



Alisa
Weilerstein

Trondheim Soloists

Transfigured Night

Haydn & Schoenberg

Joseph Haydn (1732-1809)

Cello Concerto No. 2 in D major (1783)

1	Allegro moderato	13. 38
2	Adagio	4. 50
3	Rondo. Allegro	4. 21

Cello Concerto No. 1 in C major (1761)

4	Moderato	8. 40
5	Adagio	7. 03
6	Allegro	5. 47

Arnold Schoenberg (1874–1951)

Verklärte Nacht

(first string orchestra version), revision 1943

7	Grave	6. 27
8	Molto Rallentando	5. 56
9	Pesante grave	2. 21
10	Adagio	9. 21
11	Adagio (molto tranquillo)	4. 22

Total playing time: 73. 00

Alisa Weilerstein, cello

Trondheim Soloists

Geir Inge Lotsberg, Concertmaster



Schoenberg fled Vienna in 1934, four years before my grandparents escaped. So, as a young artist, nowhere in my imagination was the possibility of duality and contradiction made more manifest than in the history of that city. A culture that gave birth to some of the greatest achievements in the artform that I had chosen to pursue could, in the same breath, harbor sentiments and sanction behavior antithetical to music's transcendent promise.

It might be fitting then, in the spirit of grappling with these odd realities, that this album was conceived in the most "un-Viennese" location: the sweeping white landscapes and rugged fjords of northern Norway. In late April, patches of frozen snow surrounded an 11th century church where I spent twenty-one hours rehearsing and recording these three pieces with the Trondheim Soloists. Although all three had long occupied the back of my mind as potential recording projects, it wasn't until last September, when I first had the opportunity to collaborate with these artists, that I knew I had found the ideal partners for an album of this scope and intensity.

I always considered the chamber music setting as my native environment, and the small orchestra intimacy of the Haydn concerti along with the dynamic range of the Schoenberg allowed the session to feel both big and small. This, coupled with the personal relationship I developed with my artistic partners, made for a uniquely intimate experience. I believe this comes through in the performances that I am thrilled to be sharing with you here.

While recording Verklärte Nacht, at the end of a day spent working through details, we concluded with one final concert play-through – a tradition where the fatigue of a long session often outstrips artistic goals. This time, however, it was the most vibrant and focused rendition of the whole afternoon. As the final note decayed in the rounded echo of that old church, everything was completely still and everyone completely silent.

– Alisa Weilerstein

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alisa Weilerstein', with a long horizontal flourish extending to the right.

Vienna; Transfigured and Troubled

Wien, du Stadt meiner Träume ('Vienna, you city of my dreams') is the title of a sentimental 1914 song by the composer Rudolf Siczzyński. One is tempted to anathematise it as the equivalent of a student-wall poster to real Gustav Klimt, a Sachertorte experience to the fractious coffee-house disputes of the era of Arnold Schoenberg and Leon Trotsky (sadly not with each other). Perhaps, though, that is unfair to Siczzyński as well as to Vienna. For dreams are rarely comfortable, often nightmares. They are rarely simple, either, any more than Vienna has ever been. Ask the Klytämnestra of Richard Strauss, one of a host of honorary Viennese greater honoured than its 'own', Schoenberg perhaps top of that list. Vienna is, moreover, as even the sentimentalists would admit, the city of Freud: which is to say, it is a city, like any

other, of fundamental untruths, whose unmasking human beings will always strive to obstruct.

So, perhaps, it is with musical 'Viennese Schools'. It is reasonable to speak of the Second, or more often in German, 'modern' Viennese School. Yet what of the anglophone 'First'? Haydn, Mozart, and Beethoven did not come from Vienna, nor did they spend their entire careers working there, although, should we count him, Schubert did. In German, the (First) Vienna School refers to their 'early' or 'pre'-Classical predecessors. One of them, Georg Matthias Monn, wrote a harpsichord concerto Schoenberg recomposed – truly recomposed, unfaithful as only a true composer might dare or at least succeed – as a cello concerto for Pablo Casals. For infidelity, at least in art, may sometimes prove the greater tribute. Untruths are not always lies; they may

be misunderstandings, or different understandings.

For instance, how many Haydn cello concertos are there? The composer's 1805 catalogue lists three. Some later-nineteenth-century editions present as many as eight, practising the old trick of presenting another composer's music under the name of a more celebrated colleague. Of the two now considered 'authentic', the first was rediscovered in 1961, precisely 200 years after its composition; the second was long, erroneously, suspected to have been written by Anton Kraft, principal cellist in Haydn's Eisenstadt orchestra.

The C major Concerto was most likely written for Kraft's predecessor, Joseph Weigl, evidence of whose lyrical tone may be heard above all in the ornate, aria-like solo writing of the F major *Adagio*. The first movement takes its

place in what H.C. Robbins Landon called the 'C major courtly [Eisenstadt] style of the 1760s', familiar also from another work of 1761, the Symphony no.7, 'Le Midi', and *Acide*, an *azione teatrale* from the following year.

That style is characterised by strong dotted rhythms, sometimes in reverse ('Lombard rhythm'), as here in the opening tutti, and a string orchestra supplemented by oboes and horns (here silent in the slow movement). A *Moderato* tempo ensures plenty of time for rhythmic detail and its performative articulation, couched in a supremely inventive give-and-take typical of the composer throughout his career. The closing *Allegro molto*'s ritornelli remind us both of the roots of the concerto as a genre in Italian music, instrumental and vocal. A finale does not just happen to come last; it emphatically concludes, here thrillingly so. Talk of style, genre, and structure – all three movements

may broadly be understood in terms of sonata form(s) – should not, however, obscure the very particular *formal* dynamism that will only take flight (or not) in *per-form-ance*: in a concerto as much as in an opera.

Haydn wrote the D major Concerto in 1783. If it sounds less overtly strenuous for the soloist, its technical and musical demands are greater still. If the opening theme is suggestive of the now-Viennese Mozart, the path the first movement takes is Haydn's alone. The element of ever-developing variation in what we have come to call sonata form – perhaps more accurately, as in the earlier work, concerto writing strongly shaped by sonata and symphonic writing – is more pronounced, yet also more subtle. The central movement is again an *Adagio*, expansive for Haydn; again, it evinces a strongly vocal quality. Yet its tonal plan and universe

are broader. Haydn's move from A major to a C major central section typical of an increasing fondness for relatively distant, often ravishing, modulation, which would leave its mark on Beethoven, Schubert, Brahms, and composers beyond – perhaps even Schoenberg, himself a cellist of sorts. A rondo finale concludes less virtuosically, yet with no less musical satisfaction, than its predecessor. The later Haydn often knows that less is more.

Whether we really can or even should trace everything in these works, in all their variety, back to their opening thematic material, it will often seem in retrospect that we have done just that. Contrast is as proper a response as repetition, arguably more so; still more so again is the relationship between the two. At least, such is the case in Viennese Classicism, whether a 'First School' or no. It proved a

great attraction, even inspiration, to composers as different as Brahms and Wagner, likewise to Schoenberg, the composer who attempted, more or less explicitly, to reconcile their warring Viennese Romanticisms.

Wagner was no more a native Viennese than Brahms, yet, by the end of the nineteenth century, both composers' music was frequently to be heard and passionately argued over in Vienna, not least in its 'actual' coffee-houses. Indeed, Schoenberg was said to have heard all of Wagner's canonical operas 'twenty to thirty times' before 1899, the year in which he composed *Verklärte Nacht*, a programmatic, single-movement string sextet: that very conception a reconciliation of 'traditional' Mendelssohn, Schumann, and Brahms on one 'side', and 'progressive' Wagner, Liszt, and Richard Strauss on the other – and thus of

competing understandings of the heritage of 'Viennese' Classicism.

It may with equal justice be understood as a piece of 'absolute' music and as a musical dramatisation of both the broad outline and verbal detail of the Richard Dehmel poem with which it shares its name. 'Your poems,' Schoenberg later told Dehmel, 'have had a decisive influence on my development as a composer. They were what first made me try to find a new tone in the lyrical mode. Or rather, I found it without even looking, simply by reflecting in music what your poems stirred up in me.' Five contrasting musical sections mirror Dehmel's five stanzas. The odd-numbered sections present the forest, so long a favoured scene of German Romanticism, literary, visual, and musical, a place of redress and justice: recall the Grimm Brothers' tales. There is certainly sepulchral

darkness to the opening, yet also a sense of a gateway to something unknown, dangerous perhaps, yet also exciting, certainly imbued with Fate. The second and fourth sections present the words of a woman and man respectively. Walking through that forest in the moonlight of silvery string music, ethereal harmonics and all, the woman confesses that she had married a man she did not love. Desirous of a child, she had therefore yielded to another, a stranger, whose child she now bears. Transfiguration, a Wagnerian idea if ever there were one, also familiar to Schoenberg from Strauss's *Tod und Verklärung*, is effected through the man's nobility of soul, manifested in a violin and cello duet of love, which expresses 'the warmth that flows from one of us into the other'. Both child, now become the man's own, and night itself are thus transfigured. Twists and turns in individual lines

aurally suggest a *Jugendstil* drawing; in their general tendencies, individually and in combination, leaves, branches, lightness, and darkness of the forest, both material and metaphysical, emerge and transform before our ears. Is it the creature of the man and woman, or *vice versa*? 'Two people walk through the high, bright night.'

Music that sounds, according to the operetta composer Richard Heuberger, 'as if someone had smeared the score of *Tristan* while it was still wet' – not intended as a compliment – is tightly constructed in something akin to Viennese Classical-Romantic rondo form. Heuberger's friend Brahms might or might not have appreciated that; he had died two years earlier. Developing variation – a term later coined by Schoenberg in analysis of Brahms, yet which may be traced back further – works its combinatorial wonders. New

motifs always have – more to the point, are felt to have – roots in what has been heard before. Likewise, as in Haydn, they will also be felt to have within them seeds of what is to come. For all the clarity of the work's sectional division, its marriage of poetic narrative and self-transforming semi-traditional form lies in the connections, the cumulative experience. Schoenberg seems to have drawn that primarily, consciously from Viennese instrumental tradition; yet, even if only subliminally, he complemented that tendency with the complex relationship between narrative and music such as Wagner sets forth in his later, 'symphonic' music dramas. In Vienna, even when one must apparently 'choose', any decision will generally remain provisional, partial, illusory even. Truth and dreams are never what they seem; they are all the richer for that.





***Verklärte Nacht*, Richard Dehmel**

*Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain.
der Mond läuft mit, sie schaun hinein
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:*

*Ich trag ein Kind, und nit von Dir,
ich geh in Sünde neben Dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir begegne.*

***Transfigured Night*, Richard Dehmel**

*Two people are walking through a bare, cold wood;
the moon walks along and draws their gaze.*

*The moon moves above tall oak trees,
there is no wisp of cloud to obscure the radiance
to which the black, jagged tips reach up.*

A woman's voice speaks:

*"I am carrying a child. and not by you,
I am walking here with you in a state of sin.
I have offended grievously against myself.*

*I despaired of happiness,
and yet I still felt a grievous longing
for life's fullness, for a mother's joys
and duties; and so I sinned.
and so I yielded, shuddering, my sex
to the embrace of a stranger,
and even thought myself blessed.
Now life has taken its revenge,
and I have met you, met you. "*

*Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor: der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:*

*Das Kind, das Du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!*

*Es ist ein Glanz um Alles her,
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären.
Du wirst es mir, von mir gebären:
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.*

*Er faßt sie um die starken Hüften.
ihr Atem mischt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.*

*She walks on, stumbling.
She looks up: the moon moves along.
Her dark gaze drowns in light.
A man's voice speaks:*

*Do not let the child you have conceived
be a burden on your soul.
Look, how brightly the universe shines!
Splendour falls on everything around,
you are voyaging with me on a cold sea,
but there is the glow of an inner warmth
from you in me, from me in you.
That warmth will transfigure the stranger's child,
and you will bear it me, begot by me.
You have transfused me with splendour,
you have made a child of me. "*

*He puts an arm about her strong hips.
Their breath embraces in the air.
Two people walk on through the high, bright night..*

Alisa Weilerstein

In performances marked by intensity, sensitivity, and a wholehearted immersion in each of the works she interprets, Alisa Weilerstein has long proven herself to be in possession of a distinctive musical voice. As the MacArthur Foundation noted when awarding her a 2011 MacArthur “genius grant” Fellowship, the American cellist “is a consummate performer, combining technical precision with impassioned musicianship.”

A familiar face in the world’s leading concert halls and with its foremost orchestras, Weilerstein is one of today’s most sought-after classical artists, whose career highlights include a performance at the White House for President and Mrs. Obama. As an ardent champion of new music, she has undertaken multiple projects

with Osvaldo Golijov and Matthias Pintscher and has premiered works by Lera Auerbach, Pascal Dusapin, and Joseph Hallman. Her extensive discography includes Elgar and Elliott Carter concertos with Daniel Barenboim and the Staatskapelle Berlin, named “Recording of the Year 2013” by *BBC Music*; Dvořák’s Cello Concerto with the Czech Philharmonic, which topped the U.S. classical chart; and *Solo*, a 20th-century compilation featuring the Kodály sonata, which Weilerstein revisited on the soundtrack of *If I Stay*, a 2014 feature film in which she made a cameo appearance as herself. Most recently, she recorded Chopin and Rachmaninov sonatas with pianist Inon Barnatan, her regular recital partner, and Shostakovich concertos with the Bavarian Radio Symphony under Pablo Heras-Casado.

Weilerstein is a graduate of the

Cleveland Institute of Music and Columbia University. Diagnosed with type 1 diabetes at nine years old, she is a Celebrity Advocate for the Juvenile Diabetes Research Foundation.

Trondheim Soloists

The Trondheim Soloists (Norway) are one of the best young ensembles on the international scene. With its passion and enthusiasm, the orchestra quickly established itself as the most innovative chamber orchestra in Norway, with invitations to collaborate with artists of the highest level, in a wide range of genres. With the appointment of violinist Geir Inge Lotsberg as Artistic Director in 2017, the orchestra is now one of the paragons of artistic quality in Norway. In the same year, Alisa Weilerstein was appointed as Artistic Partner.

Formed in 1988 by first Artistic Director Bjarne Fiskum, the ensemble has for many years been the main source of professional concert training in Trondheim. Youth and dynamism characterize the Trondheim Soloists, who up until today are on average less than 30 years old. The orchestra debuted on the international scene in 1990, with a euphoric reception in London, followed by several concerts that confirmed its reputation. In 1999, the orchestra was invited to accompany violinist Anne-Sophie Mutter for its recording of Vivaldi's *Four Seasons*, which would mark the beginning of a very important artistic partnership, which continues until today. The Trondheim Soloists' own recordings have won great acclaim not only earning two Spellemanspriser, but a total of 10 Grammy nominations, as well as glowing international reviews.

In the past 15 years, Artistic Director

Øyvind Gimse has been influential in shaping the orchestra and developing its unique sound. The orchestra regularly performs with the greatest Scandinavian artists, and has recently accompanied Leif Ove Andsnes, Truls Mørk, Daniel Hope, Measha Brueggergosman, Vikingur Olafsson, Tine Thing Helseth and Marianne Thorsen. The orchestra is one of the most fervent performers of Scandinavian music, and it regularly includes this repertoire in its programming, recordings and commissions.





Schönberg floh 1934 aus Wien, vier Jahre später flohen meine Großeltern. Für mich als junge Künstlerin war die Geschichte dieser Stadt der Inbegriff manifest gewordener Dualität und Widersprüchlichkeit: Eine Kultur, die einige der großartigsten Werke derjenigen Kunstgattung hervorbrachte, der ich mein Leben widmen wollte, konnte im selben Atemzug eine dem Transzendenzversprechen der Musik geradezu antithetische Geisteshaltung einnehmen und entsprechendes Verhalten gutheißen.

Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit diesen eigenartigen Gegebenheiten ist es dann vielleicht kein Zufall, dass dieses Album in der denkbar „unwienerischsten“ Gegend aufgenommen wurde, nämlich inmitten der ausgedehnten weißen Landschaften und schroffen Fjorde Nord-Norwegens. Ende April lag noch Schnee rund um die Kirche aus dem 11. Jahrhundert, in der die Trondheim Soloists und ich einundzwanzig Stunden mit Proben und Aufnahmen verbrachten. Alle drei Stücke hatte ich schon länger für potentielle Aufnahmeprojekte im Hinterkopf, aber erst im vergangenen September, als ich erstmals Gelegenheit hatte, mit diesen Künstlern zusammenzuarbeiten, wusste ich, dass ich die idealen Partner für ein Album von diesem Umfang und dieser Intensität gefunden hatte.

In kammermusikalischen Besetzungen habe ich mich immer schon am wohlsten gefühlt. Durch die Intimität der Haydn-Konzerte einerseits und die dynamische Bandbreite des Schönberg-Stückes andererseits fühlte sich das Spiel mit dem kleinen Orchester sowohl groß, als auch klein an. Gepaart mit der persönlichen Beziehung, die sich zwischen mir und meinen künstlerischen Partnern entwickelte, sorgte dies für eine einzigartig intime Erfahrung. Ich glaube, dass man das auch den Aufnahmen anmerkt, und freue mich sehr, diese mit Ihnen teilen zu können.

Verklärte Nacht spielten wir für die Aufnahme am Ende eines Tages, den wir mit dem Durcharbeiten von Details verbracht hatten, am Stück durch wie im Konzert – eine Tradition, in der die Erschöpfung nach langen Proben häufig die künstlerischen Zielsetzungen untergräbt. Diesmal jedoch spielten wir es so lebendig und fokussiert, wie zuvor den gesamten Nachmittag nicht. Als die letzte Note im gleichmäßigen Echo der alten Kirche verklang, war alles vollkommen still und keiner gab einen Laut von sich.

– Alisa Weilerstein

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alisa Weilerstein', with a long horizontal stroke extending to the right.

Wien; verklärt und verhängnisvoll

1914 komponierte Rudolf Siczzyński sein rührseliges "Wien, du Stadt meiner Träume". Man ist rasch geneigt, dieses Lied zu verwünschen: Als Jugendposter, das man wagt, einem echten Klimt gegenüber zu stellen. Oder als übersüßte Sachertorte, die man mit den zänkischen Kaffeehausdebatten in der Ära Arnold Schönbergs oder Leo Trotzkis vergleicht (welche die beiden leider nicht miteinander führten). Aber vielleicht sind diese Vergleiche nicht nur Siczzyński, sondern auch Wien gegenüber unfair. Denn Träume sind nur selten angenehm, oft sind es Albträume. Träume sind gemeinhin jedenfalls nur selten schlicht und unkompliziert. Genauso wenig, wie es Wien jemals war. Dazu muss man nur die Klytämnestra des Richard Strauss befragen, einen von zahlreichen Wiener Ehrenbürgern, deren

Titel wichtiger als sie selbst. Schönberg stand wahrscheinlich an der Spitze dieser Garde. Wien ist zudem, was selbst die Schwärmer zugeben müssen, die Stadt Sigmund Freuds, will sagen, Wien ist wie jede andere Stadt auch voller elementarer Unwahrheiten, deren Demaskierung die Menschen stets zu verhindern suchen.

So verhält es sich wohl auch mit den musikalischen "Wiener Schulen". Es ist durchaus vernünftig, von einer „Zweiten Wiener Schule“ zu sprechen, im Deutschen wird in diesem Fall allerdings häufiger der Begriff „Wiener Schule der Moderne“ verwendet. Was ist aber mit der „Wiener Schule“? Haydn, Mozart und Beethoven stammten weder aus Wien noch verbrachten sie ihre gesamte Karriere dort. Dies trifft nur auf Schubert zu, wenn man ihn denn dazurechnet. Im Deutschen bezieht sich der Terminus „Wiener Schule“ auf

die „frühen“ oder auch „vorklassischen Vorgänger“ von Haydn und Co..

Einer von ihnen, Georg Matthias Monn, schrieb ein Cembalokonzert, das Schönberg neu fasste; in der Tat komponierte er es neu und ging dabei so unaufrichtig vor, wie es sich nur ein echter Komponist trauen kann. So entstand ein Violoncellokonzert für Pablo Casals. Denn Untreue, zumindest in der Kunst, kann manchmal die größere Anerkennung hervorrufen. Unwahrheiten sind nicht immer gleich Lügen, sie können vielmehr auch Missverständnisse sein oder unterschiedliche Auffassungen einer gleichen Sache.

Beispiel gefällig? Wie viele Cellokonzerte von Haydn gibt es? Nun, das Werkverzeichnis des Komponisten von 1805 verzeichnet genau drei Exemplare. Einige Ausgaben aus dem späteren 19. Jahrhundert führen dann gleich

deren acht auf, dabei die Musik eines anderen Komponisten unter dem Namen des berühmteren Kollegen subsumierend – ein altbekannter Trick. Von den zwei Konzerten, die heute als authentisch gelten, wurde das erste im Jahr 1961 wiederentdeckt, genau 200 Jahre nach seiner Entstehung. Das zweite Konzert schrieb man recht lange fälschlicherweise einem gewissen Anton Kraft zu, seines Zeichens erster Cellist in Haydns Orchester in Eisenstadt.

Das Violoncellokonzert in C-Dur wurde höchstwahrscheinlich für Krafts Vorgänger Joseph Weigl komponiert, dessen lyrischen Ton man wohl am ehesten der verzierten, arios gesetzten Solostimme im F-Dur-Adagio ablauschen kann. Der Kopfsatz steht in jenem „*höfischen C-Dur-Stil der 1760er Jahre*“ (Robbins Landon), der aus der gleichfalls 1761 entstandenen Symphonie Nr. 7 „Le midi“ bekannt ist.

Ähnlichkeiten finden sich auch zu *Acide*, eine *azione teatrale* von 1762.

Dieser „*höfische Stil*“ wird von zwei Aspekten charakterisiert: von stark punktierten Rhythmen, die manchmal umgekehrt werden und uns dann als „Lombardischer Rhythmus“ im eröffnenden Tutti begegnen. Außerdem wird das Streichorchester hier durch Oboen und Hörner ergänzt (die dann wiederum im langsamen Satz schweigen). Das *moderato* überschriebene Tempo stellt sicher, dass genug Zeit für rhythmische Details und deren interpretatorische Artikulation bleibt. Eingefasst ist dies in ein höchst erfindungsreiches Geben und Nehmen, das Haydns Schaffen in dieser Periode auszeichnete. Die Ritornelle im finalen *Allegro molto* erinnern daran, dass die Wurzeln der Gattung Konzert in der italienischen Musik liegen, sowohl instrumental wie vokal. Ein Finale steht

nicht nur zufällig an letzter Stelle. Es schließt das Werk hier nicht nur nachdrücklich ab, sondern reißt den Hörer auch noch mit. Die Gedanken zu Stil, Gattung und Struktur (alle drei Sätze tragen zumindest rudimentär sonatensatzhafte Elemente in sich) sollte jedoch nicht den Blick auf die dynamische Form (oder die formale Dynamik) verdecken, die sich nur (manchmal aber auch dann nicht) in der Aufführung des Werkes selber entwickelt: Dies gilt für ein Konzert ebenso wie für eine Oper.

Sein Violoncellokonzert in D-Dur schrieb Haydn 1783. Wenn es auch offenkundig weniger strapaziös für den Solisten klingt, so sind die technischen und musikalischen Anforderungen dennoch größer. Wenn das eröffnende Thema auch einen mozartschen Eindruck macht, der Verlauf des ersten Satzes ist purer Haydn. Das Element der sich

stets weiter entwickelnden Variation im Rahmen der von uns als Sonatensatz bezeichneten Form wird hier stärker betont, zugleich aber auch subtiler eingesetzt. Vielleicht sollte man, wie schon beim früher entstandenen Werk, eher von einer konzertanten Schreibweise sprechen, die stark von symphonischen und sonatenhaften Elementen geprägt ist. Beim langsamen Satz handelt es sich erneut um ein Adagio, das für haydnische Verhältnisse recht ausgedehnt ist, und wieder eine ausgeprägt vokale Haltung an den Tag legt. Die harmonische Anlage ist hier jedoch umfassender gestaltet. Der Wechsel von A-Dur in das C-Dur des zentralen Abschnitts ist typisch für Haydns zunehmende Neigung zu relativ weit entfernten, oftmals entzückenden Modulationen, die Beethoven, Schubert, Brahms und auch spätere Komponisten, ja vielleicht sogar Schönberg beeinflussten, der selbst als Cellist aktiv

war. Das Rondo-Finale sorgt für einen weniger virtuosen Schlussakt, es ist aber musikalisch keinesfalls weniger zufriedenstellend als sein Satzvorgänger. Der späte Haydn wusste, dass weniger oft mehr ist.

Ganz gleich, ob wir nun wirklich das gesamte musikalische Geschehen innerhalb dieser so vielfältigen Werke in Gänze aus dem in der Werkeröffnung vorgestellten motivischen Material rekonstruieren können oder sollen, rückblickend stellt sich genau das heraus. Gegensatz und Wiederholung sind gleichermaßen angemessene Erwidern, unter Umständen ist der Kontrast sogar die angemessenere. Noch mehr ist es das Verhältnis zwischen ihnen. Zumindest ist dies in der „Wiener Klassik“ der Fall. Für derart unterschiedliche Komponisten wie Brahms und Wagner war dies ein großer Reiz. Übrigens auch für Schönberg,

jenen Komponisten, der mehr oder weniger explizit versuchte, deren verfeindete Wiener Romantizismen wieder zusammenzuführen.

Wagner war genauso wenig wie Brahms ein gebürtiger Wiener. Und doch wurde ihre Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Wien nicht nur häufig aufgeführt, sondern es wurde darüber außerdem geradezu leidenschaftlich gestritten, nicht zuletzt in den Kaffeehäusern. Man sagte Schönberg nach, er habe bis 1899 sämtliche Opern des Wagnerschen Werkkanons „zwischen 20 und 30 Mal“ gehört. Bis in jenes Jahr also, in dem er *Verklärte Nacht* komponierte, ein programmatisches, einsätziges Streichsextett: ebenjene Konzeption, welche die „traditionellen“ Mendelssohn, Schumann und Brahms und die „fortschrittlichen“ Wagner, Liszt und Richard Strauss in Einklang

brachte – und darüber hinaus auch die miteinander ringenden Auffassungen vom Erbe der „Wiener Klassik“.

Das Werk kann gleichermaßen als absolute Musik durchgehen, wie als musikalische Dramatisierung der weiten Konturen und sprachlichen Details aus dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel verstanden werden: *„Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluss ausgeübt. Durch sie war ich zum ersten Mal genötigt, einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch widerspiegelte, was ihre Verse in mir aufwühlten.“* Fünf kontrastierende musikalische Abschnitte spiegeln die fünf Strophen Dehmels wider. Die ungeraden Abschnitte stehen für den Wald, stets eine Lieblingsszenerie der deutschen Romantik, literarisch, bildlich und musikalisch, ein Platz für

Wiedergutmachung und Gerechtigkeit. Man denke nur an die Märchen der Brüder Grimm. Der Anfang ist von Düsternis geprägt, aber auch eine Art Übergang in eine Sphäre des Unbekannten ist spürbar, vielleicht des Gefährlichen, aber auch Spannenden, stets jedoch durchdrungen vom Gedanken des Schicksals. Der zweite und der vierte Abschnitt stellen die Worte einer Frau und eines Mannes vor. Während sie in der Nacht durch den Wald geht, umfungen von der silbrigen Streichermusik des Mondes, von ätherischen Harmonien, gesteht die Frau, dass sie einen Mann geheiratet hat, den sie nicht liebte.

In ihrem Kinderwunsch gab sie sich einem anderen Mann hin, einem Fremden, dessen Kind sie nun in sich trägt. Die Wagnersche Idee der Verklärung war Schönberg auch durch Strauss' *Tod und Verklärung* bekannt;

diese wird hier durch den seelischen Edelmüt des Mannes erwirkt und manifestiert sich in einem Liebesduett zwischen Violine und Violoncello, das die folgenden Worte musikalisiert: „*doch eine eigne Wärme flimmert von dir in mich, von mir in dich*“. Das Kind und die Nacht werden jetzt dem Mann zu eigen und somit verklärt. Drehungen und Wendungen in individuellen Linien verkörpern musikalisch eine Art Jugendstil-Zeichnung. Einzelne und in Kombination entstehen und verwandeln sich vor unseren Ohren die Blätter, Äste, die Helligkeit und die Dunkelheit des Waldes, konkret und metaphysisch. Ist es das Wesen von Mann und Frau oder umgekehrt? „*Zwei Menschen gehen durch hohe, helle Nacht.*“

Diese Musik, die dem Operettenkomponisten Richard Heuberger zufolge so klingt „*als ob man über die noch nasse Tristan-*

Partitur darübergewischt hätte“
(was nicht als Kompliment gemeint war), ist straff konstruiert wie eine klassisch-romantische Rondoform. Heubergers Freund Brahms mag das geschätzt haben oder auch nicht. Er war zwei Jahre zuvor gestorben. Die „entwickelnde Variation“ – ein Begriff, den Schönberg später in seinen Brahms-Analysen prägte (obwohl er musikgeschichtlich weiter zurückverfolgt werden kann) sorgt für kombinatorische Wunder. Neue Motive haben (präziser: scheinen zu haben) ihre Wurzeln in bereits erklungenem musikalischen Material. Wie bei Haydn glaubt man auch in ihnen die Saat zu erkennen, eine Saat für das, was kommen mag. Denn die Deutlichkeit der Werkgliederung, diese Verbindung aus poetischer Erzählung und selbsttransformierender, halbtraditioneller Form liegt in der kumulativen Erfahrung. Schönberg scheint dies hauptsächlich und bewusst

aus der Wiener Instrumentaltradition abgeleitet zu haben. Selbst wenn es nur unbewusst geschah, ergänzte er diesen Ansatz mit einem komplexen Verhältnis zwischen Erzählung und Musik, so wie Wagner es in seinen späteren „symphonischen“ Musikedramen tat. In Wien bleibt jede Entscheidung vorläufig, unvollkommen, ja täuschend (selbst dann, wenn man sich augenscheinlich „entscheiden“ muss). Wahrheit und Träume sind nie das, was sie scheinen. Genau das macht sie so reich.

Alisa Weilerstein

In Aufführungen, die von Intensität, Sensibilität und tiefem Eintauchen in jedes von ihr interpretierte Werk geprägt sind, hat Alisa Weilerstein seit langem gezeigt, dass sie eine unverwechselbare musikalische Stimme besitzt. Wie die MacArthur Foundation bei der Verleihung einer „MacArthur Fellowship“ im Jahr 2011 mitteilte, ist der amerikanische Cellistin „ein vollkommener Interpret, der technische Präzision mit leidenschaftlicher Musikalität verbindet.“

Als bekanntes Gesicht in den führenden Konzertsälen der Welt und häufige Partnerin der führenden Orchester gehört Weilerstein zu den gefragtesten Klassikmusikern der Gegenwart. Zu ihren beruflichen Höhepunkten zählt eine Aufführung im Weißen Haus für Präsident und Frau Obama. Als

leidenschaftliche Fürsprecherin neuer Musik hat sie mit Osvaldo Golijov und Matthias Pintscher mehrere Projekte realisiert und Werke von Lera Auerbach, Pascal Dusapin und Joseph Hallman uraufgeführt. Ihre umfangreiche Diskographie umfasst die Cellokonzerte Elgars und Elliott Carters mit Daniel Barenboim und der Staatskapelle Berlin, die als „Recording of the Year 2013“ von *BBC Music* gekrönt wurde; Dvořáks Cellokonzert mit der Tschechischen Philharmonie, die die amerikanische Klassik-Tabelle anführte; und *Solo*, eine Compilation aus dem 20. Jahrhundert mit der Kodály-Sonate, die Weilerstein auf dem Soundtrack von *If I Stay*, einem Spielfilm aus dem Jahr 2014, in dem sie als Cameo auftrat, wieder aufgriff. Zuletzt nahm sie Chopin- und Rachmaninov-Sonaten mit der Pianistin Inon Barnatan, ihrem regelmäßigen Konzertpartner, und Shostakovich-Konzerte mit dem Symphonieorchester

des Bayerischen Rundfunks unter Pablo Heras-Casado auf.

Weilerstein ist Absolvent des Cleveland Institute of Music und der Columbia University. Mit neun Jahren wurde sie als Typus-1-Diabetes-Patientin diagnostiziert, jetzt setzt sie sich als Celebrity Advocate für die Juvenile Diabetes Research Foundation ein.

Trondheim Soloists

Die Trondheim Soloists (Norwegen) gehören zu den besten jungen Ensembles der internationalen Szene. Mit seiner Leidenschaft und Begeisterung ist das Orchester schnell zum innovativsten Kammerensemble Norwegens gewachsen, häufig mit Künstlern auf höchstem Niveau zusammenarbeitend, in verschiedenen Gattungen. Mit der Ernennung des Geigers Geir Inge Lotsberg zum

Künstlerischen Direktor im Jahr 2017 gehört das Orchester heute zu den Vorbildern künstlerischer Qualität in Norwegen. Im selben Jahr wurde Alisa Weilerstein zum Künstlerischen Partner ernannt.

Das 1988 vom ersten Künstlerischen Direktor Bjarne Fiskum gegründete Ensemble ist seit vielen Jahren die Hauptquelle professioneller Konzertausbildung in Trondheim. Jugend und Dynamik charakterisieren die Trondheim Soloists, die noch heute im Durchschnitt unter 30 Jahre alt sind. Das Orchester debütierte 1990 auf der internationalen Bühne mit einem euphorischen Erfolg in London, gefolgt von mehreren Konzerten, die seinen Ruf bestätigten. Im Jahr 1999 wurde das Orchester eingeladen, die Geigerin Anne-Sophie Mutter für ihre Einspielung von Vivaldis *Vier Jahreszeiten* zu begleiten, die den Beginn einer sehr

wichtigen künstlerischen Partnerschaft bedeuten würde, die bis heute andauert. Die Aufnahmen der Trondheim Soloists wurden vielfach gelobt, nicht nur mit zwei Spellemanspriser, sondern auch mit nicht weniger als 10 Grammy-Nominierungen, sowie glühenden internationale Kritiken.

In den letzten 15 Jahren hat Künstlerischer Direktor Øyvind Gimse beigetragen zur Weiterentwicklung des Orchesters und seines einzigartigen Klangs. Das Orchester tritt regelmäßig mit führenden skandinavischen Künstler auf, und es hat in Konzerten Künstler wie Leif Ove Andsnes, Truls Mørk, Daniel Hope, Measha Bruegersgosman, Vikingur Olafsson, Tine Thing Helseth und Marianne Thorsen begleitet. Das Orchester gehört zu den leidenschaftlichsten Künstlern der skandinavischen Musik und nimmt dieses Repertoire regelmäßig in seine Programme, Aufnahmen und Auftragsarbeiten auf.





Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Recording producer **Everett Porter**
Sound engineer **Lauran Jurrius**

Liner notes **Mark Berry** | German translation **Jörg Peter Urbach**
German translation of personal statement **Lilian Peter**
Cover photo and portraits of Alisa Weilerstein **Marco Borggreve**
Design **Joost de Boo** | Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded in the Selbu Kirke, Trondheim, Norway in April 2018.



FOND FOR
LYD OG BILDE
Kulturrådet

the Norwegian Fund for Audio and Visual productions is cordially thanked for its financial contribution to this recording

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**
A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



PENTATONE

What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy