naxos Deutschland GmbH
www.orfeomusic.de



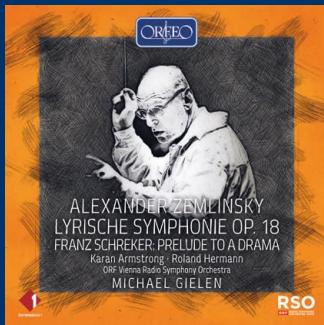
Also available



C210071



C210241



C230141



C210311



C210021