



CD-703 STEREO

Includes free bonus CD

digital

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (version for string orchestra)

String Quartet No. 2 (version for string orchestra)

Chamber Symphony No. 1

Tapiola Sinfonietta

conducted by Jean-Jacques Kantorow

Christina Högman, soprano

SCHOENBERG, Arnold (1874-1951)

BIS-CD-703 A

Total playing time: 62'12

1 Verklärte Nacht (Transfigured Night), **Op. 4** (1899) **28'27**Version for string orchestra by the composer (*Universal*)Soloists: **Tero Latvala**, violin; **Ulla Soinne**, viola; **Jukka Kaukola**, cello**II. Streichquartett, Op. 10** **32'38**

String Quartet No. 2 in F sharp minor, Op. 10 (1908)

Version for string orchestra by the composer (*Universal*)**2 I. Mäßig (moderato)** (♩ = ca. 100) **8'05****3 II. Sehr rasch** (♩ = ca. 116) **6'47****4 III. Litanei** (Text: Stefan George). *Langsam* **5'50****5 IV. Entrückung** (Text: Stefan George). *Sehr langsam (gehende Achtel)* **11'25**

BIS-CD-703 B

Total playing time: 22'00

1 Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente, Op. 9 **21'31**Chamber Symphony No. 1 for 15 Solo Instruments, Op. 9 (1907) (*Universal*)**4, 5 Christina Högman**, soprano**Tapiola Sinfonietta****Jean-Jacques Kantorow**, conductor

To Arnold Schoenberg,
The Real One
With humble greetings

15th January 1948 Thomas Mann

The famous author Thomas Mann wrote this polite dedication in a copy of his then newly-appeared novel *Doktor Faustus*, and one might have expected the composer — who was also living in the Los Angeles area — to have been pleased. At that time, however, Schoenberg was furious with Mann, and his anger could not be set aside by such simple means. What had so irritated Schoenberg was that Mann — with expert assistance from Theodor W. Adorno — had depicted the hero of the novel, Adrian Leverkühn, as the inventor of dodecaphony. In other words Schoenberg regarded his great discovery as having been ‘stolen’ — but, in addition, Schoenberg was absolutely outraged because Mann had portrayed his poetic *alter ego* as not only a dæmonic composer but also a syphilitic one. It should, however, be noted that Schoenberg had not actually read the novel (because of problems with his eyesight), but was relying on hearsay for his knowledge of its content. As so often between German-speaking emigrants in California, a bitter conflict broke out and Schoenberg could only be appeased when a dove of peace — called Alma Mahler-Werfel (widow of the composer and of the author) — persuaded Mann to provide the second edition of the novel with an epilogue in which he acknowledged Schoenberg as the inventor of dodecaphony.

This was the crux of the matter. Arnold Schoenberg took (and gave) offence easily, and he regarded himself as the one and only father of the dodecaphonic system. It is questionable whether this was actually true; the little-known Viennese composer and ascetic Joseph Matthias Hauer (1883-1959) made the same claim, and it is undeniable that he was an influence upon Schoenberg. Nevertheless, much of the musical world still regards Schoenberg not only as the founder of the so-called Second Viennese School but also as the greatest revolutionary and innovator in twentieth-century music.

It is certain that the Second Viennese School (including the work of Alban Berg and Anton von Webern) would scarcely have been possible without Schoenberg. What is not true, however, is that he drew a thick line under the music of the past and began the development of music completely anew. All his life he was a true Romantic, and his stylistic development is no more than a continuation of the musical and the more general artistic activities in Vienna at the turn of the century — the author Hermann Bahr spoke of a 'joyful apocalypse'. We should not forget that other composers had teetered on the brink of dodecaphony: in 1888-89 for example, a good ten years before the earliest work on this CD, Hugo Wolf had composed the song *Mignon II* ('Nur wer die Sehnsucht kennt') in which all twelve notes of the chromatic scale appear in a quasi-Schoenbergian manner, albeit here within a context which, for all its daredevil nature, remained anchored in tonality.

Those who are bred in the Darmstadt school might regard this statement of history as sacrilege, but they would be quite wrong. There is no question of undervaluing Arnold Schoenberg in any way; we are merely placing him more correctly in the history of the development of music. In this context we should note that only about half of Schoenberg's compositions were composed dodeca-phonically.

Verklärte Nacht (Transfigured Night) is a classic piece in the history of twentieth-century music, and its fame can be compared with that of Stravinsky's *Rite of Spring*. In fact, however, Schoenberg's Op.4 was not even composed in the twentieth century: he worked on it in the autumn of 1899 and completed it in December. In this work we do not encounter the 'atonal Schoenberg'; the composer lets us feel the German and late-Romantic heritage of Brahms, Wagner or Mahler in every bar and even goes so far as to write a key signature at the beginning of each section in the score. The work is nevertheless epoch-making, because in it Schoenberg transferred the characteristics of contemporary orchestral music to the medium of chamber music — the original scoring was for a string sextet comprising two violins, two violas and two cellos. We might more accurately speak of it as a symphonic poem in chamber format.

The textual basis is by Richard Dehmel (1863-1920), the mystic German lyricist in whose work Richard Strauss had already taken an interest, and whose texts would be set frequently by Schoenberg and Webern. Dehmel's chronic hysteria sometimes came perilously close to being risible, but this was not the case with *Verklärte Nacht*. It is easy to see why Schoenberg was captivated by the dense atmosphere of this nocturnal scene, a sort of inversion of the sinister walk of Wozzeck and Marie in Alban Berg's opera. The poem comes from the collection *Weib und Welt* (1896) and is bipartite. It concerns a couple: in the first section the woman confesses that she is expecting somebody else's child. The man (unlike Wozzeck) does not give in to jealousy, but in the second half, almost unexpectedly, he speaks comforting words. The poem begins and ends with a shorter section which also recurs between the two main parts, representing the people striding forwards in the moonlit night.

The first performance took place in Vienna on 18th March 1902. It was played by the Rosé Quartet with two extra players from the Vienna Philharmonic Orchestra, and the new work was greeted by a mixture of applause and whistling. The critics were clearly at a total loss, and showed their uncertainty by attacking Schoenberg's choice of text rather than his musical style.

Like Dehmel's poem, Schoenberg's composition is also bipartite. A slow introduction is followed by the lively theme of the first section, played in canon (the theme is in D minor, a favourite key among the members of the Second Viennese School — on the occasions that they composed tonally at all). This is followed, according to the principles of classicism, by a songful second theme in E major. This reliance upon traditional sonata form is reinforced by a development and a shortened recapitulation. After a brief transitional *Adagio* in D major we come to the main theme (in F sharp major) of the second section. As the music progresses, the attentive listener will observe that Schoenberg occasionally draws on material from the first section. Several attempts have been made to explain the musical course of *Verklärte Nacht* programmatically, but the composer rejected this because he regarded it as absolute music, merely inspired by Dehmel's poem.

The version for string orchestra includes an additional double bass part and emphasizes dynamics by means of contrasts between *solì* and *tutti*. It dates from 1917 and was revised in 1943; this revision was very minor and was possibly undertaken for reasons of copyright (as also happened at that time in the case of several works by Igor Stravinsky).

The ***String Quartet No.2 in F sharp minor***, Op.10, was another piece which Schoenberg later arranged for larger ensemble, in a manner not dissimilar to *Verklärte Nacht*. The first performance of the original version, in Vienna on 21st December 1908, was a musical scandal of almost unrivalled proportions, and for long stretches it was impossible to hear the performance by the court singer Maria Gutheil-Schoder and (once again) the Rosé Quartet. For the listener of today the excitement of the original audience is puzzling, because the work is not unduly avant-garde. The poetry of Stefan George (1868-1933) may have seemed modern, but not shockingly so (his revolutionary use of lower-case letters in written German may have antagonised a few people, but when the text was sung it was rather hard to tell the difference!). Schoenberg's musical style had certainly become somewhat more radical, but it remained within the bounds of tonality, and the simple fact that he had added a vocal part to his string quartet could hardly have justified all the boos. The present author once knew someone who attended many Schoenberg premières (along with the notorious first performance of Stravinsky's *Rite of Spring* in Paris) and who maintained that the scandals so popular then were merely an excuse to have a jolly good time, and that they had little to do with the work actually being performed; these days the same people would no doubt have their fun at home in front of the 'idiot box'.

In this quartet Schoenberg adhered to tradition in many respects. It is striking that he cast the piece in four movements, though he ensured a sense of formal unity by giving the movements points of thematic convergence. The first movement is a slight modification of sonata form, and the second movement is a scherzo in which Schoenberg (possibly inspired by Mahler) quotes a folk-song, *Ach, du lieber Augustin*. It is assumed that the composer chose this particular song (with the words 'alles ist hin' [everything's gone]) because his wife was

then having an affair with the painter Richard Gerstl... From the first movement's F sharp minor, by way of the second movement's D minor, Schoenberg arrives at E flat minor in the third movement. It is in this movement that the vocal part makes its first appearance, singing George's poem *Litanei* from the cycle *Der siebente Ring*. Formally the movement is a theme with variations — a form which is found frequently in the Second Viennese School — and the same theme can also be detected in the final movement, *Entrückung*, which is in sonata form. Schoenberg himself said that he had emphasized the formal element so strongly because he feared that he would otherwise be tempted by the dramatic content of the poetry into exceeding the limits of chamber music.

In terms of Schoenberg's stylistic development it is significant that although the quartet as a whole is tonal, it is easy to detect a twelve-note row in embryonic form in the introduction to the last movement.

The original version of the ***Chamber Symphony No.1***, Op.9, is scored for flute, oboe, cor anglais, two clarinets, bass clarinet, bassoon, double bassoon, two horns and string quintet. It is interesting that Schoenberg here gave free rein to a partiality for the clarinet — a tendency shared by many Viennese composers of the period. The first performance, in Vienna on 8th February 1907, was given by a reinforced Rosé Quartet (who else?) and the Vienna Philharmonic Wind Ensemble. There are two later versions for full orchestra. The earlier of these, from 1922, only contains some doublings and strengthenings of instrumental sonorities, whilst the later one, made in 1935, is a wide-ranging revision of the score and calls for triple woodwind, four horns, three trumpets and strings.

On paper the work appears to be in a single movement, but it is clearly divided into four sections ('movements') in the manner of a classical symphony. A closer examination of the score, however, reveals that the last movement is a re-ordered reprise of the first, and that a sort of 'development' is situated between the second movement (scherzo) and the third (slow) movement. In this way the form of the symphony has the two faces of Janus: it can either be regarded as a classical symphony or as a large-scale, free sonata structure.

The principal key is E major, but this is by no means without problems because, right at the outset, Schoenberg introduces features which cannot be

found in any traditional theory of harmony. In particular one chord has become famous because it consists not of thirds but of fourths (no less than five of them). The same chord later recurs in fragmented form as a daring, ascending theme for the horn and, according to the composer, it makes its mark on everything that happens. Chords based on fourths were used by other composers of the period as well, for example by Scriabin in his *Prometheus (The Poem of Fire)* (BIS-CD-534).

In commentaries on the *Chamber Symphony No.1* this sound-picture of fourths is always emphasized to such an extent that we might almost forget that the work has other features as well, for example refined polyphony with counterpoint dominated by canon form. This piece does enjoy a certain popularity (which is not always the case with Schoenberg's works), principally on account of its melodic richness and of the melancholy beauty of the slow movement. This could serve as an illustration of the remark made by the French composer André Boucourechliev concerning his great Viennese colleague:

'Moreover Schoenberg never lost this underlying feeling of grief — the feverish imagination of a "golden age" lost forever (which Mahler had already perceived in such a penetrating manner). That is, the inner rending of this man in the face of a world he saw as disintegrating, to which he had delivered the *coup de grâce*, and his fear of the chaos which this disintegration had caused.'

(from *Le langage musical*, 1993).

© **Julius Wender 1995**

Christina Högman grew up in Uppsala, Sweden. She studied music and art at Uppsala University and then qualified as a music teacher and studied singing at the State College of Music in Stockholm. During this period she was a member of the Swedish Radio Chamber Choir led by Eric Ericson, and of the Adolf Fredrik Bach Choir led by Anders Öhrwall. She continued her studies at the State Opera School in Stockholm, and made her début with the Royal Stockholm Opera as Lauretta in Pergolesi's *Il Maestro di Musica* at the Drottningholm Court Theatre in September 1985.

Since then Christina Högman has performed in Sweden and internationally. In 1986 she was engaged by the Hamburg State Opera where she has sung

Cherubino in *The Marriage of Figaro*, Mercedes in *Carmen*, Lisinga and Aglaé in Herbert Wernicke's production of the two Gluck operas *Le Cinesi* and *Echo et Narcisse* and rôles in *Elektra*, *Parsifal* and *Rigoletto*. She has also performed at the Opéra du Rhin, the Festival de Printemps in Monte Carlo and the Festival in Schwetzingen. In 1990 she toured Australia with the Australian Chamber Orchestra, performing Bach's *B minor Mass*, and she has also visited Japan and Spain with the Academy of Ancient Music and Christopher Hogwood. She has toured with the Drottningholm Baroque Ensemble to France and Germany and has worked with leading artists such as René Jacobs, Eric Ericson, Jakob Lindberg and the Gothenburg Symphony Orchestra conducted by Myung-Whun Chung. She has made 5 other BIS records.

The Tapiola Sinfonietta has assumed an eminent place in the musical life of the Helsinki region (and indeed of all of Finland) since its successful début in 1988. The orchestra is one of the few professional chamber orchestras in the Nordic countries. Newspaper reviews have praised the orchestra for its fresh sound, inspired playing and ambitious programming.

The Tapiola Sinfonietta comprises 35 young professional musicians. The ideal of chamber music is also realized within the orchestra: its wind quintet performs also as an independent ensemble. All the orchestra's members are soloists in their own right, and thus it is natural that they also appear as soloists at the orchestra's concerts. In autumn 1990 Osmo Vänskä became artistic director of this youthful chamber orchestra; the orchestra also plays under guest conductors. The orchestra appears on 4 other BIS records.

Jean-Jacques Kantorow was born in 1945 in Cannes, France. He studied the violin at the conservatoires of Nice and Paris, where his teachers were Jean Hubeau and Maître Benedetti. He won first prizes at the Carl Flesch Competition (London), the Sibelius international competition in Helsinki and the Paganini Competition (Geneva) and further prizes at the Long/Thibaud Competition (Paris) and Queen Elisabeth Competition (Brussels). He made his Carnegie Hall début at the age of 19. Jean-Jacques Kantorow has performed as a soloist on all continents and played chamber music with Gidon Kremer,

Krystian Zimerman, Paul Tortelier and others. He regularly conducts chamber orchestras in England, The Netherlands and Scandinavia. From 1985 until 1994 he was artistic director and chief conductor of the Orchestre de Chambre d'Auvergne. He is presently artistic director of the Ensemble Orchestral de Paris and, since 1993, of the Tapiola Sinfonietta in Finland. He has also been awarded the French national music award 'Les victoires de la musique classique'. This is Jean-Jacques Kantorow's first BIS recording.

Arnold Schönberg,
dem Eigentlichen,
mit ergebenem Gruss

15. Januar 1948 Thomas Mann

Diese höfliche Widmung schrieb der berühmte Dichter in ein Exemplar seines kürzlich erschienenen Romanes *Doktor Faustus*, und man würde meinen, der ebenfalls im Gebiet von Los Angeles lebende Komponist hätte sich darüber freuen müssen. Schönberg war aber zu jener Zeit auf Mann rasend, und seine Wut war mit so einfachen Mitteln nicht zu beschwichtigen. Was ihn so aufregte, war der Umstand, daß Mann – mit fachmännischer Hilfe von Theodor W. Adorno – die Hauptperson des Romans, Adrian Leverkühn, als Erfinder der Zwölftontechnik dargestellt hatte. Mit anderen Worten fand Schönberg daß seine große Errungenschaft „gestohlen“ worden war, aber nicht nur das: er ärgerte sich auch maßlos darüber, daß Mann sein gedichtetes *alter ego* als einen nicht nur dämonischen sondern auch syphilitischen Komponisten schilderte. Es muß allerdings dazu bemerkt werden, daß Schönberg aufgrund eines Augenleidens den Roman nicht einmal persönlich gelesen hatte, sondern den Inhalt nur vom Hörensagen kannte. Wie damals so häufig bei den deutschsprachigen Emigranten in Kalifornien brach ein richtiggehender Krieg aus, und Schönberg ließ sich erst beschwichtigen, nachdem Mann von einer Friedenstaube namens Alma Mahler-Werfel (Witwe des Komponisten und des Schriftstellers) dazu ver-

anlaßt worden war, für die zweite Auflage des Romans ein Nachwort zu schreiben, in dem er Schönberg als Urheber der Zwölftontechnik anerkannte.

Darum ging es ja letzten Endes. Arnold Schönberg war ein leicht zu verletzender (und leicht verletzender) Mensch, und er meinte, alleiniger Vater des Zwölftonsystems zu sein. Ob er es wirklich war, ist zwar fraglich, denn der wenig bekannte Wiener Komponist und Asket Joseph Matthias Hauer (1883-1959) behauptete von sich dasselbe, und es steht außer Zweifel, daß Schönberg von ihm inspiriert wurde. Wie dem auch sei, betrachtet ein Großteil der Musikwelt noch heute Schönberg nicht nur als Gründer der sogenannten zweiten Wiener Schule, sondern schlechthin als den größten Revolutionär und Neuerer der Musik des 20. Jahrhunderts.

Daß die zweite Wiener Schule (mit Alban Berg und Anton von Webern) ohne Schönberg kaum denkbar gewesen wäre, ist Tatsache. Es ist hingegen nicht wahr, daß er einen fetten Schlußstrich unter die bisherige Musik setzte, um in einer Art Stunde Null die Entwicklung der Musik von vorne beginnen zu lassen. Vielmehr war Schönberg zeit seines Lebens ein echter Romantiker, und seine stilistische Entwicklung ist nichts anderes als eine logische Fortsetzung des musikalischen und allgemein künstlerischen Geschehens um die Jahrhundertwende in Wien — der Schriftsteller Hermann Bahr sprach von einer „fröhlichen Apokalypse“. Wir dürfen nicht vergessen, daß auch andere Komponisten beinahe in die Zwölftönigkeit hineingerutscht wären: 1888-89, also gut zehn Jahre vor dem ersten hier gespielten Schönbergwerk, komponierte beispielsweise Hugo Wolf das Lied *Mignon II* („Nur wer die Sehnsucht kennt“), wo alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter beinahe à la Schönberg erscheinen, hier allerdings noch innerhalb eines zwar halsbrecherischen aber doch tonalen Zusammenhangs.

So mancher Darmstädter faßt sicherlich diese Geschichtsschreibung als Sakrileg auf, ist aber dabei völlig im Irrtum. Es geht nämlich gar nicht darum, Arnold Schönberg in irgendeiner Hinsicht zu verringern, sondern um eine korrekte Einstufung seines Wirkens in der musikgeschichtlichen Entwicklung. Zu dieser Einstufung gehört übrigens auch die trockene Feststellung, daß nur

etwa die Hälfte von Schönbergs Schaffen mittels der Zwölftontechnik komponiert wurde.

Verklärte Nacht ist ein klassischer Titel in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, hinsichtlich der Berühmtheit etwa mit Strawinskys *Sacre du Printemps* zu vergleichen. Dabei wurde Schönbergs Opus 4 nicht einmal im 20. Jahrhundert komponiert – die Entstehungszeit war der Herbst 1899, der Schlußstrich wurde im Dezember gesetzt – und wir haben es hier auch nicht mit dem „atonalen Schönberg“ zu tun, sondern mit einem Komponisten, der in jedem Takt das deutsche und spätrömantische Erbgut von Brahms, Wagner oder Mahler spüren läßt, und bei jedem Abschnitt noch brav die Vorzeichen der jeweiligen Tonart an den Anfang des Notensystems schreibt. Trotzdem ist das Werk epochemachend, denn Schönberg überträgt hier Merkmale des damaligen Orchesterschaffens ins Kammermusikalische: *Verklärte Nacht* ist ursprünglich für ein Streichsextett aus zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli gesetzt. Genau genommen kann man von einer symphonischen Dichtung in Kammerformat sprechen.

Die Textunterlage stammt von Richard Dehmel (1863-1920), dem mystischen deutschen Lyriker, für den sich Richard Strauss bereits interessiert hatte, und dessen Texte häufig von Schönberg und Webern vertont werden sollten. In seiner chronischen Überspanntheit trat Dehmel mitunter gefährlich nahe an den Abgrund des Lächerlichen, was aber bei der *Verklärten Nacht* nicht der Fall ist. Es ist durchaus verständlich, daß Schönberg von der verdichteten Stimmung dieser nächtlichen Szene gefesselt wurde, eine Art Inversion des unheimlichen Spazierganges von Wozzeck und Marie in Alban Bergs Oper. Das Gedicht entstammt der Sammlung *Weib und Welt* (1896) und ist zweigeteilt. Es handelt von einem Paar: im ersten Teil bekennt die Frau, daß sie ein Kind von einem Anderen erwartet. Der Mann läßt aber nicht, wie Wozzeck, die Eifersucht siegen, sondern er spricht im zweiten Teil, fast unerwartet, Worte des Trostes. Das Gedicht beginnt und endet mit einem kürzeren Teil, der auch zwischen den beiden größeren Abschnitten erscheint, und das Dahinschreiten in der Mondnacht darstellt.

Die Uraufführung fand am 18. März 1902 in Wien statt. Es spielte das um zwei Philharmoniker verstärkte Rosé-Quartett, und das neue Werk wurde von einem Gemisch aus Applaus und Pfiffen empfangen. Die Kritiker begriffen offensichtlich gar nichts und kaschierten ihre Unsicherheit dadurch, daß sie nicht so sehr über Schönbergs Tonsprache herfielen, wie über seine Wahl der Textvorlage.

Wie Dehmels Dichtung ist auch Schönbergs Komposition in zwei Teile gegliedert. Nach einer langsamen Einleitung erscheint das im Kanon gebrachte, lebhaftes Hauptthema des ersten Teils (d-moll, eine Lieblingstonart der Mitglieder der zweiten Wiener Schule, sofern sie überhaupt tonal komponierten), und es folgt, ganz nach klassischer Art, ein kantables Seitenthema in der Tonart E-Dur. Die Anlehnung an die traditionelle Sonatenform wird durch eine Durchführung und eine verkürzte Reprise verstärkt. Nach einem überleitenden, kurzen *Adagio* in D-Dur folgt das Hauptthema (Fis-Dur) des zweiten Teils, und im weiteren Verlaufe wird der aufmerksame Zuhörer feststellen, daß Schönberg teilweise auch hier Material aus dem ersten Teil verwendet. Es wurde öfters versucht, den musikalischen Verlauf der *Verklärten Nacht* musikalisch-programmatisch zu deuten, aber der Komponist wehrte sich dagegen, denn er betrachtete das Werk als absolute Musik, von Dehmels Dichtung lediglich inspiriert.

Die Fassung für Streichorchester enthält zusätzlich eine Kontrabaßstimme und unterstreicht die Dynamik durch Kontraste von Soli und Tutti. Sie entstand 1917 und wurde 1943 nochmals bearbeitet; diese Revision ist sehr geringfügig und wurde möglicherweise aus urheberrechtlichen Gründen vorgenommen (wie es in jenen Jahren auch Igor Strawinsky bei mehreren Werken tat).

Das ***Streichquartett Nr. 2 in fis-moll*** op. 10 gehört ebenfalls zu jenen Werken, die Schönberg später für größeres Ensemble setzte, auf eine Weise, die jener der *Verklärten Nacht* nicht unähnlich ist. Die Uraufführung der ersten Fassung in Wien am 21. Dezember 1908 übertraf das meiste, was es bis dahin an musikalischen Skandalen gegeben hatte, und es war über längere Strecken fast unmöglich, die Darbietungen der berühmten Hofopernsängerin Maria Gutheil-Schoder und des auch diesmal mitwirkenden Rosé-Quartetts überhaupt

zu hören. Für einen heutigen Hörer ist die Aufregtheit des damaligen Publikums ein Rätsel, denn gar so avantgardistisch ist das Werk nicht. Die Poesie von Stefan George (1868-1933) dürfte zwar modern, nicht aber schockierend gewirkt haben (seine revolutionäre Kleinschreibung der deutschen Sprache mag wohl hier und dort Ärger erregt haben, aber beim gesungenen Wort hört man bekanntlich schwer, ob die Buchstaben groß oder klein sind). Schönbergs Tonsprache war sicherlich etwas radikaler geworden, aber sie blieb noch innerhalb der Grenzen des Tonalen, und daß er dem Streichquartett eine Singstimme hinzufügte, kann auch kein ausreichender Grund für Buhrufe gewesen sein. Der Autor dieser Zeilen hat eine Person getroffen, die bei mehreren Schönberg-Uraufführungen, sowie bei der berüchtigten Premiere des *Sacre* in Paris anwesend war, und die die Ansicht vertrat, das damals so beliebte Skandalmachen sei ganz einfach „eine Gaudi“ gewesen, die mit dem betreffenden Kunstwerk ziemlich wenig zu tun hatte; heute hätten dieselben Personen vermutlich ihre Gaudi zu Hause vor der Flimmerkiste gefunden.

Schönberg blieb in diesem Quartett auf mehrfache Art bei der Tradition, und ein auffallendes Merkmal ist, daß er das Werk viersätzig gestaltete, wobei er allerdings eine formale Einheitlichkeit dadurch erreichte, daß die Sätze stellenweise thematisch aufeinander bezogen sind. Der erste Satz ist in einer leicht modifizierten Sonatenform geschrieben, und es folgt als zweiter Satz ein Scherzo, in dem Schönberg (vielleicht von Mahler inspiriert?) ein Volkslied zitiert, *Ach, du lieber Augustin*. Es ist vermutet worden, daß der Komponist gerade dieses Lied wählte (mit den Worten „alles ist hin“), weil seine Gattin damals ein Verhältnis mit dem Maler Richard Gerstl hatte... Von fis-moll im ersten Satz über d-moll im zweiten begibt sich Schönberg im dritten Satz nach es-moll. Hier erscheint erstmalig die Singstimme mit Georges Gedicht *Litanei* aus dem Zyklus *Der siebente Ring*. Der Satz ist als Thema mit Variationen aufgebaut, eine musikalische Form, die bei der zweiten Wiener Schule des öfteren vorkommt, und das Thema ist im letzten Satz, *Entrückung*, wieder zu spüren, wobei der Aufbau jener eines Sonatensatzes ist. Schönberg sagte selbst, er hätte das formale Element deswegen so stark betont, weil er fürchtete, sonst vom

dramatischen Inhalt der Dichtung dazu verleitet zu werden, die Grenzen des Kammersymphonischen zu überschreiten.

Für Schönbergs stilistische Entwicklung ist es bezeichnend, daß die Gesamtheit des Quartetts zwar tonal ist, aber daß man in der Einleitung zum letzten Satz deutlich den Embryo einer Zwölftonreihe spüren kann.

Die ursprüngliche Fassung der *Kammersymphonie Nr. 1* op. 9 ist für Flöte, Oboe, Englischhorn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, Fagott, Kontrafagott, 2 Hörner und Streichquintett gesetzt; auffallend ist, daß Schönberg die damalige Liebe vieler Wiener Komponisten für die Klarinette frei walten läßt. Bei der Uraufführung in Wien am 8. Februar 1907 spielte das verstärkte Rosé-Quartett (wer denn sonst?) und die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker. Es gibt zwei spätere Fassungen für großes Orchester. Bei der ersten, aus dem Jahre 1922, handelt es sich nur um gewisse Verdoppelungen und Verstärkungen des Instrumentalklanges, während Schönberg 1935 eine weitgehende Umarbeitung der Partitur vornahm, mit dreifachen Holzbläsern, 4 Hörnern, 3 Trompeten und Streichern.

Auf dem Papier sieht das Werk einsätzig aus, aber es ist deutlich in vier Teile („Sätze“) nach Art einer klassischen Symphonie geteilt. Eine nähere Untersuchung der Partitur ergibt allerdings, daß der letzte Satz als Reprise des ersten in veränderter Reihenfolge aufgefaßt werden kann, und daß zwischen dem zweiten (Scherzo) und dritten, langsamen Satz eine Art Durchführung steht. Somit hat die Symphonie ein formales Janusgesicht: entweder faßt man sie als Symphonie klassischer Art auf, oder aber als groß angelegten, freien Sonatensatz.

Die Haupttonart ist E-Dur, aber sie ist keineswegs unproblematisch, denn Schönberg bringt gleich am Anfang der Partitur Sachen, die in keiner traditionellen Harmonielehre zu finden sind. Vor allem handelt es sich dabei um einen Akkord, der berühmt geworden ist, weil er nicht wie üblich aus Terzen, sondern aus Quartan (ganze fünf an der Zahl) aufgebaut ist. Derselbe Akkord erscheint später in gebrochener Form als kühnes, steigendes Thema im Horn, und er gibt, so der Komponist selbst, allem, was vorkommt, sein Gepräge. Quartanakkorde

wurden übrigens damals auch von anderen Komponisten verwendet, beispielsweise von Skrjabin im Orchesterwerk *Prométhée, le poème du feu* (BIS-CD-534).

Dieses Quartengebilde wird immer so hervorgehoben, wenn über die Kammer-symphonie gesprochen wird, daß es uns beinahe vergessen läßt, daß das Werk auch andere Eigenschaften hat, etwa eine raffinierte Polyphonie, mit einem vom Kanon beherrschten Kontrapunkt. Daß sich diese Musik einer gewissen Beliebtheit erfreuen kann (was bei Schönbergs Musik nicht unbedingt immer der Fall ist), dürfte aber vor allem auf den melodischen Reichtum zurückzuführen sein, und auf die wehmütig stimmende Schönheit des langsamen Satzes. Dieser könnte als Veranschaulichung dessen dienen, was der französische Komponist André Boucourechliev über seinen großen Kollegen aus Wien bemerkte:

„Schönberg verlor übrigens nie dieses darunter liegende Gefühl der Trauer – die Fieberphantasie von einem für immer verlorenen ‚goldenen Zeitalter‘ (die Mahler bereits auf eine so durchdringende Weise empfunden hatte). Es geht um den inneren Riß dieses Mannes angesichts einer im Einstürzen begriffenen Welt, der er den Gnadenstoß versetzt hatte, und um seine Angst vor dem durch diesen Einsturz in Erscheinung getretenen Chaos.“ (Aus: *Le langage musical*, 1993, Übers. Julius Wender)

© **Julius Wender 1995**

Christina Högman wuchs in Uppsala, Schweden, auf. Sie studierte an der dortigen Universität Musik und Kunst, absolvierte die Schulmusikprüfung und studierte Gesang an der Kgl. HfM zu Stockholm. Während jener Zeit war sie Mitglied des Kammerchors des Schwedischen Rundfunks unter Eric Ericson und des Adolf Fredrik Bach-Chores unter Anders Öhrwall. Sie setzte ihre Studien an der Stockholmer Opernschule fort und debütierte mit der Kgl. Stockholmer Oper als Lauretta in Pergolesis *Il maestro di musica* am Hoftheater zu Drottningholm im September 1985.

Seither ist Christina Högman in Schweden und im Auslande aufgetreten. 1986 wurde sie an die Hamburger Staatsoper verpflichtet. Dort sang sie Cherubino in *Figaros Hochzeit*, Mercedes in *Carmen*, Lisinga und Aglaé in Herbert Wernickes Inszenierung der beiden Gluck-Opern *Le Cinesi* und *Echo et Narcisse*; außerdem Rollen in *Elektra*, *Parsifal* und *Rigoletto*. Sie gastierte auch

an der Opéra du Rhin, dem Festival de Printemps in Monte Carlo und den Schwetzingen Festspielen. 1990 reiste sie in Australien mit dem Australian Chamber Orchestra, wobei Bachs *h-moll-Messe* aufgeführt wurde. Sie besuchte auch Japan und Spanien mit der Academy of Ancient Music und Christopher Hogwood. Mit der Barockensemble Drottningholm reiste sie nach Frankreich und Deutschland, und sie trat zusammen mit führenden Künstlern auf, wie René Jacobs, Eric Ericson, Jakob Lindberg und das Göteborger Sinfonieorchester unter der Leitung von Myung-Whun Chung. Sie hat noch 5 BIS-Platten eingespielt.

Tapiola Sinfonietta hat nach einem erfolgreichen Debut im Jahr 1988 ihren Platz im Musikleben der Hauptstadtregion – und in Finnland – etabliert. Das Orchester zählt, was seine Zusammensetzung betrifft, zu den seltenen nordischen professionellen Kammerorchestern. In der Presse wurde die Tapiola Sinfonietta u.a. wegen dem frischen Klang, dem inspirierten Spiel und der qualitativ hochwertigen und interessanten Programme gelobt.

Die Tapiola Sinfonietta besteht aus 35 jungen Profi-Musikern. Die Kammermusik wird auch innerhalb des Orchesters konkret verwirklicht, denn sein Bläserquintett konzertiert als selbständiges Ensemble. Alle Musiker des Orchesters vertreten ein Solistenniveau, und somit ist es ganz natürlich, daß sie oft auch als Solisten bei den Konzerten auftreten. Künstlerischer Leiter dieses jugendlichen Kammerorchesters ist seit dem Herbst 1990 Osmo Vänskä. Darüber hinaus wird das Orchester auch von Gastdirigenten geleitet. Das Orchester erscheint auf vier weitere BIS-Platten.

Jean-Jacques Kantorow, Violine, wurde 1945 in Cannes geboren. Er studierte an den Konservatorien in Nice und Paris, wo Jean Hubeau und Maître Benedetti seine Lehrer waren. Er gewann erste Preise beim Londoner Carl-Flesch-Wettbewerb, dem internationalen Sibelius-Wettbewerb in Helsinki und dem Genfer Paganini-Wettbewerb, sowie weitere Preise beim Pariser Long-Thibaud-Wettbewerb und dem Brüsseler Königin-Elisabeth-Wettbewerb. Im Alter von 19 Jahren spielte er erstmals in der Carnegie Hall. Jean-Jacques Kantorow trat solistisch auf sämtlichen Kontinenten auf, und spielte Kammer-

musik mit Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier u.a. Er dirigiert regelmäßig Kammerensembles in England, den Niederlanden und Skandinavien. 1985-94 war er Chefdirigent des Orchestre de Chambre d'Auvergne; jetzt ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Orchestral de Paris und seit 1993 auch der Tapiola Sinfonietta in Finnland. Er erhielt auch den nationalen französischen Musikpreis „Les victoires de la musique classique“. Dies ist Jean-Jacques Kantorows erste Aufnahme für BIS.

A Arnold Schoenberg

Le véritable

Avec mes humbles hommages

Le 15 janvier 1948 Thomas Mann

Le célèbre auteur Thomas Mann écrit cette dédicace respectueuse dans une copie de *Doktor Faustus*, son roman qui venait juste de sortir, et on s'attendait à ce que le compositeur — qui vivait lui aussi dans la région de Los Angeles — en fût heureux. Or, à ce moment-là, Schoenberg était furieux contre Mann et des moyens aussi simples ne pouvaient pas apaiser sa colère. Schoenberg avait été hautement irrité par le fait que Mann — avec l'aide experte de Theodor W. Adorno — avait attribué au héros du roman, Adrian Leverkühn, l'invention du dodécaphonisme. En d'autres termes, Schoenberg considéra sa grande découverte comme “volée” — mais, de plus, il avait été grandement outragé parce que Mann avait décrit son *alter ego* poétique non seulement comme un compositeur démoniaque mais encore comme syphilitique. On doit cependant noter que Schoenberg n'avait pas vraiment lu le roman (à cause de sa vue déficiente) mais qu'il se fia à des oui-dire quant à son contenu. Comme c'était souvent le cas, une violente querelle éclata entre les émigrants de langue allemande en Californie et Schoenberg ne se calma que lorsque la colombe de la paix — du nom d'Alma Mahler-Werfel (la veuve du compositeur et de l'auteur) — persuada Mann de doter la seconde édition du roman d'un épilogue où il reconnaissait Schoenberg comme le père du dodécaphonisme.

C'était le nœud de l'affaire. Arnold Schoenberg s'offusquait (et offusquait) facilement et il se considérait comme le seul et unique père du système dodécaphonique. Son point de vue est discutable; le compositeur viennois ascétique peu connu Joseph Matthias Hauer (1883-1959) revendiqua le même droit et il est indéniable qu'il ait influencé Schoenberg. Quoi qu'il en soit, une grande partie du monde musical considère encore Schoenberg non seulement comme le fondateur de la dite seconde école viennoise, mais encore comme le plus grand révolutionnaire et innovateur dans le domaine de la musique du 20^e siècle.

Il est certain que la seconde école viennoise (incluant l'œuvre d'Alban Berg et d'Anton von Webern) aurait à peine été possible sans Schoenberg. Ce qui est faux, cependant, est qu'il biffa d'un trait épais la musique du passé et qu'il repartit à zéro dans le développement de la musique. Il fut un romantique véritable toute sa vie et son développement stylistique n'est rien de plus qu'une continuation des activités musicales et artistiques en général à Vienne au changement de siècle — l'auteur Hermann Bahr parla d'une "joyeuse apocalypse". Nous ne devrions pas oublier que d'autres compositeurs se sont dangereusement approchés du dodécaphonisme: en 1888-89 par exemple, un bon dix ans avant l'œuvre la plus ancienne présentée sur ce disque, Hugo Wolf avait composé la chanson *Mignon II* ("Nur wer die Sehnsucht kennt") dans laquelle toutes les douze notes de la gamme chromatique apparaissent d'une manière quasi-schoenberguienne, quoique dans un contexte qui, malgré sa nature audacieuse, resta ancré dans la tonalité.

Ceux qui sont issus de l'école de Darmstadt pourraient peut-être considérer cette affirmation comme un sacrilège mais ils seraient dans l'erreur. Il n'est pas question ici de dévaluer Schoenberg de quelque façon que ce soit; nous ne faisons que le placer plus correctement dans l'histoire du développement de la musique. Dans ce contexte, nous devrions noter qu'environ la moitié seulement des compositions de Schoenberg sont dodécaphoniques.

Verklärte Nacht (Nuit transfigurée) est une pièce classique dans l'histoire de la musique du 20^e siècle et sa réputation peut être comparée à celle du *Sacre du printemps* de Stravinsky. Or, l'opus 4 de Schoenberg ne fut même pas composé dans le 20^e siècle: il y travailla en automne 1899 et le termina en

décembre. On ne rencontre pas le “Schoenberg atonal” dans cette œuvre; le compositeur nous laisse sentir l’héritage romantique tardif allemand de Brahms, Wagner ou Mahler dans chaque mesure et il va même jusqu’à apposer une armature au début de chaque section dans la partition. L’œuvre fait néanmoins époque parce que Schoenberg y transféra les caractéristiques de la musique orchestrale contemporaine au monde de la musique de chambre — l’orchestration originale exigeait un sextuor à cordes formé de deux violons, deux altos et deux violoncelles. Il serait peut-être plus approprié d’en parler comme d’un poème symphonique en format de chambre.

La base textuelle est de Richard Dehmel (1863-1920), le lyrique mystique allemand aux œuvres duquel Richard Strauss s’intéressait déjà et dont les textes devaient fréquemment être mis en musique par Schoenberg et Webern. L’hystérie chronique de Dehmel fut souvent dangereusement près d’être risible mais ce n’est pas le cas dans *Verklärte Nacht*. Il est facile de comprendre pourquoi Schoenberg fut captivé par l’atmosphère dense de cette scène nocturne, une sorte de renversement de la marche sinistre de Wozzeck et de Marie dans l’opéra d’Alban Berg. Le poème est tiré du recueil *Weib und Welt* (1896) et il est bipartite. Il traite d’un couple: dans la première section, la femme avoue qu’elle attend un enfant d’un autre. L’homme (contrairement à Wozzeck) ne s’abandonne pas à la jalousie mais, dans la seconde moitié, il prononce, presque à l’improviste, des paroles réconfortantes. Le poème commence et finit par une section plus courte qui revient aussi entre les deux parties principales, représentant ces gens marchant au clair de lune.

La création eut lieu à Vienne le 18 mars 1902. Elle fut donnée par le Quatuor Rosé augmenté de deux membres de l’Orchestre Philharmonique de Vienne, et la grande œuvre fut reçue avec un mélange d’applaudissements et de sifflements. Les critiques étaient nettement désarmés et montrèrent leur incertitude en attaquant le choix de texte de Schoenberg plutôt que son style musical.

Comme le poème de Dehmel, la composition de Schoenberg est aussi bipartite. Une introduction lente est suivie du thème animé de la première section, joué en canon (le thème est en ré mineur, une tonalité favorite des

membres de la seconde école viennoise — dans les cas où ils composaient dans le cadre de la tonalité). Ceci est suivi, selon les principes du classicisme, d'un second thème chantant en mi majeur. Ces attaches à la forme traditionnelle de sonate sont renforcées par un développement et une réexposition écourtée. Après un bref *Adagio* transitionnel en ré majeur, nous arrivons au thème principal (en fa dièse majeur) de la seconde section. Au cours de la musique, l'auditeur attentif observera que Schoenberg réutilise du matériel de la première section. On a essayé plusieurs fois d'expliquer le cours musical de *Verklärte Nacht* au moyen d'un programme mais le compositeur rejeta ces idées car il considérait son œuvre comme de la musique absolue inspirée seulement par le poème de Dehmel.

La version pour orchestre à cordes inclut une partie additionnelle de contre-basse et rehausse les nuances au moyen de contrastes entre *solì* et *tutti*. Elle date de 1917 et fut révisée en 1943; cette révision, très mineure, fut peut-être entreprise pour des raisons de droit d'auteur (comme ce fut aussi le cas, à cette époque, de plusieurs œuvres d'Igor Stravinsky).

Le *Quatuor à cordes no 2 en fa dièse mineur op.10* est une autre pièce que Schoenberg arrangea plus tard pour un ensemble plus étendu, d'une manière assez semblable à celle de *Verklärte Nacht*. La première exécution de la version originale eut lieu à Vienne le 21 décembre 1908 et le scandale qu'elle causa prit des proportions presque sans égales et, à plusieurs reprises au cours de l'exécution, il fut impossible d'entendre la cantatrice de la cour Maria Gutheil-Schoder et (encore une fois) le Quatuor Rosé. L'auditeur d'aujourd'hui s'étonnera de l'excitation du premier public parce que l'œuvre n'est pas excessivement avant-gardiste. La poésie de Stefan George (1868-1933) a pu sembler moderne mais pas à ce point choquante. (Son emploi révolutionnaire de lettres de bas de casse en allemand écrit pourrait avoir éveillé l'hostilité de certaines gens mais, puisque le texte était chanté, qui aurait pu voir la différence?) Le style musical de Schoenberg était certes devenu un peu plus radical mais il se trouvait encore à l'intérieur des limites de la tonalité et le simple fait qu'il avait ajouté une partie vocale à son quatuor à cordes aurait à peine pu justifier toutes les huées. Le présent auteur a connu quelqu'un qui a

assisté à plusieurs créations d'œuvres de Schoenberg (ainsi qu'à la première notoire du *Sacre du printemps* de Stravinsky à Paris) et qui soutint que les scandales si populaires alors n'étaient qu'une excuse pour se divertir royalement et qu'ils n'avaient pas grand-chose à faire avec l'œuvre interprétée; maintenant, les mêmes gens s'amuseraient certainement chez eux devant le "petit écran".

Dans ce quatuor, Schoenberg reste attaché à la tradition de plusieurs manières. Il est frappant qu'il ait doté la pièce de quatre mouvements mais il lui assura un sens d'unité formelle en donnant aux mouvements des points de convergence thématique. Le premier mouvement est une forme de sonate légèrement modifiée et le second, un scherzo dans lequel Schoenberg (peut-être inspiré par Mahler) cite une chanson folklorique, *Ach, du lieber Augustin*. On suppose que le compositeur choisit cette chanson en particulier (avec les mots "alles ist hin" — tout est fini) parce que sa femme avait alors une aventure avec le peintre Richard Gerstl... Du fa dièse mineur du premier mouvement en passant par le ré mineur du second, Schoenberg arrive à mi bémol mineur dans le troisième. C'est dans ce mouvement que la partie vocale fait sa première entrée, chantant le poème *Litanei* tiré du cycle *Die siebente Ring* de George. Le mouvement est une forme de thème et variations — une forme que l'on rencontre souvent dans la seconde école viennoise — et le même thème peut aussi être décelé dans le mouvement final, *Entrückung*, qui suit la forme sonate. Schoenberg déclara qu'il avait aussi fortement souligné l'élément formel parce qu'il craignait que le contenu dramatique de la poésie ne le tente de dépasser les limites de la musique de chambre.

Quant au développement stylistique de Schoenberg, il est important de remarquer que, quoique le quatuor soit tonal en général, il soit facile de détecter une série de douze notes en forme embryonnaire dans l'introduction du dernier mouvement.

La version originale de la *Symphonie de chambre no 1* op.9 est orchestrée pour flûte, hautbois, cor anglais, deux clarinettes, clarinette basse, basson, contrebasson, deux cors et quintette à cordes. Il est intéressant que Schoenberg ait donné ici libre cours à un penchant pour la clarinette — une tendance partagée par plusieurs compositeurs viennois de cette époque. La création eut

lieu à Vienne le 8 février 1907 par le Quatuor Rosé (qui d'autre?) renforcé et l'Ensemble Philharmonique des Vents de Vienne. Il existe aussi deux versions ultérieures pour grand orchestre. La première, de 1922, ne renferme que quelques redoublements et renforcements des sonorités instrumentales alors que la seconde, datant de 1935, est une grande révision de la partition et exige des bois triplés, quatre cors, trois trompettes et des cordes.

Sur papier, l'œuvre semble être en un seul mouvement mais elle est nettement divisée en quatre sections ("mouvements") à la manière d'une symphonie classique. Un examen plus approfondi révèle cependant que le dernier mouvement est une reprise réorganisée du premier et qu'une sorte de "développement" se situe entre le second mouvement (scherzo) et le troisième (lent). De cette façon, la forme de la symphonie présente les deux faces de Janus: elle peut être vue comme une symphonie classique ou comme une grande structure de sonate libre.

La tonalité principale est mi majeur mais ce n'est pas sans problème car, dès le début, Schoenberg introduit des traits introuvables dans un manuel de théorie traditionnelle. Un accord en particulier est devenu célèbre parce qu'il est formé non pas de tierces mais de quarts (pas moins de cinq). Le même accord revient plus tard dans une forme fragmentée comme un thème ascendant osé pour le cor et, selon le compositeur, il laisse sa marque sur tout ce qui arrive. Des accords basés sur des quarts furent utilisés aussi par d'autres compositeurs de cette période, par Scriabine par exemple dans son *Prométhée, le poème du feu* (BIS-CD-534).

Dans des commentaires sur la *Symphonie de chambre no 1*, cette image sonore de quarts est toujours soulignée à un point tel que nous pourrions presque oublier que l'œuvre présente aussi d'autres caractéristiques, par exemple une polyphonie raffinée au contrepoint dominé par la forme de canon. Cette pièce jouit d'une certaine popularité (ce qui n'est pas toujours le cas des œuvres de Schoenberg), principalement à cause de sa richesse mélodique et de la beauté mélancolique du mouvement lent. Ceci pourrait servir d'illustration à la remarque faite par le compositeur français André Boucourechliev sur son grand collègue viennois: "Schoenberg n'a d'ailleurs jamais abandonné ce

sentiment de deuil sous-jacent — le fantasme d'un 'âge d'or' perdu pour toujours (qui était déjà ressenti par Mahler de façon si aiguë). C'est dire la déchirure intérieure de cet homme face à un monde en train de s'écrouler, auquel il avait porté le coup de grâce, et son angoisse devant le chaos que laissait apparaître cet écroulement" (*Le langage musical*, 1993)

© **Julius Wender 1995**

Christina Högman grandit à Uppsala, Suède. Elle étudia la musique et les arts à l'Université d'Uppsala; elle se qualifia comme professeur de musique et étudia le chant au Conservatoire de Stockholm. Elle faisait en même temps partie du Chœur de chambre de la Radio suédoise dirigé par Eric Ericson et du Chœur Bach Adolf Fredrik dirigé par Anders Öhrwall. Elle poursuivit ses études à l'Ecole Nationale d'Opéra de Stockholm et fit ses débuts avec l'Opéra Royal de Stockholm comme Lauretta dans *Il Maestro di Musica* de Pergolesi au théâtre de la cour de Drottningholm en septembre 1985.

Depuis, Christina Högman s'est produite en Suède et sur la scène internationale. En 1986, elle fut engagée par l'Opéra National de Hambourg où elle chanta Cherubino dans *Les Noces de Figaro*, Mercedes dans *Carmen*, Lisinga et Aglaé dans la production d'Herbert Wernicke des deux opéras de Gluck *Le Cinesi* et *Echo et Narcisse* ainsi que des rôles dans *Elektra*, *Parsifal* et *Rigoletto*. On l'a aussi entendue à l'Opéra du Rhin, au Festival de printemps à Monte-Carlo et au Festival de Schwetzingen. En 1990, elle fit une tournée en Australie avec l'Orchestre de Chambre Australien, chantant la *Messe en si mineur* de Bach; elle s'est aussi rendue au Japon et en Espagne avec l'Académie de Musique Ancienne et Christopher Hogwood. Elle a fait des tournées avec l'Ensemble Baroque de Drottningholm en France et en Allemagne et elle a travaillé avec d'éminents artistes tels que René Jacobs, Eric Ericson, Jakob Lindberg et l'Orchestre Symphonique de Gothenbourg dirigé par Myung-Whun Chung. Elle compte 5 autres disques BIS à son actif.

La Sinfonietta Tapiola occupe une place éminente dans la vie musicale de la région d'Helsinki (et bien sûr de toute la Finlande) depuis ses débuts couronnés de succès en 1988. L'ensemble est un des rares orchestres de chambre

professionnels des pays nordiques. Les critiques de journaux en ont fait l'éloge pour la fraîcheur de sa sonorité, son jeu inspiré et ses programmes intéressants et de grande qualité.

La Sinfonietta Tapiola compte 35 jeunes musiciens professionnels. L'idéal de la musique de chambre est également atteint au sein de l'orchestre: son quintette à vent joue aussi comme ensemble indépendant. Tous les membres de l'orchestre sont eux-mêmes des solistes et il est ainsi naturel qu'ils se produisent comme solistes aux concerts de l'orchestre. Depuis l'automne 1990, le jeune orchestre de chambre est placé sous la direction artistique d'Osmo Vänskä; il joue aussi sous la baguette de chefs invités. L'orchestre a également enregistré 4 autres disques BIS.

Jean-Jacques Kantorow, violon, est né en 1945 à Cannes en France. Il a étudié aux conservatoires de Nice et de Paris avec Jean Hubeau et Maître Benedetti. Il gagna les premiers prix du concours Carl Flesch (Londres), du concours international Sibelius à Helsinki et du concours Paganini (Genève) ainsi que des prix aux concours Long/Thibaud (Paris) et Reine Elisabeth (Bruxelles). Il fit ses débuts au Carnegie Hall à 19 ans. Jean-Jacques Kantorow s'est produit comme soliste sur tous les continents et comme chambriste avec Gidon Kremer, Krystian Zimerman et Paul Tortelier entre autres. Il dirige régulièrement des orchestres de chambre en Angleterre, aux Pays-Bas et en Scandinavie. Il a été le directeur artistique de l'Orchestre de Chambre d'Auvergne (1985-94); maintenant il est le directeur artistique de l'Ensemble Orchestral de Paris et, depuis 1993, de la Sinfonietta Tapiola en Finlande. On lui décerna le prix national français de musique "Les victoires de la musique classique". Ceci est son premier enregistrement pour BIS.

Arnold Schoenberg: String Quartet No.2 in F sharp minor, Op.10

4 Third movement

Stefan George: Litanei

Tief ist die trauer, die mich umdüstert,
ein tret ich wieder, Herr! in dein Haus.
Lang war die reise, matt sind die glieder,
leer sind die schreine, voll nur die qual.
Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.
Gönne die ruhe schwankenden schritten,
hungrigem gaume bröckle dein brot!
Schwach ist mein atem rufend dem traume,
hohl sind die hände, fiebernd der mund.
Leih deine kühle, lösche die brände,
tilge das hoffen sende das licht!
Gluten im herzen lodern noch offen,
innerst im grunde wacht noch ein schrei.
Töte das sehnen, schliesse die wunde!
nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

5 Fourth movement

Stefan George: Entrückung

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter,
die freundlich eben sich zu mir drehen.
Und bäum und wege die ich liebte fahlen,
dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
geliebter schatten — rufer meiner qualen —
bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
um nach dem taumel streitenden getobes
mit einem frommen schauer anzumuten.
Ich löse mich in tönen kreisend, webend
ungründigen danks und unbenamten lobes
dem grossen atem wunschlos mich ergebend.
Mich überfährt ein ungestümes wehen
im rausch der weihe wo in brünstige schreie
in staub geworf'ner beterrinnen flehen:
Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen

5'50

Litany

Deep is the sadness that overclouds me,
Once more I enter, Lord! in thy house.
Long was the journey, weak is my body,
Bare are the coffers, full but my pain.
Thirsting, the tongue craves wine to refresh it,
Hard was the fighting, stiff is my arm.
Grant thou a rest to feet that are falt'ring,
Nourish the hungry, break him thy bread!
Faint is my breath, recalling the vision,
Empty my hands, and feverish my mouth.
Lend me thy coolness, quench thou the blazes,
Let hope be perished, send forth thy light!
Fires are still burning open within me,
Down in the depth still wakens a cry.
Kill ev'ry longing, close my heart's wound,
Take from me love, and give me thy peace!

11'25

Transport

I feel the air of another planet.
The friendly faces that were turned toward me
But lately, now are fading into darkness.
The trees and paths I knew and loved so well
Are barely visible, and you beloved
And radiant spectre — cause of all my anguish —
You are wholly dimmed within a deeper glow,
Whence, now that strife and tumult cease, there
Comes the soothing tremor of a sacred awe.
I am dissolved in swirling sound, am weaving
Unfathomed thanks with unnamed praise, and
Wishless I yield myself into the mighty breath.
A wild gust grips me suddenly, and I can
Hear the fervent cries and prayers of women
Prone in the dust and seized in pious rapture:
And then I see the hazy vapours lifting

in einer sonnerfüllten klaren freie
die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.
Der boden schüttert weiss und weich wie molke ...
ich steige über schluchten ungeheuer
ich fühle wie ich über letzter wolke
in einem meer kristallinen glanzes schwimme.
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Above a sunlit, vast and clear expanse
That stretches far below the mountain crags.
Beneath my feet a flooring soft and milky...
Or endless chasms that I cross with ease.
Carried aloft beyond the highest cloud,
I am afloat upon a sea of crystal splendour,
I am only a sparkle of the holy fire,
I am only a roaring of the holy voice.

DDD

RECORDING DATA

Recording: September 1994 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Producer and sound engineer: Robert von Bahr
Equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder
Post-production: Editing: Stephan Reh

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Julius Wender 1995
Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-703 CD © 1994 & © 1995, BIS Records AB, Åkersberga.



Jean-Jacques Kantorow



Christina Högman