



visions fugitives
music for strings

PROKOFIEV · HINDEMITH · WEBERN · BARTÓK
CAMERATA NORDICA · TERJE TØNNESEN



SUPER AUDIO CD

PROKOFIEV, SERGEI (1891–1953)

VISIONS FUGITIVES, Op. 22 (1915–17)

16'35

selected and arranged for string orchestra

by Rudolf Barshai (Boosey & Hawkes)

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | <i>Lentamente</i> (No. 1 in the original piano edition) | 1'12 |
| 2 | <i>Andante</i> (No. 2) | 1'39 |
| 3 | <i>Animato</i> (No. 4) | 1'00 |
| 4 | <i>Allegretto</i> (No. 3) | 0'56 |
| 5 | <i>Molto giocoso</i> (No. 5) | 0'24 |
| 6 | <i>Commodo</i> (No. 8) | 1'22 |
| 7 | <i>Con eleganza</i> (No. 6) | 0'28 |
| 8 | <i>Allegretto tranquillo</i> (No. 9) | 1'07 |
| 9 | <i>Con vivacità</i> (No. 11) – [attacca] | 1'10 |
| 10 | <i>Ridicolosamente</i> (No. 10) | 1'00 |
| 11 | <i>Assai moderato</i> (No. 12) | 1'01 |
| 12 | <i>Feroce</i> (No. 14) | 1'01 |
| 13 | <i>Allegretto</i> (No. 13) – [attacca] | 0'55 |
| 14 | <i>Inquieto</i> (No. 15) | 0'52 |
| 15 | <i>Dolente</i> (No. 16) | 2'20 |

HINDEMITH, PAUL (1895–1963)

FÜNF STÜCKE FÜR STREICHORCHESTER, Op. 44 No. 4

12'35

from *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* (1927) (Schott Music)

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 16 | I. <i>Langsam</i> | 2'29 |
| 17 | II. <i>Langsam – Schnell</i> | 1'41 |

18	III. <i>Lebhaft</i>	1'26
19	IV. <i>Sehr langsam</i>	3'48
20	V. <i>Lebhaft</i>	2'55

WEBERN, ANTON (1883–1945)

FÜNF SÄTZE, Op. 5

12'30

Version for string orchestra (1909/29) *(Universal Edition)*

21	I. <i>Heftig bewegt</i>	2'45
22	II. <i>Sehr langsam</i>	2'58
23	III. <i>Sehr lebhaft</i>	0'41
24	IV. <i>Sehr langsam</i>	1'41
25	V. <i>In zarter Bewegung</i>	4'00

BARTÓK, BÉLA (1881–1945)

DIVERTIMENTO for string orchestra, BB 118 (1939) *(Boosey & Hawkes)*

25'56

26	I. <i>Allegro non troppo</i>	8'40
27	II. <i>Molto adagio</i>	10'13
28	III. <i>Allegro assai</i>	6'49

TT: 68'35

CAMERATA NORDICA

directed by TERJE TØNNESEN

Twentieth-century composers have entrusted some of their most personal reflections to the medium of the string orchestra; some also found it an ideal educational medium, while yet others discovered in it a means of extending and changing the sonorities of music originally conceived for quite different instrumentations. The current programme exemplifies all three approaches, while spanning the period from the years before World War I to mere days before the outbreak of World War II.

After he wrote his orchestral *Passacaglia*, Op. 1, of 1908 – his longest work – **Anton Webern** moved in the direction of ever-greater brevity and concision, developing increasingly minute forms in which some movements last only a few bars and contain an absolute minimum of notes, at the same time investing those notes with the greatest possible expressive significance, and thus giving a new importance to each instrument's tone-colour. This principle of extreme compression reaches its logical conclusion in the *Five Pieces for Orchestra*, Op. 10. The **Five Pieces**, Op. 5 of 1909 represent a kind of mid-point in this tendency: very concise in form, but with just enough space to allow their super-charged emotion full rein in a comprehensible musical design.

They were originally composed for string quartet: indeed Webern often referred to the work as 'my String Quartet', and though the five movements are musically independent of one another they certainly create a satisfying and self-consistent design. On his manuscript score Webern placed a quotation from the early seventeenth-century mystic Jacobus Boehme: 'The sense of Triumph that prevailed within my Spirit I cannot write nor tell; it can with naught be compared, save only where in the midst of Death, Life is born, like unto the Resurrection of the Dead. In this light did my Mind forthwith penetrate all Things; and in all living Creatures, even in Weeds and Grass, did perceive God, who He may be and how He may be and what His Will is'. In addition to the expression

of ecstatic religious mysticism and identification with nature which was a recurrent characteristic of Webern's spiritual outlook, the quotation seems to suggest that he believed he had succeeded in forging a new musical idiom that could express his inner feelings in a form that did them justice.

Rudolf Kolisch, who studied the work with Webern before performing it in the 1920s with the Kolisch Quartet, analysed Op. 5 in terms of a kind of proto-serialism, establishing that the first movement, for instance, is based on a seven-note series but resembles a kind of very compressed sonata form, and that throughout Webern seems to be composing with particular intervals, rather than particular tones or suggestions of key. In another sense the music is expressionism rampant, with an almost stifling immediacy of emotion. Virtually all repetition is avoided – when it occurs, the music is much varied – except where ostinatos are used to intensify the sense of rhythmic propulsion. Webern uses an astonishing range of tone-colour, alternating *pizzicato*, *arco*, *col legno* and *sul ponticello* playing, and also uses extreme contrasts of dynamics, from *fff* to *ppp*.

The muted, sighing, despairing monologues of the (very beautiful) second movement remind us that this music was composed not long after the death of Webern's mother from diabetes, which had left him with an insoluble sense of loss. So does the fourth movement, a spectral invention which, with its eerie high tremolos *sul ponticello* and harmonics almost at the limit of hearing, seems positioned at the interface between being and non-being. Between these the third movement comes as a kind of wild, jagged scherzo, brutally abrupt in the finality of its ending. The last movement begins in more consolatory fashion, with an expressive cello melody beneath seraphically breathing chords in the higher strings, but it too, after a glance into the abyss, dies away to nothingness.

This original quartet version seems to have been premièred in Vienna in the spring of 1910 at a concert attended by the critic Paul Stefan, who later wrote of

its ‘apparently utter lack of restraint. Movements like evanescent visions of a few bars. But not one note too many; the ultimate quintessence, the inmost knowledge, the smallest motion. But even cautious listeners were inclined to laugh, for the composer had no name to protect him’. The piece was also greeted with laughter at an ISCM concert in Salzburg in 1922, when it was performed by Paul Hindemith’s quartet.

At the suggestion of his publisher Universal Edition, in September 1928 Webern transcribed the Five Pieces for a full string orchestra. (‘I am very proud of what I achieved there’, he wrote to a friend a few months later.) The première of this version was given in Philadelphia on 26th March 1930 under the baton of Fabien Sevitzky, and in May 1931 Webern himself conducted it for the BBC in London. But subsequent performances in his lifetime were few. In 1944 he wrote to his friend Willi Reich: ‘It must be played by the largest possible string group, so that the constant divisions (tutti, divisi, solos) are clearly contrasted in sound. It turned out to be something completely new, with respect to the sound. I can only say that conductors do not know what they are missing!’

The *Visions fugitives*, **Op. 22** of **Sergei Prokofiev** are generally even shorter than the individual movements of Webern’s Op. 5, but he never conceived them as a work for string orchestra but as a set of piano miniatures. He began them in June 1915, noting in his diary ‘I sat down at the piano and decided to write some little squibs of pieces... [they] started to grow incredibly easily, I liked them very much and they emerged with impeccable finish...’. He intended a cycle of twenty such pieces; however, after he had written five of them ‘the new-born opus temporarily lapsed into silence’. During 1916 he wrote a further six pieces, and inspiration was re-awakened by the February 1917 Revolution against the Tsarist government, when Prokofiev wrote what would eventually be the nineteenth piece in Op. 22 (*Presto agitatissimo e molto accentuato*) as an

expression of his mood at the time. The entire cycle was finished soon after, and Prokofiev entitled it *Mimolyotnosti* (*Fleeting Visions*) after a couplet by the poet Konstantin Balmont, whom he greatly admired:

*In every fleeting vision I see worlds
Filled with the fickle play of rainbows*

The work has, however, become best known through the French translation of this title, as *Visions fugitives*. Though Prokofiev had already played several movements as encores in his concerts, on 14th October he performed the world première of the entire cycle (to an almost empty hall) in the Kursaal at Kislovodsk, the fashionable spa town in the North Caucasus, where he had decided to spend the winter. He gave the official première in Petrograd on 15th April 1918.

These tiny vignettes of melodic and harmonic alchemy seem to encapsulate the essence of Prokofiev's highly individual musical character, though the influence of Scriabin may be detected in several numbers. The way they contrast lyrical charm with bizarre whimsicality and sheer giddy playfulness appealed so much to the Russian violist Rudolf Barshai that in 1945 he transcribed six of them for string quartet for the recently founded Moscow Conservatoire Quartet (later renamed the Borodin Quartet). Over the next decade Barshai, an inveterate arranger (when he died in 2010, he had just completed a realization of J.S. Bach's *The Art of Fugue*, on which he had been engaged for forty years), worked on versions of most of the remaining *Visions fugitives* for strings, and was able to present his definitive selection (Prokofiev's Nos 1–16, but omitting No. 7) with the Moscow Chamber Orchestra, when he founded it in 1955. In the current recording Prokofiev's order of the pieces is largely followed, with but a few rearrangements. Out of the many transcriptions he made, Barshai is probably most famous for his string orchestra version (as a 'Chamber Symphony')

of Shostakovich's String Quartet No. 8, but the *Visions fugitives* must run that a close second.

The later 1920s saw **Paul Hindemith** teaching at the Berlin Hochschule für Musik, and thus much involved with the composition of educational music that would serve a triple purpose: it would develop the technique of young players, introduce them to the language of contemporary music, but also be worthy of inclusion in concert programmes. Typical of his efforts at this time was the *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel*, Op. 44 (literally 'School Work for Instruments to Play Together'), composed in 1927, shortly before Webern made the string orchestra version of his Five Pieces. This was a collection of four works for string instruments, of progressive difficulty, each for a larger ensemble than the one before, and consisted of Eight Pieces for two violins; Eight Canons for three violins and viola; Eight Pieces for two violins, viola, cello and double bass; and – the crown of the collection – the **Five Pieces for string orchestra, Op. 44 No. 4**. Though it is straightforward enough that it can be played by a school orchestra – and that without leaving the first position on violins and violas – in its essence this is clearly a work for concert performance, and is in fact Hindemith's most substantial work for string orchestra alone. The five movements cover a wide range of moods in the basically neo-baroque idiom that he was cultivating at the time, while his harmonic language indissolubly melded the major and minor modes.

The first piece (*Langsam*) acts as a flowing, meditative, dark-hued prelude, rising to a peak of tension and then unwinding. The second begins with a pugnacious introduction, still in slowish tempo, then moves into an athletic quick-moving piece. The third piece (*Lebhaft*) is more playful, with repeated ostinato figures and syncopations. The fourth, however, is a profound *Adagio* (the actual marking is *Sehr langsam*) that prefigures the great slow movements of Hinde-

mith's major orchestral works of the 1930s. The busy, highly rhythmic final piece (*Lebhaft* again) – in which individual soloists emerge from the mass of the string orchestra – resembles a hard-driven toccata, bringing the collection of five pieces to an exhilarating end.

There was nothing utilitarian in **Béla Bartók's** conception of his **Divertimento for string orchestra**, which he composed in August 1939 in a veritable fury of inspiration: the work was finished in only 15 days. It was the last orchestral work Bartók wrote in Europe – in Switzerland, for Paul Sacher and his Basel Chamber Orchestra, who had already inspired his *Music for Strings, Percussion and Celesta* – and the last work he wrote before the outbreak of World War II. The title 'Divertimento', usually indicates a 'diverting' piece in comparatively uncomplicated vein. But Bartók seems to be using it in a spirit of savage irony. Though his work refers obliquely (and nostalgically) to Hungarian popular idioms of song and dance, its character is unexpectedly dark and many-layered, no doubt reflecting the looming fears and uncertainties of the time it was composed. An extraordinary tension is palpable between the work's broadly classical form and its almost expressionistic undercurrents. The fluid alternations of tutti and solo writing, featuring a solo string quintet, also suggest a homage to the baroque concerto grosso form.

The first movement is a sonata-allegro in waltz-time, whose initial subject is songful and lyrically relaxed. Savage unisons cut across the flow of the music and continually disrupt the lyric mood, which appears ever more fragile as the music develops. In the coda, however, the main theme flowers into an impassioned, ecstatic outpouring of melody, and the movement closes in temporary calm.

Just how temporary is immediately shown by the central *Adagio*, instinct as it is with a sense of mysterious tragedy. Over a ghostly bass, featurelessly undulating in even quavers, arises a tense, haunted theme constructed from a fretful

three-note cell. Violas interrupt with a dramatic, recitative-like theme characterized by repeated notes and an incisive ‘Scotch snap’ rhythm. The climactic third section grows in the violins over a sinister, chant-like ostinato bass: its gloomy chromaticism and increasingly agitated trills seem to conjure up a fretful night wind. The solo strings are heard for the only time in the movement, against unison shudders from the tutti ensemble, and then the movement’s opening music returns, transfigured both by shivering *tremolandi* and a hint of folk-melody before the final outcry.

In apparent contrast, the rondo finale is an exuberant essay in folk-style dance and fiddling, its piquancy enhanced by frequent irregularities of metre and sudden changes of tempo. The central section is a double fugato, out of which emerges a solo cello, and soon a solo violin, apparently improvising in gypsy style. A whirlwind recapitulation, in which the music becomes ever more harried and frenetic, is suddenly interrupted by a bizarre *pizzicato* episode, evoking a lachrymose Viennese waltz, before the Divertimento hastens to a decisive, and furious, close.

By the time Paul Sacher premièred the Divertimento, in Basel on 11th June 1940, Bartók had left Europe forever. Rightly fearing Hungary’s imminent capitulation to the Nazis, he had departed into exile in the USA.

© *Malcolm MacDonald* 2014

Camerata Nordica was established in 1974 as the Oskarshamn Ensemble and forms part of the regional music organization in the county of Kalmar, in south-eastern Sweden. Performing standing up and without a conductor, the ensemble projects an energy and unanimity of musical purpose that has become part of its distinctive profile. It is at home in the entire repertoire for string orchestra, from

the baroque to contemporary music. Depending on repertoire the number of musicians varies from 15 to 20, all selected from among the finest players in the Scandinavian countries and beyond.

Locally Camerata Nordica enjoys a strong rapport with its audiences and forms the backbone of a rich musical environment. Performing for children is a priority for the ensemble, and besides giving traditional concerts it has also performed with great success at rock festivals. Among its several recordings no less than three have been nominated to the Swedish Grammis Awards, and it regularly appears on Swedish radio and television. Besides touring in Sweden, Camerata Nordica has made numerous appearances throughout Europe and the USA, and tours to Mexico, Argentina and Brazil. In 2013 Camerata Nordica made its début at the BBC Proms.

For further information please visit www.camerata.se

Terje Tønnesen was born in Oslo, and made his début at the age of 17, an event described in the Norwegian press as ‘so dazzling that it was almost unprecedented’. After studies with Max Rostal in Switzerland, he returned to Norway where he founded the Norwegian Chamber Orchestra in 1977. He remains the artistic director of that orchestra, but is also the leader of the Oslo Philharmonic Orchestra, as well as artistic director of Camerata Nordica in Sweden.

Tønnesen has won numerous international prizes and has also received the Grieg Prize and the Norwegian Music Critics Award. Maintaining a flourishing international career as soloist and chamber musician, he has made numerous recordings and also given many premières of works written for him. Terje Tønnesen has also written music for various theatre productions. He enjoys collaborating with performers in different genres, such as jazz, rock and folk music, and also with actors.

Komponisten des 20. Jahrhunderts haben dem Medium Streichorchester einige ihrer persönlichsten Gedanken anvertraut; manche betrachteten es darüber hinaus als eine ideale pädagogische Formation, wieder andere entdeckten in ihm ein Mittel zur Erweiterung und Veränderung der Klangsprache einer Musik, die ursprünglich für ganz andere Besetzungen konzipiert worden war. Das hier eingespielte Programm berücksichtigt alle drei Ansätze und umspannt dabei einen Zeitraum, der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg beginnt und nur wenige Tage vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs endet.

Nachdem er 1908 seine *Passacaglia für Orchester op. 1* – sein längstes Werk – komponiert hatte, schlug **Anton Webern** den Weg hin zu immer größerer Kürze und Präzision ein, entwickelte immer winzigere Formen, in denen manche Sätze nur wenige Takte dauern und ein absolutes Minimum an Tönen enthalten; diese Töne sind aber zugleich mit größter expressiver Funktion versehen, was der Klangfarbe der einzelnen Instrumente neue Bedeutung verlieh. Dieses Prinzip der extremen Verdichtung erreicht seinen logischen Abschluss in den Fünf Stücken für Orchester op. 10. Die **Fünf Stücke op. 5** aus dem Jahr 1909 markieren eine Art Mittelpunkt auf diesem Weg: formal höchst präzise, bieten sie gerade genug Raum, um der aufgeladenen Emotion in verständlicher musikalischer Gestalt freien Lauf zu lassen.

Ursprünglich waren die Stücke für Streichquartett komponiert worden (tatsächlich nannte Webern das Werk oft „mein Quartett“), und obwohl die fünf Sätze musikalisch voneinander unabhängig sind, erzeugen sie doch eine überzeugende und in sich konsistente Gestalt. Seine handschriftliche Partitur versah Webern mit einem Zitat des Mystikers Jakob Böhme aus dem frühen 17. Jahrhundert: „Was aber da für ein Triumphieren im Geiste gewesen, kann ich nicht schreiben oder reden; es lässt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Tode das Leben geboren wird, und vergleicht sich mit der Aufer-

stehung der Toten. In diesem Lichte hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, selbst an Kraut und Grass, Gott erkannt, wer er sei und wie er sei, und was sein Wille ist“. Neben dem ekstatischen religiösen Mystizismus und dem Einswerden mit der Natur, das ein wiederkehrendes Motiv in Weberns Weltanschauung war, bekundet dieses Zitat offenbar Weberns Gewissheit, die Ausprägung eines neuen Musikidioms erreicht zu haben, das seine inneren Gefühle in einer Form zum Ausdruck bringen konnte, die ihnen gerecht wurde.

Rudolf Kolisch, der das Werk vor seiner Aufführung mit dem Kolisch-Quartett in den 1920er Jahren gemeinsam mit Webern durchging, verortete das Werk gewissermaßen im Vorfeld der seriellen Musik und wies dabei u.a. nach, dass der erste Satz auf einer siebentönigen Reihe basiert, zugleich aber einer sehr komprimierten Sonatenform ähnelt, und dass Webern im gesamten Verlauf des Werks eher mit bestimmten Intervallen denn mit bestimmten Tönen oder tonalen Andeutungen zu komponieren scheint. In einem anderen Sinne ist die Musik ungezügelt expressionistisch, von einer fast erstickenden Unmittelbarkeit des Gefühls. Sie kennt so gut wie keine Wiederholungen, höchstens in stark veränderter Gestalt – es sei denn, Ostinati werden eingesetzt, um den Eindruck rhythmischen Nachdrucks zu verstärken. Webern sieht eine erstaunliche Vielfalt von Klangfarben vor (*pizzicato*, *arco*, *col legno*, *sul ponticello*) und nutzt zudem von *fff* bis *ppp* auch extreme dynamische Kontraste.

Die gedämpften, seufzenden, verzweifelten Monologe des (sehr schönen) zweiten Satzes erinnern uns daran, dass diese Musik nicht lange nach dem Tod von Weberns Mutter komponiert wurde, der ihn mit einem untröstlichen Gefühl des Verlusts zurückließ. So auch der vierte Satz, eine spektrale Fantasie mit unheimlichen, hohen Tremoli *sul ponticello* und Flageolets an der Grenze des Hörbaren, die an der Schnittstelle zwischen Sein und Nicht-Sein angesiedelt

scheint. Dazwischen erklingt der dritte Satz als eine Art wildes, zerklüftetes Scherzo; die Endgültigkeit seines Schlusses ist von brutaler Abruptheit. Der letzte Satz beginnt versöhnlicher, mit einer ausdrucksstarken Cellomelodie unter seraphisch atmenden Akkorden in den hohen Streichern; nach einem kurzen Blick in den Abgrund aber verklingt auch dies im Nichts.

Die originale Quartettfassung scheint im Frühjahr 1910 in Wien im Rahmen eines Konzerts uraufgeführt worden zu sein, bei dem auch der Kritiker Paul Stefan anwesend war. Dieser konstatierte eine „scheinbar vollkommene Fessellosigkeit“, und fügte hinzu: „Die Sätze urflüchtige Bilder von wenigen Takten; aber nicht ein Ton zu viel, von allem nur die letzte Frucht, das innerste Wissen, die kleinste Bewegung. Nur wollten hier, wo kein großer Name schützte, selbst Vorsichtige lachen.“ Noch 1922, als Paul Hindemiths Amar-Quartett das Werk bei einem Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg aufführte, wurde es mit Gelächter quittiert.

Auf Anregung seines Verlags, der Universal Edition, transkribierte Webern die Fünf Stücke im September 1928 für Streichorchester. („Was mir [...] gelungen ist, auf das bin ich sehr stolz“, schrieb er einige Monate später an einen Freund). Diese Fassung erklang erstmals am 26. März 1930 unter der Leitung von Fabien Sevitzky in Philadelphia; im Mai 1931 dirigierte Webern selber sie für die BBC in London. Weitere Aufführungen zu Lebzeiten gab es nur wenige. 1944 schrieb er an seinen Freund Willi Reich: „Sie muss von einem möglichst großen Streicherchor gespielt werden, damit die fortwährenden Teilungen (Tutti, Hälften, Solis) sich klanglich auch gut abheben. Es ist ja was völlig Neues geworden! In klanglicher Hinsicht! Ich kann nur sagen: Was sich doch die Herren Dirigenten entgehen lassen!“

Die *Visions fugitives* op. 22 von **Sergej Prokofjew** sind in der Regel noch kürzer als die Sätze von Weberns op. 5, doch er schrieb sie nicht als ein Werk

für Streichorchester, sondern als Sammlung von Klavierminiaturen. Begonnen im Juni 1915, notierte er in sein Tagebuch: „Ich setzte mich ans Klavier und beschloss, einige kleine aphoristische Stücke zu schreiben ... [Sie] nahmen unglaublich leicht Gestalt an, ich mochte sie sehr und sie waren rasch in tadellosem Zustand ...“. Er dachte an einen Zyklus von zwanzig solcher Stücke; nachdem er jedoch fünf komponiert hatte, „verfiel das neugeborene Opus vorübergehend in Schweigen“. 1916 folgten sechs weitere Stücke, 1917 wurde die Inspiration durch die Februarrevolution neu entfacht, und Prokofjew komponierte das neunzehnte Stück des Zyklus (*Presto e molto agitatissimo accentuato*), Ausdruck seiner Stimmung zur damaligen Zeit. Der gesamte Zyklus wurde bald darauf abgeschlossen, und Prokofjew nannte ihn *Mimolyotnosti* (*Flüchtige Visionen*) nach einer Strophe des Dichters Konstantin Balmont, den er sehr bewunderte:

*In jeder flüchtigen Vision sehe ich Welten,
erfüllt vom Wechselspiel der Regenbogen.*

Als Titel des Zyklus setzte sich schließlich dessen französische Übersetzung – *Visions fugitives* – durch. Prokofjew hatte in seinen Konzerten bereits mehrere dieser Stücke als Zugaben gespielt, die eigentliche Uraufführung des gesamten Zyklus aber fand am 14. Oktober 1917 im (fast leeren) Kursaal von Kislowodsk statt, dem eleganten Kurort im Nordkaukasus, wo er den Winter verbrachte. Die offizielle Uraufführung erfolgte am 15. April 1918 in Petrograd.

Diese kleinen Vignetten voll melodischer und harmonischer Alchemie scheinen die Essenz des hochindividuellen musikalischen Charakters Prokofjews zu beinhalten, obschon einige Stücke auch den Einfluss von Skrjabin erkennen lassen. Die Art, wie sie lyrischen Charme mit bizarrer Launenhaftigkeit und auch unbändiger Verspieltheit kontrastieren, reizte den russischen Bratschisten Rudolf Barschai dazu, 1945 sechs von ihnen für das unlängst gegründete Quartett des

Moskauer Konservatoriums (das spätere Borodin Quartett) zu transkribieren. Im Laufe der nächsten zehn Jahre bearbeitete der passionierte Arrangeur Barschai (als er im Jahr 2010 starb, hatte er gerade eine Fassung von J.S. Bachs *Kunst der Fuge* fertig gestellt, die ihn vierzig Jahre lang beschäftigt hatte) die meisten der übrigen *Visions fugitives* für Streicher, und konnte seine endgültige Auswahl (Prokofjews Nr. 1–16, jedoch ohne Nr. 7) 1955 mit dem von ihm soeben gegründeten Moskauer Kammerorchester vorstellen. Die vorliegende Aufnahme berücksichtigt mit nur kleineren Abweichungen Prokofjews Reihenfolge der Stücke. Unter den zahlreichen Transkriptionen, die Barschai angefertigt hat, ist wahrscheinlich seine Streichorchesterrfassung von Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8 („Kammersymphonie“) am bekanntesten; die *Visions fugitives* aber belegen in dichtem Abstand den zweiten Platz.

Ende der 1920er Jahre lehrte **Paul Hindemith** an der Berliner Hochschule für Musik und komponierte dabei einiges an pädagogischer Musik, die dreierlei Zwecken zu dienen hatte: Sie sollte die Technik der jungen Spieler fördern, sollte sie in die Klangsprache der zeitgenössischen Musik einführen, sich aber auch zur Aufnahme in Konzertprogramme eignen. Typisch für seine Bemühungen in dieser Zeit ist das *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* op. 44, das im Jahr 1927 entstand, kurz bevor Webern die Streichorchesterrfassung seiner Fünf Stücke anfertigte. Es handelt sich um eine Sammlung von vier Werken für Streicher mit zunehmendem Schwierigkeitsgrad und wachsender Ensemblegröße: Acht Stücke für zwei Violinen, Acht Kanons für drei Violinen und Viola, Acht Stücke für zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabass und – Krönung der Sammlung – **Fünf Stücke für Streichorchester op. 44 Nr. 4**. Obwohl es einfach genug ist, um von einem Schulorchester gespielt zu werden (Geigen und Bratschen etwa verlassen die erste Lage nicht), ist es eindeutig ein Werk für den Konzertsaal – und in der Tat Hindemiths bedeutendstes Werk für Streichorchester

allein. Im Rahmen des neobarocken Idioms, das er damals pflegte, decken die fünf Sätze eine große Stimmungspalette ab, während seine harmonische Sprache untrennbar Dur und Moll verschmilzt.

Das erste Stück (*Langsam*) fungiert als ein fließendes, meditatives, dunkel gefärbtes Präludium, das zu einem Höhepunkt aufsteigt, um sich dann zu entspannen. Das zweite beginnt mit einer kämpferischen Einführung, immer noch in langsamem Tempo, und verwandelt sich dann in ein sportlich schnelles Stück. Das dritte Stück (*Lebhaft*) ist mit seinen wiederholten Ostinatofiguren und Synkopen spielerischer. Im Unterschied hierzu ist das vierte ein profundes *Adagio* (die eigentliche Tempoangabe lautet *Sehr langsam*), das auf die großen langsamen Sätze aus Hindemiths Orchesterwerken der 1930er Jahre vorausweist. Das geschäftige, sehr rhythmusbetonte Finale (wieder *Lebhaft*), in dem einzelne Solisten aus der Masse des Streichorchesters herausragen, ähnelt einer vorwärts preschenden Toccata; sie bringt die fünfteilige Sammlung zu einem mitreißenden Abschluss.

Derlei Zweckbestimmungen spielten bei der Konzeption von **Béla Bartók**s **Divertimento für Streichorchester** keine Rolle, das im August 1939 in einem wahren Schaffensrausch innerhalb von nur 15 Tagen entstand. Es war das letzte Orchesterwerk, das Bartók in Europa schrieb – in der Schweiz, für Paul Sacher und sein Basler Kammerorchester, der bereits seine *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug* und *Celesta* angeregt hatte –, und das letzte Werk, das er vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs komponierte. Der Titel „Divertimento“ bezeichnet in der Regel ein „unterhaltsames“ Stück von vergleichsweise unkomplizierter Machart. Bartók aber scheint ihn in einem Anflug grimmiger Ironie verwendet zu haben. Obwohl das Werk sich indirekt (und nostalgisch) auf beliebte ungarische Gesangs- und Tanzidiome bezieht, ist sein Charakter unerwartet dunkel und vielschichtig, womit es zweifellos die Ängste und Unsicherheiten

der Zeit widerspiegelt, in der es komponiert wurde. Zwischen der grundsätzlich klassischen Form des Werkes und seinen fast expressionistischen Unterströmungen ist eine außerordentliche Spannung spürbar. Der fließende Wechsel von Tutti und Solo-Abschnitten samt solistischem Streichquintett sind auch eine Art Hommage an das barocke Concerto grosso.

Der erste Satz ist ein Sonatenallegro im Walzertakt, dessen erstes Thema liedhaft und lyrisch gelöst ist. Heftige Unisoni zerschneiden den Fluss der Musik und zerstören unentwegt die lyrische Stimmung, die im weiteren Verlauf immer zerbrechlicher wirkt. In der Coda jedoch erblüht das Hauptthema zu leidenschaftlicher, ekstatischer Melodienseligkeit, und der Satz endet in vorläufiger Ruhe.

Wie vorläufig, das zeigt sogleich das zentrale *Adagio*, das von einem Gefühl geheimnisvoller Tragik durchzogen ist. Über einem geisterhaften Bass, der sich blass in wogenden, gleichmäßigen Achteln ergeht, erhebt sich ein angespanntes, verwunschenes Thema, das auf einem unruhigen Dreitonmotiv basiert. Bratschen unterbrechen mit einem dramatischen Rezitativthema, das von Tonrepetitionen und einem markanten „Scotch snap“-Rhythmus geprägt ist. Der dritte, kulminierende Abschnitt erwächst in den Violinen über einem unheimlichen, choralartigen Ostinatobass, dessen düstere Chromatik und zusehends erregteren Triller einen ruhelosen Nachtwind heraufzubeschwören scheinen. Während das Tutti *unisono* erschauert, erklingen zum einzigen Mal in diesem Satz die Solostreicher, dann kehrt die Eröffnungsmusik des Satzes wieder, verwandelt von zitternden Tremoli und einer volksliedhaften Andeutung vor dem letzten Aufschrei.

In offenkundigem Kontrast dazu erweist sich das Rondo-Finale als eine über-schäumende Studie in folkloristischem Tanz und Streicherspiel, deren Würze durch irreguläre Metren und plötzliche Tempowechsel verschärft wird. Der

Mittelteil ist ein Doppelfugato, aus dem zuerst ein Solo-Cello und dann eine Solo-Violine mit improvisatorisch anmutenden Passagen im Zigeunerstil hervortreten. Eine fulminante Reprise, in der die Musik immer gehetzter und frenetischer klingt, wird plötzlich von einer bizarren Pizzikato-Episode unterbrochen, die einen rührseligen Wiener Walzer anstimmt, bevor das Divertimento einem entschiedenen und furiosen Schluss entgegenseilt.

Zu dem Zeitpunkt, als Paul Sacher das Divertimento uraufführte – am 11. Juni 1940 in Basel –, hatte Bartók Europa für immer verlassen. Aus einer nur zu berechtigten Furcht vor der baldigen Kapitulation Ungarns vor den Nazis war er ins US-amerikanische Exil gegangen.

© *Malcolm MacDonald* 2014

Camerata Nordica wurde 1974 als Oskarshamn Ensemble gegründet und bildet einen Teil der regionalen Musikorganisation der Provinz Kalmar im Südosten Schwedens. Das dirigentenlose Ensemble spielt im Stehen und vermittelt eine Energie und Einmütigkeit der musikalischen Zielsetzung, die Teil seines unverwechselbaren Profils geworden sind. Die Camerata Nordica ist im gesamten Repertoire für Streichorchester – vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik – zuhause. Je nach Bedarf beträgt die Anzahl der Musiker 15 bis 20, alle aus dem Kreis der besten Spieler in den skandinavischen Ländern und darüber hinaus ausgewählt.

In der Region verfügt die Camerata Nordica über eine starke Beziehung zu seinem Publikum und bildet das Rückgrat eines reichen musikalischen Umfelds. Aufführungen für Kinder bilden eine Priorität für das Ensemble, und neben traditionellen Konzerten tritt es auch mit großem Erfolg bei Rock-Festivals auf. Von den zahlreichen Aufnahmen des Ensembles sind nicht weniger als drei für

den schwedischen Grammis Award nominiert worden; regelmäßig erscheint es im schwedischen Radio und Fernsehen. Über seine Auftritte in Schweden hinaus hat Camerata Nordica zahlreiche Konzerte in ganz Europa und den USA gegeben und Konzertreisen nach Mexiko, Argentinien und Brasilien unternommen. Im Jahr 2013 debütierte das Ensemble bei den BBC Proms.

Weitere Informationen finden Sie auf www.camerata.se

Terje Tønnesen wurde in Oslo geboren und debütierte im Alter von 17 Jahren – ein Ereignis, das in der norwegischen Presse als „so umwerfend, dass es fast beispiellos war“, bezeichnet wurde. Nach Studien bei Max Rostal in der Schweiz kehrte er nach Norwegen zurück und gründete 1977 das Norwegische Kammerorchester, dessen Künstlerischer Leiter er seither ist. Außerdem ist er Konzertmeister des Oslo Philharmonic Orchestra sowie Künstlerischer Leiter der Camerata Nordica in Schweden.

Tønnesen wurde mit zahlreichen internationalen Preisen sowie dem Grieg-Preis und dem Preis der norwegischen Musikkritiker ausgezeichnet. Er konzertiert als Solist und Kammermusiker in der ganzen Welt, hat zahlreiche Aufnahmen eingespielt und viele für ihn geschriebene Werke uraufgeführt. Außerdem hat Terje Tønnesen Musik für verschiedene Theaterproduktionen komponiert. Er genießt die Zusammenarbeit mit Musikern unterschiedlicher Genres, wie Jazz, Rock und Folk, aber auch mit Schauspielern.

Certains compositeurs du vingtième siècle ont confié quelques-unes de leurs réflexions les plus personnelles au médium de l'orchestre à cordes. D'autres y virent un médium éducatif idéal alors que d'autres encore y trouvèrent un moyen de développer et de transformer les sonorités des musiques conçues originalement pour d'autres formations. Le programme de cet enregistrement présente chacune de ces approches et couvre la période s'étendant des années précédant la Première Guerre Mondiale jusqu'à quelques jours avant le déclenchement de la Seconde.

Après avoir composé sa pièce la plus longue, la Passacaille opus 1 pour orchestre en 1908, **Anton Webern** se dirigea vers une plus grande concision et développa des formes de plus en plus minuscules dans lesquelles les mouvements complets ne comptent plus que quelques mesures et un minimum absolu de notes tout en conférant à chacune d'entre elles la plus grande signification expressive possible attribuant ainsi une nouvelle importance à chaque couleur instrumentale. Le principe de cette compression extrême aboutit à sa conclusion logique dans les Cinq pièces pour orchestre opus 10. Les **Cinq pièces opus 5** composées en 1909 représentaient une sorte d'étape intermédiaire vers cette tendance : très concises au point de vue formel mais avec juste assez d'espace pour laisser libre cours à une émotion survoltée au sein d'un concept musical intelligible.

Ces pièces étaient à l'origine destinées à un quatuor à cordes : Webern référait souvent à cette œuvre comme « son quatuor [à cordes] » et bien que les cinq mouvements soient musicalement indépendants l'un de l'autre, ils s'intègrent assurément à un concept satisfaisant et cohérent. Webern plaça en exergue une citation du mystique du début du dix-septième siècle, Jakob Boehme : « Le triomphe de mon esprit, je ne puis le décrire ni l'exprimer ; on ne saurait non plus le comparer à rien, si ce n'est l'avènement de la vie surgissant de la mort, pareil à la résurrection des morts. Dans cette lumière, mon esprit a tout percé ; et

il a reconnu Dieu dans toutes ses créatures, même dans les plantes et les herbes ; ce qu'Il est et comment Il est, et quelle est Sa volonté. » En plus d'être l'expression d'un mysticisme religieux extatique et d'une identification à la nature, une caractéristique récurrente de la conception spirituelle de Webern, cette citation semble suggérer que celui-ci croyait être parvenu à constituer un nouvel idiome musical qui pouvait exprimer ses sentiments intérieurs dans une forme musicale qui leur rendait justice.

Rudolf Kolisch qui étudia l'œuvre avec Webern avant de l'interpréter dans les années 1920 avec le Quatuor Kolisch, analysa l'opus 5 et y vit une œuvre proto-sérielle et fit observer par exemple que le premier mouvement était basé sur une série de sept notes bien qu'il ressemblait à une forme sonate extrêmement compressée et que tout au long de celui-ci, Webern semblait composer non pas à partir de notes bien précises ou de suggestions tonales mais plutôt avec des intervalles précis. D'une certaine manière, la musique y affiche un expressionnisme omniprésent avec une immédiateté émotionnelle quasi étouffante. Pratiquement toute répétition est évitée et lorsque l'une d'elle se produit, la musique se trouve profondément modifiée à l'exception des endroits où des ostinatos sont utilisés pour intensifier un sentiment de propulsion rythmique. Webern recourt à une palette incroyablement large de couleurs et alterne les indications *pizzicato*, *arco*, *col legno* et *sul ponticello* ainsi qu'à un contraste dynamique extrême, de *ppp* à *fff*.

Les monologues discrets, soupirants et désespérés du (très beau) second mouvement nous rappellent que cette musique a été composée peu après la mort de la mère de Webern des suites du diabète, provoquant chez lui un sentiment de perte dont il restait inconsolable. C'est pourquoi le quatrième mouvement, une invention spectrale qui, avec ses tremolos *sul ponticello* inquiétants et ses harmoniques pratiquement au-delà des capacités auditives, semble se situer

entre l'existant et le non-existant. Entre les deux, le troisième mouvement survient à la manière d'un scherzo emporté et décousu à la conclusion abrupte. Le dernier mouvement commence d'une manière plus consolatoire avec sa mélodie expressive au violoncelle exposée sous des accords respirant angéliquement dans le registre le plus aigu. Cependant, après un regard vers les abysses, le mouvement conclusif meurt également au loin, dans le néant.

La version originale pour quatuor à cordes semble avoir été créée à Vienne au printemps 1910 dans le cadre d'un concert auquel assistait le critique Paul Stefan qui évoqua plus tard sa « manifeste absence complète de retenue. Des mouvements de quelques mesures telles des visions évanescences. Mais aucune note de trop ; la quintessence absolue, la conviction la plus intime, le plus petit mouvement. Mais mêmes les auditeurs les plus prudents avaient envie de rire car le compositeur n'avait pas de célébrités pour le protéger. » L'œuvre fut également reçue par des quolibets lors d'une exécution dans le cadre d'un concert de l'ISCM (Société internationale pour la musique contemporaine) à Salzbourg en 1922 par le quatuor de Paul Hindemith.

Suite à la suggestion de son éditeur, les Éditions Universal, Webern réalisera en novembre 1928 un arrangement pour un orchestre à cordes de ses Cinq Pièces. Il écrira à un ami quelques mois plus tard : « Je suis content de ce à quoi je suis parvenu ici. » La création de cette version fut donnée à Philadelphie le 26 mars 1930 sous la direction de Fabien Sevitzy. En mai 1931, Webern lui-même la dirigera à la BBC à Londres. Mais il n'y eut guère d'autres exécutions de son vivant. En 1944, il écrit à son ami Willi Reich : « Elles doivent être jouées par le plus grand nombre possible de cordes afin que les divisions constantes (tutti, divisi, solos) soient clairement contrastées au point de vue sonore. Elles se sont avérées être complètement nouvelles en ce qui concerne la sonorité. Tout ce que je peux dire c'est que les chefs ne savent pas ce qu'ils manquent ! »

Les *Visions fugitives* opus 22 de **Sergei Prokofiev** sont pour la plupart encore plus courtes que les mouvements individuels de l'opus 5 de Webern mais le compositeur ne les conçut jamais en tant qu'œuvres pour orchestre à cordes mais plutôt comme des miniatures pour piano. Il en commença la composition en juin 1915 et nota dans son journal : « Je me suis assis au piano et ai décidé d'écrire de petites détonations... [elles] ont commencé à me venir de plus en plus facilement, je les aime beaucoup et elles émergent avec une finition impeccable... » Prokofiev prévoyait un cycle de vingt pièces mais après en avoir composé cinq, « le nouvel opus tomba temporairement dans le silence ». En 1916, il composa six autres pièces et l'inspiration lui revint par le biais de la Révolution de 1917 contre le gouvernement du tsar et il composa ce qui allait être la dix-neuvième pièce de l'opus 22 (*Presto agitatissimo e molto accentuato*) en tant qu'expression de son humeur à ce moment. Le cycle complet sera terminé peu après et Prokofiev lui donna le titre de *Momolyotnosti* [*Visions fugitives*] d'après un extrait d'un poème de Constantin Balmont qu'il admirait tant :

*Dans chaque vision fugitive, je vois des mondes
Plein de jeux changeants et irisés.*

L'œuvre allait cependant devenir célèbre sous son titre français. Bien que Prokofiev ait joué auparavant plusieurs mouvements en guise de rappels lors de ses récitals, il donna la création mondiale du cycle complet devant une salle presque vide le 14 octobre 1917 à la Kursaal de Kislovodsk, une ville d'eau à la mode du nord du Caucase où il décida de passer l'hiver. Il assura la création officielle du cycle à Petrograd le 15 avril 1918.

Ces petites vignettes d'alchimie mélodique et harmonique semblent résumer l'essence du caractère musical hautement individuel de Prokofiev bien que l'influence de Scriabine puisse se faire sentir dans plusieurs pièces. La manière

avec laquelle un contraste est établi entre le charme lyrique et un enjouement bizarre à la fois espiègle et étourdissant plut tellement à l'altiste russe Rudolf Barshaï que celui-ci réalisa un arrangement pour quatuor à cordes de six pièces en 1945 pour le Quatuor du Conservatoire de Moscou alors récemment fondé et qui allait prendre le nom de Quatuor Borodine. Au cours des dix années suivantes, Barshaï, un arrangeur invétéré (à sa mort survenue en 2010, il venait de compléter un arrangement de l'*Art de la fugue* de Bach qui l'avait tenu occupé pendant quelque quarante ans), allait travailler sur la plupart des autres pièces des *Visions fugitives* et put présenter sa sélection définitive (les numéros 1 à 16 à l'exception de la septième pièce) avec l'Orchestre de chambre de Moscou lorsqu'il le fonda en 1955. Pour cet enregistrement, l'ordre établi par Prokofiev est respecté en majeure partie avec quelques réorganisations. Parmi les nombreux arrangements que Barshaï réalisa, le plus célèbre est probablement la version pour orchestre à cordes (en tant que « Symphonie de chambre ») du huitième Quatuor de Chostakovitch mais les *Visions fugitives* ne sont pas loin derrière.

À la fin des années 1920, **Paul Hindemith** enseignait à la Hochschule für Musik de Berlin et travaillait activement à la composition d'une musique éducative qui contribuerait à développer la technique des jeunes musiciens, les mettrait en présence du langage de la musique contemporaine et qui serait également de qualité afin de faire partie des programmes de concert. Le *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* opus 44 (littéralement « travail scolaire pour instruments afin de jouer ensemble ») composé en 1927, peu avant que Webern ne réalise la version pour ensemble à cordes de ses Cinq Pièces est un exemple des efforts fournis par Hindemith en ce sens. Il s'agit d'un recueil de quatre œuvres à la difficulté progressive pour instruments à cordes, chacune pour un ensemble plus grand que le précédent. On retrouve ainsi huit pièces pour deux violons, huit canons pour trois violons et alto, huit pièces pour deux violons, alto, violoncelle

et contrebasse et, la pièce maîtresse, les **Cinq pièces pour orchestre à cordes opus 44 n° 4**. Bien que l'œuvre soit suffisamment simple pour pouvoir être exécutée par un orchestre scolaire – et ce, sans avoir à quitter la première position sur les violons et sur les altos –, elle est, dans son essence, destinée au concert et est en fait la pièce pour orchestre à cordes seules la plus substantielle de la production de Hindemith. Les cinq mouvements couvrent une gamme étendue d'atmosphères dans l'idiome fondamentalement néo-baroque qu'il pratiquait à l'époque alors que le langage harmonique mélange de manière indissociable les modes majeur et mineur.

La première pièce (*Langsam* – lent) joue le rôle d'un prélude fluide, méditatif et sombre qui parvient à un maximum de tension avant de décroître. La seconde débute par une introduction pugnace, toujours dans un tempo fluide, avant de passer à tempo athlétique plus rapide. La troisième pièce (*Lebhaft* – animé) est davantage enjouée et contient des motifs répétés en ostinato et des syncopes. La quatrième cependant est un adagio profond (l'indication est *Sehr langsam* – très lent) qui semble annoncer les grands mouvements lents des œuvres orchestrales importantes des années 1930 de Hindemith. La cinquième et dernière pièce (*Lebhaft* à nouveau) – dans laquelle des solistes émergent de la masse orchestrale – ressemble à une toccate enlevée et conclut les cinq pièces de manière excitante.

On ne retrouve rien d'utilitaire dans la conception de **Béla Bartók** de son **Divertimento pour orchestre à cordes** qu'il composa en août 1939 dans une véritable rage d'inspiration : l'œuvre fut écrite en quinze jours seulement. Il s'agit de la dernière œuvre pour orchestre que Bartók composa en Europe – en Suisse pour Paul Sacher et son Orchestre de chambre de Bâle qui avait déjà suscité sa *Musique pour cordes, percussion et célesta* – et la dernière œuvre qu'il composera avant le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale. Le titre de

«divertimento» indique habituellement qu'il s'agit d'une pièce «de divertissement» dans une veine le plus souvent simple. Mais Bartók semble utiliser ce titre ici dans un esprit d'ironie sauvage. Bien que l'œuvre réfère indirectement (et avec nostalgie) aux idiomes populaires hongrois du chant et de la danse, son atmosphère est étonnamment sombre et complexe ce qui reflète sans doute les peurs et les incertitudes imminentes de la période durant laquelle elle fut composée. Une tension extraordinaire est palpable entre la forme largement classique de l'œuvre et ses courants sous-jacents presque expressionnistes. L'alternance fluide entre passages tutti et solistes qui fait entendre un quintette à cordes suggère également un hommage à la forme du concerto grosso baroque.

Le premier mouvement est un allegro de sonate sur un rythme de valse dont le premier thème est lyrique et détendu. Des unissons sauvages interrompent le flot et perturbent constamment l'atmosphère lyrique qui semble encore plus fragile alors que la musique se développe. Dans la coda cependant, le thème principal éclot dans un déversement mélodique passionné et extatique et le mouvement se termine dans un calme temporaire.

Son éphémérité est immédiatement démontrée par l'*Adagio* central imprégné d'une atmosphère de tragédie mystérieuse. Sur une basse fantomatique qui ondule avec monotonie sur un rythme égal de noires, s'élève un thème tendu et tourmenté construit à partir d'une cellule mélodique anxieuse de trois notes. Les altos interrompent avec un thème dramatique et semblable à un récitatif caractérisé par des notes répétées et le motif rythmique incisif du «scotch snap» (sorte de rythme «boiteux» produit par la succession d'une brève accentuée et d'une note trois fois plus longue). La troisième section qui constitue le point culminant croît à partir des violons sur un ostinato de basse sinistre et semblable à un chant : son chromatisme lugubre et les trilles de plus en plus agités semblent annoncer un vent nocturne agité. Les cordes solo sont entendues pour la seule fois du mouvement

contre des frémissements à l'unisson de l'ensemble tutti puis la musique entendue au début du mouvement revient, transfigurée tant par les *tremolandi* scintillants que par un soupçon de mélodie folklorique avant le tollé conclusif.

Dans un contraste apparent, le rondo final est un exubérant traité de danses et de jeu de violon folklorisant et son caractère piquant est rehaussé par de fréquentes irrégularités rythmiques et des changements soudains de tempo. La section centrale est un double fugato d'où émerge un violoncelle solo et, peu après, un violon solo qui improvisent manifestement dans un style « tzigane ». Une récapitulation tourbillonnante dans laquelle la musique devient encore plus bousculée et frénétique est soudainement interrompue par un épisode *pizzicato* étrange qui évoque une valse viennoise larmoyante avant que le Divertimento n'accélère vers sa conclusion définitive et furieuse.

Béla Bartók avait déjà quitté l'Europe pour toujours au moment où Paul Sacher créa le Divertimento à Bâle, le 11 juin 1940. Craignant avec raison la capitulation imminente de la Hongrie face à l'Allemagne nazie, il était parti en exil aux États-Unis.

© **Malcolm MacDonald** 2014

Fondée en 1974 sous le nom d'Ensemble d'Oskarshamn, **Camerata Nordica** fait partie de l'organisation musicale régionale du comté de Kalmar au sud-est de la Suède. Jouant debout et sans chef, l'ensemble projette une énergie et une unanimité vers son but final qui font partie de son profil distinct. Il maîtrise tout le répertoire pour orchestre à cordes, de la musique baroque jusqu'à la musique contemporaine. Selon les pièces jouées, le nombre des musiciens varie de quinze à vingt, tous choisis parmi les meilleurs instrumentistes des pays scandinaves et d'ailleurs.

Dans son milieu, Camerata Nordica jouit d'un lien solide avec son public et forme la base d'un riche environnement musical. Les concerts pour enfants sont une priorité pour l'ensemble et, en plus de donner des concerts traditionnels, il a remporté de grands succès lors de festivals consacrés à la musique rock. Parmi ses nombreux enregistrements, trois ont été mis en nomination pour un Grammis en Suède. Camerata Nordica se produit régulièrement à la radio et la télévision ; en plus de faire des tournées en Suède, la formation s'est produite un peu partout en Europe, aux États-Unis, au Mexique, en Argentine et au Brésil. Camerata Nordica a fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2013.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.camerata.se

Né à Oslo, le violoniste **Terje Tønnesen** a fait ses débuts à dix-sept ans, un événement décrit dans la presse norvégienne comme «éblouissant au point d'en être pratiquement sans précédent». Après des études avec Max Rostal en Suisse, il retourna en Norvège où il fonda l'Orchestre de chambre de Norvège en 1977. Il en demeure son directeur artistique mais est également premier violon de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo ainsi que directeur artistique de Camerata Nordica en Suède.

Tønnesen a remporté de nombreux prix internationaux ainsi que le Prix Grieg et le Prix des Critiques musicaux norvégiens. Poursuivant une brillante carrière internationale de soliste et de chambriste, il réalise de nombreux enregistrements et assure la création de nombreux oeuvres composées spécialement pour lui. Terje Tønnesen a également composé de la musique pour diverses productions de théâtre. Il collabore volontiers avec des artistes dans des genres différents comme le jazz, le rock et la musique folklorique, et également avec des acteurs.

ALSO AVAILABLE FROM CAMERATA NORDICA AND TERJE TØNNESEN ON BIS:



BENJAMIN BRITTEN

Variations on a Theme of Frank Bridge · Simple Symphony · *Lachrymae
*Two Portraits · Elegy for Strings *world première recording*

* with CATHERINE BULLOCK viola

BIS-2060 SACD

CD-Tipp *Bayerischer Rundfunk*

'The Britten centenary can't have produced finer recorded performances than these, with wonderful dynamic shading, bombproof tuning, and real drama.' *BBC Music Magazine*

'You won't have better performances, nor will you experience them in more vivid, vibrant, life-like sound... among the Britten year's outstanding releases.' *ClassicsToday.com*

„Die Camerata Nordica erweist sich unter ihrem Künstlerischen Leiter Terje Tønnesen als ein ungemein stilssicheres, homogenes und rhythmisch pointiert agierendes Ensemble.“ *Klassik-Heute.de*

'This impressively played programme deserves great success.' *International Record Review*

Also released:

BEETHOVEN – THE LATE QUARTETS arranged for string ensemble by Terje Tønnesen
3-disc box set at special price (BIS-1096)

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2006 (Bartók) and March 2012 (other works) Algotstrum kyrka, Öland, Sweden
Producer and sound engineer: Uli Schneider

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 44.1 kHz (Bartók); 24-bit / 96 kHz (other works)

Post-production: Editing and mixing: Uli Schneider

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover picture: Franz Marc (1880–1916), *Tirol* (1914), Pinakothek der Moderne, Munich
Back cover photo: © Jan Nordström
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2126 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

