



CD-434 STEREO

ARVO PÄRT

Cello Concerto "Pro et Contra" ■ Perpetuum Mobile
Symphony No.1, "Polyphonic"
Symphony No.2 ■ Symphony No.3



The Bamberg Symphony Orchestra
Frans Helmerson, cello ■ NEEME JÄRVI, conductor
A BIS original dynamics recording

digital

BIS-CD-434 STEREO DDD **Total playing time: 64'56**

PÄRT, Arvo (b. 1935)

Concerto for Violoncello and Orchestra

"Pro et contra" (1966) (*Sikorski*)

8'44

(*Dedicated to Mstislav Rostropovitch*)

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. <i>Maestoso</i> | 4'56 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 0'30 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 3'09 |

FRANS HELMERSON, 'cello

- | | | |
|---|---|-------------|
| 4 | Perpetuum Mobile, Op.10 (1963) (<i>Universal. Sub-publisher: Sikorski</i>) | 4'00 |
| | (<i>Dedicated to Luigi Nono</i>) | |

Symphony No.1 (*Polyphonic*) (1964) (*Sikorski*)

16'07

(*Dedicated to Prof. Heino Eller*)

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Canons | 9'40 |
| 6 | II. Prelude and Fugue (<i>Violin solo: Walter Forchert</i>) | 6'17 |

Symphony No.2 (1966) (*Sikorski*)

13'40

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 7 | First Movement | 5'22 |
| 8 | Second Movement | 2'26 |
| 9 | Third Movement | 5'50 |

Symphony No.3 (1971) (*Peters*)

20'58

(*Dedicated to Neeme Järvi*)

- | | | |
|--|-----------------|------|
| 10 | First Movement | 6'14 |
| 11 | Second Movement | 6'22 |
| 12 | Third Movement | 8'17 |

BAMBERG SYMPHONY ORCHESTRA

NEEME JÄRVI, conductor

Arvo Pärt was born in the small town of Paide in Estonia in 1935. After studies in Heino Eller's composition class in Tallinn he worked from 1958 until 1967 as a recording engineer with Estonian Radio. In 1980 he and his family emigrated to Vienna, and one year later he moved to Berlin — where he still lives — with a scholarship from the German Academic Exchange scheme.

Two clearly differentiated phases are evident in Pärt's work. Until 1968 he composed in the serial idiom, the work *Credo* from that year marking the end of that particular road. There followed an artistic re-orientation: this took place in the period 1968-76. The composition of the *Third Symphony* falls within this "transfer period". Pärt's intensive occupation with medieval music introduced a new creative phase, the beginning of which can be dated to 1976. The manner of composition which is now evident is very different from that of his previous works — Pärt himself describes it as "Tintinnabuli Style".

The most striking differences between his earlier and later works are most effectively clarified by the depiction of opposite poles: conflict—balance; chromatic—diatonic; dynamism—repose. The immutable characteristics of Pärt's individuality are always, however, to be found. These include a seriousness searching for the essence of everything, a marked sense of musical drama and the art of bringing the quest for musical expressiveness of the material into harmony with strict rationality; in short, the art of being free in circumstances which themselves are not free.

If we examine the composer's early output more closely, we notice changes which follow very closely upon and accompany each other. Pärt began with neo-classical piano music (two *Sonatinas* and a *Partita* in 1958) and moved on to pass, in an original way, through all the main techniques of the avant-garde within ten years.

Nekrolog (1960) was Pärt's first orchestral work and also the first dodecaphonic composition in Estonian music, although the composer does not adhere strictly to all the rules of twelve-tone music. Like *Nekrolog*, the ***First Symphony*** (subtitled

Polyphonic and dedicated to Heino Eller — 1964) is characterised by a gloomy, dramatic atmosphere, though the twelve-tone structure can be recognised much more clearly. The effective dramatic conception makes it easier to comprehend the work as a whole. The first movement — *Canons* — comprises several dynamic waves, the highest of which comes shortly before the end. In the second movement — *Prelude and Fugue* — the prelude functions as the logical middle part of the cycle whereas the fugue surges up like a mighty tidal wave; its crest forms the climax of the whole work.

The basis of both movements is the series E-F-F sharp-B-B flat-G-A-E flat-D-A flat-D flat-c. It is employed principally as thematic-melodic material; alongside the basic form we perceive it, equally importantly, in inversion, backwards and in backward inversion. From time to time we can observe sonoristic means: the polyphonic lines then develop on a background purely of tonal colour; equally, the melody can, at its climax, condense into a cluster (as for example in the expressive coda).

The rhythm is rich in variety. Sometimes a rhythm is built up on serial principles, as for example at the beginning of the Prelude, although at a glance this gives the impression of improvisatory freedom. When the Fugue enters its final phase, the climax, a simple rhythmic pattern is repeated for example by the strings. At the same time the metro-rhythmic relationships are altered and, by means of the “piling-up” of parts, a 2 x 12-part block of sound is created at the climax; it sounds like a suggestive pulsation.

We find comparable syntheses in all the following works written in the 1960s — a basic dodecaphonic structure combined with sonoristic treatment of sound; the detailed and varied lines of serial music linked with neoclassical motoric rhythms. Thereby the sonoristic elements become increasingly important.

Perpetuum mobile (1963), dedicated to Luigi Nono, which was written down and performed shortly before the *Polyphonic Symphony* (1964, see above), made Pärt's name known in the West too. This effective piece was presented

successfully at a number of festivals of modern music. It demonstrates an extremely simple dynamic relief: it rises as if from nothing to a powerful condensation of timbre and rhythm at its climax, then dies away again into silence. The feeling of inevitability of this crescent and the attainment of the highest tension at the only correct moment lead us to suspect that we are up against a piece of precise calculation — and a study of the score also reveals a striking rationality of construction. *Perpetuum mobile*, eternal motion — here in the sense of continual change — is written according to the following schematic principle: every instrument or group enters with a new note and a new rhythmic figure, and these are repeated during a certain passage. The pitch of the notes is determined by the series B flat-A-G sharp-D sharp-E-G-F-B-C-F sharp-C sharp-D (a series which derives in fact from the *Polyphonic Symphony*: the basic form corresponds to the inversion of the symphonic series in tritone transposition). There are two series for the rhythm, which each consist of 12 figures of the same duration. The suggestive power of the crescendo is achieved by the condensation of structure and by exact instrumentation.

The *Second Symphony* and the *Cello Concerto “Pro et Contra”* (the latter commissioned by Mstislav Rostropovitch) were written in 1966. They are both three-movement works of extremely laconic expression in which the composer makes use of the collage technique.

The ***Second Symphony*** is possibly the most tragic work in Pärt's output. Simple dynamic form is characteristic of all the three unmarked movements, which move forth to the climax as the only means of escape.

The series consists of three groups of notes with similar intervallic relationships: F sharp-A-G-G sharp / B flat-C sharp-B-C / D-F-E flat-E. In the first movement the orchestra is divided into four layers of rhythm and tonal colour. The melodic intensity derives from the wind; we hear cry-like fragments of the series until, above the aleatoric background of the strings, the entire series — laden with intolerable tension — comes to light. The movement ends with a surprisingly light-

sounding climax: the serial melody appears in the woodwind in the form of parallel major triads, the timbre of the vibraphone especially prominent.

In the second movement there is not a single unrestrainedly flowing melodic element; the stiff rhythmic twelve-tone groups in the brass create the impression of terrifying power. At the end, when the piece reaches its hard culmination, the pitches of the notes can no longer be differentiated; only the percussion and the brass (which is treated in a percussive manner) are playing.

The third movement begins with a tragic climax and moves towards a similar torment and annihilation as the two movements described above. Catastrophe seems inevitable — but then, unexpectedly, like a message from another world, we encounter a quotation from Tchaikovsky's children's album, *Süsser Traum* (Sweet Dream) which ends the symphony in charming and light instrumentation.

The fragments of old music in ***Pro et Contra*** are not quotations but are Pärt's own stylisations of the baroque. They empathize well with the work and present a line of development (which arises as if automatically from the whole). A festive D major chord is heard right at the beginning, like a motto; this is followed by a twelve tone cluster above a colourful aleatoric sound picture. It is as if a powerful beam of light were being resolved in all the colours of the rainbow.

The work bears the character of a radiant Concerto Grosso (alongside the 'cello we find a group of twelve "solo" instruments in the outer movements), but at the same time shows formal elements of the later classical instrumental concerto. From time to time these are illuminated by a mischievous humour, as for example in the percussively treated solo 'cello's cadenza which follows directly after the "motto".

In the first movement — *Maestoso* — the play of tonal colours and rhythms is changeable, like a kaleidoscope. The second movement — *Largo* — consists merely of a baroque cadence in D minor; the third movement — *Allegro* — follows this *attacca*: this is a movement of ostinato rhythms, spirited and full of temperament, witty and at the same time magically vivid. The first movement's series (hidden in the vertical plane) F-E-C-C sharp-E flat-D-G-A-F sharp-G sharp-

B-B flat now starts gradually to reveal itself in the 'cello part, finally coming to the fore clearly from the whole orchestra. The final climax passes into a jubilant E flat major.

By means of his collages, Pärt allows us to experience the differences between epochs and attitudes of mind in an intense and immediate way. His dramatic nerve always assigns an ennobling and purifying rôle to the music of the past. In this respect the music of Bach has proved especially effective in two of Pärt's compositions (not on this CD), namely the *Collage sur B-A-C-H* (1964) and in *Credo* for piano, choir and symphony orchestra (1968). The naïve beauty of the Tchaikovsky quotation in the *Second Symphony* sounds fragile and defenceless in the immediate presence of an aggressive nightmare created by modern means of expression; as a children's piece it arouses associations from the world of children. These are reinforced in the first and third movements by the use of a squeaking rubber toy as a special source of tonal colour.

In the case of the *Cello Concerto*, the (apparently) problem-free reconciliation of "pro" and "contra" creates the suspicion that there might be a mischievous twinkle in the eye concealed behind this radiant unanimity.

Some ten years later, Arvo Pärt once declared that "My collages were an attempt to replant a flower in alien surroundings (the problem of the suitability of tissue: if they grow together into one, the transplantation was the right move). Here, however, the idea of transplantation was not in the foreground — I wished rather to cultivate a single flower myself."

The *Third Symphony* (1971), dedicated to Neeme Järvi, was the first attempt in this direction. The composer made use of the silence which followed the composition of the *Credo* for a thorough study of medieval music. The melodic element of the *Third Symphony* makes us think of the choral music of the 14th and 15th centuries (though there are no quotations); the rhythm recalls Viennese classicism and early romanticism. The structure is polyphonic (with Dutch polyphony at its source).

Three unmarked *attacca* movements follow classical formal types. The first movement reveals traits of sonata form; the second and third movements link three-movement form and variation form in their own way. This work, with its peaceful and extended development, differs markedly from Pärt's previously laconic larger forms.

A year after the *Third Symphony*, Pärt wrote the symphonic cantata *Lied an die Geliebte*, and then there was another period of silence until 1976. Then the composer as we know him today came out into the open. His purified style of today — a synthesis of musical “directions” of several centuries, nonetheless entirely different and new — is now familiar to us. Compared with that, Pärt's earlier works appear nowadays as journeys in search of purity and truth, in the aesthetic and in the spiritual sense. If, however, we judge them by the criteria of art, they are to be treasured as sovereign masterpieces.

Merike Vaitmaa

Arvo Pärt wurde im Jahre 1935 in dem estnischen Städtchen Paide (UdSSR) geboren. Nach seinem Studium in der Kompositionsklasse von Heino Eller in Tallinn arbeitete er von 1958 bis 1967 als Tonmeister beim estnischen Rundfunk. 1980 wanderte er mit seiner Familie nach Wien aus und ging dann ein Jahr später als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes nach Berlin, wo er bis heute lebt.

In Pärts Schaffen zeichnen sich zwei deutlich voneinander unterschiedene Phasen ab: Bis zum Jahre 1968 komponiert er in seriellen Idiomen, wobei das Werk *Credo* diesen Weg im selben Jahr beendet. Danach folgt eine künstlerische Neubesinnung — es sind die Jahre 1968 bis 1976, die diese Arbeit tragen. In diese Übergangszeit fällt das Entstehen der *Dritten Sinfonie* (1971). Die intensive Beschäftigung mit der Musik des Mittelalters leitet für den Komponisten eine neue Schaffensperiode ein, deren Beginn auf das Jahr 1976 zu datieren ist. Die nun entstehende Kompositionsweise unterscheidet sich in ganz eigener Art von seinen bisherigen Werken — Pärt selbst umschreibt sie mit dem Begriff „Tintinnabuli-Stil“.

Die auffallendsten Unterschiede zwischen seinen früheren und späteren Werken werden am besten in der Skizzierung von gegensätzlichen Polen deutlich: Widerstreit—Ausgeglichenheit, Chromatik—Diatonik, Dynamik—Ruhe. Immer sind jedoch die bleibenden Charakteristika der Pärtschen Individualität zu finden — diese aber beinhalten nach dem Wesengrund der Dinge spürenden Ernst, ausgeprägten Sinn für musikalische Dramaturgie, die Kunst, in paradoxer Weise das Bemühen um musikalische Expressivität des Stoffes mit strenger Rationalität in Einklang zu bringen — mit einem Wort, die Kunst, in unfreien Bedingungen dennoch frei zu sein.

Betrachtet man das frühe Schaffen des Komponisten genauer, lassen sich schnell aufeinander folgende, dieses stets begleitende Wandlungen beobachten. Pärt beginnt mit neoklassizistischer Klaviermusik (hier sind für das Jahr 1958 zwei *Sonatinen* und eine *Partita* zu nennen), um dann innerhalb von zehn Jahren

sämtliche Haupttechniken der Avantgarde auf originelle Weise zu durchschreiten.

Der *Nekrolog* (1960) war Pärtis erstes Orchesterwerk und zugleich die erste dodekaphonische Komposition in Estland überhaupt, doch hält sich der Autor hier nicht allzu streng an die Regeln der Zwölftontechnik. Ebenso wie der *Nekrolog* ist auch die Heino Eller gewidmete **Erste Sinfonie** (mit dem Untertitel *Polyphonische*, 1964) von einer düster-dramatischen Stimmung geprägt, lässt jedoch die Zwölftonstruktur wesentlich deutlicher erkennen. Die wirkungsvolle dramaturgische Konzeption erleichtert das Begreifen des Werkes in seiner Gesamterscheinung. Der erste Satz — *Kanons* — besteht aus mehreren dynamischen Wellen, deren höchste kurz vor dem Ende erklingt. Im zweiten Satz — *Präludium und Fuge* — fungiert das Präludium als logisches Mittelstück des Zyklus, in dem die Fuge wie eine mächtige Flutwelle aufbraust — der „Wellenkamm“ bildet hierbei auch den Höhepunkt des Werkes.

Basis für die beiden Sätze ist die Reihe e-f-fis-h-b-g-a-es-d-as-des-c. Sie wird meistens als thematisch-melodischer Stoff verwendet, neben der Grundgestalt sind als gleichwertige Formen Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung wahrzunehmen. Mitunter begegnet man auch sonoristischen Mitteln: Die polyphonen Linien entwickeln sich dann auf rein klangfarblichem Hintergrund; ebenso kann sich beim Höhepunkt die Melodie zum Cluster verdichten (z.B. in der expressiven Coda).

Die Rhythmik ist hier abwechslungsreich. Mitunter wird der Rhythmus nach Serienprinzipien aufgebaut — so z.B. zu Beginn des Präludiums, obwohl dies auf den ersten Blick den Anschein improvisatorischer Freiheit erweckt. Wenn die Fuge ihre Endphase, die Steigerung, durchläuft, wiederholt sich beispielsweise bei den Streichern ein einfaches rhythmisches Gebilde. Dabei wechseln die metrorhythmischen Beziehungen, und durch die Anhäufung der Stimmen entsteht im Kulminationspunkt ein 2 x 12-stimmiges Klangmassiv, das wie ein suggestives Pulsieren klingt.

In sämtlichen folgenden Werken der 60-iger Jahre finden wir ähnliche Synthesen: dodekaphonische Grundstruktur im Verein mit sonoristischer Klangbehandlung; die detaillierten und wechselhaften rhythmischen Linien der seriellen Musik verknüpft mit neoklassizistischer Motorik — dabei gewinnt die Sonoristik immer mehr Bedeutung.

Das Luigi Nono gewidmete ***Perpetuum mobile*** (1963), das kurz vor der 1964 veröffentlichten *Polyphonischen Sinfonie* (s.o.) zu Niederschrift und Aufführung gelangte, machte den Komponisten auch im Westen bekannt: Das effektvolle Stück wurde bei mehreren internationalen Festivals der Neuen Musik mit Erfolg präsentiert. Es zeigt ein äusserst schlichtes dynamisches Relief: Wie aus dem Nichts erhebt es sich auf seinem Höhepunkt zu einer mächtigen Verdichtung von Timbre und Rhythmus, um dann erneut in der Stille zu verklingen. Das Gefühl der Unabwendbarkeit dieses Aufschwungs, die Erreichung der höchsten Spannung im einzig richtigen Moment lassen vermuten, dass wir es hier mit genauer Berechnung zu tun haben; so wird auch beim Studium der Partitur eine frappante Rationalität offenbar. Das *Perpetuum mobile*, die ewige Bewegung — hier im Sinne einer ständigen Veränderung — ist nach folgendem schematischen Prinzip geschrieben: Jedes Instrument bzw. jede Gruppe tritt mit einem neuen Ton in eine neue rhythmische Figur ein, die dann während eines bestimmten Abschnitts ständig wiederholt wird. Die Höhenlage der Töne wird von der Reihe b-a-gis-dis-e-g-f-h-c-fis-cis-d bestimmt (eigentlich stammt diese Reihe aus der *Polyphonischen Sinfonie*, die Grundgestalt entspricht der Umkehrung der sinfonischen Reihe in der Tritonustransposition). Für den Rhythmus gibt es zwei Reihen, die aus je 12 Figuren von gleicher Dauer bestehen. Die suggestive Kraft der Steigerung wird durch die Verdichtung der Struktur und exakte Instrumentation erreicht.

Die *Zweite Sinfonie* und das von Mstislav Rostropovitsch in Auftrag gegebene *Cellokonzert „Pro et Contra“* sind 1966 entstanden. Es handelt sich hierbei um dreissätzigte Werke äusserst lakonischen Ausdrucks, in denen sich der Komponist der Collagentechnik bedient.

Die **Zweite Sinfonie** ist vielleicht das tragischste Werk in Pärts Schaffen. Einfache dynamische Form ist kennzeichnend für alle unbetitelten drei Sätze, die sich auf den Höhepunkt wie auf den einzig rettenden Ausweg zudrängen.

Die Reihe besteht aus drei Tongruppen mit ähnlichem Intervallbestand: fis-a-g-gis / b-cis-h-c / d-f-es-e. Im ersten Satz wird das Orchester in vier rhythmische und klangfarbliche Schichten geteilt. Die melodische Intensität geht hier von den Bläsern aus, es erklingen schreiähnliche Reihenfragmente, bis zuletzt vor dem aleatorischen Hintergrund der Streicher die bis zum Unerträglichen spannungsgeladene ganze Reihe zutage tritt. Der Satz endet in einem überraschend leicht klingenden Höhepunkt: Die Reihenmelodie erscheint bei den Holzbläsern in Form von parallelen Dur-Dreiklängen, wobei das Timbre des Vibraphons besonders hervortritt.

Im zweiten Satz gibt es keinen einzigen ungehemmt fließenden melodischen Zug, die steifen rhythmischen Zwölftongruppen bei den Blechbläsern erzeugen den Eindruck furchterregender Gewalt. Wenn das Stück am Schluss in harter Kulmination gipfelt, sind die Tonhöhen nicht mehr zu differenzieren, es spielt nur noch das Schlagzeug und das schlagzeugartig behandelte Blech.

Der dritte Satz beginnt mit einem tragischen Höhepunkt und bewegt sich auf eine ähnliche Bedrängnis und Vernichtung wie die oben beschriebene zu — die Katastrophe scheint unabwendbar — dann aber schliesst sich unerwartet wie eine Botschaft aus einer anderen Welt ein Zitat aus Tschaikowskij's Kinderalbumstück *Süsser Traum* an und beendet das Werk in anmutiger und leichter Instrumentation.

Die Fragmente alter Musik in **Pro et Contra** sind keine Zitate, sondern Pärts eigene barocke Stilisationen. Sie fügen sich organisch in das Werk ein und stellen eine Entwicklungslinie dar, (die sich wie selbstverständlich aus dem Ganzen ergibt). Bereits zu Beginn ertönt, einem Motto gleich, ein feierlicher D-Dur-Akkord, dem ein Zwölftoncluster über einem farbenreichen aleatorischen Klangfeld folgt — es ist, als löse sich ein gewaltiger Lichtstrom in alle Regenbogenfarben auf.

Das Werk trägt das Gepräge eines strahlenden Concerto Grosso (neben dem Violoncello tritt in den Ecksätzen auch eine Gruppe von 12 Instrumenten solistisch auf), weist aber zugleich formale Züge des späteren klassischen Instrumentalkonzerts auf, die zeitweise durch einen schalkhaften Humor erhellt werden (so z.B. in der sich dem „Motto“ anschliessenden Kadenz des schlagzeugartig behandelten Solocello).

Im ersten Satz — *Maestoso* — ist das Spiel der Klangfarben und Rhythmen kaleidoskopisch wechselhaft. Der zweite Satz — *Largo* — besteht aus nur einer Barockkadenz in d-moll; ihm schliesst sich *attacca* der dritte Satz — *Allegro* — an, ein Satz von ostinatem Rhythmus, geistreich und temperamentvoll, witzig und dabei von magischer Eindringlichkeit. Die im ersten Satz in der Vertikalen verborgene Reihe f-e-c-cis-es-d-g-a-fis-gis-h-b beginnt nun, sich im Cellosolo allmählich zu enthüllen, um zuletzt auch im ganzen Orchester deutlich hervortreten. Die Schlusssteigerung geht in ein jubilierendes Es-Dur über.

Mit seinen Collagen lässt der Komponist die Unterschiede zwischen Epochen und Geisteshaltungen intensiv und unmittelbar erleben. Stets teilt sein dramaturgischer Nerv der Musik der Vergangenheit eine veredelnde und läuternde Rolle zu. Besonders überzeugend in diesem Sinne fungiert Bachs Musik in zwei Werken von Pärt, die auf dieser Schallplatte allerdings nicht zu finden sind, nämlich in der Collage zu *B-A-C-H* (1964) und in *Credo* für Klavier, Chor und Sinfonieorchester (1968). Die naive Schönheit des Tschaikowskij-Zitats in der *Zweiten Sinfonie* wirkt in der unmittelbaren Gegenwart des durch moderne Ausdrucksmittel geschaffenen aggressiven Alptraums fragil und wehrlos: als Kinderstück lässt es Assoziationen aus der Kinderwelt aufkommen, die durch den Einsatz von piepsendem Gummispielzeug als besondere Klangfarbenquelle (im 1. und 3. Satz) noch verstärkt werden.

Was das Cellokonzert angeht, so lässt die (scheinbar) problemlose Versöhnung von „pro“ und „contra“ den Verdacht aufkommen, dass hinter dieser strahlenden Einmütigkeit vielleicht doch ein verschmitztes Augenzwinkern verborgen ist.

Etwa zehn Jahr später hat Arvo Pärt einmal gesagt: „Meine Collagen waren ein Versuch, eine Blume in fremder Umgebung neu einzupflanzen (das Problem der Gewebeanpassung: wenn sie miteinander verwachsen, so war die Transplantation der richtige Eingriff). Hierbei stand jedoch nicht die Idee der Verpflanzung im Vordergrund — vielmehr wollte ich eine einzige Blume selber züchten.“

In dieser Richtung war die Neeme Järvi gewidmete **Dritte Sinfonie** (1971) der erste Versuch. Das nach dem *Credo* eingetretene Verstummen nutzte der Komponist für die gründliche Beschäftigung mit der Musik des Mittelalters. Die Melodik der *Dritten Sinfonie* lässt an die Chormusik des 14.—15. Jahrhunderts denken (ohne dass es dabei Zitate gäbe), der Rhythmus erinnert an die Wiener Klassik und die frühe Romantik. Der Satz ist polyphon (als Quelle dient die niederländische Polyphonie).

Drei unbetitelte *attacca*-Sätze lehnen sich an klassische Formtypen an: Der erste Satz weist Züge der Sonatenform auf, der zweite und dritte Satz verknüpfen Dreisätzigkeit und Variationsformen auf eigene Art. Durch seine ruhige und ausgedehnte Entwicklung unterscheidet sich das Werk beträchtlich von Pärts bisherigen lakonischen Grossformen.

Ein Jahr nach der *Dritten Sinfonie* schrieb Pärt die sinfonische Kantate *Lied an die Geliebte*, darauf folgte ein neues Schweigen bis zum Jahre 1976 — dann aber trat der Komponist so an die Öffentlichkeit, wie wir ihn heute kennen. Sein heutiger geläuterter Stil — eine Synthese von musikalischen Richtungen aus mehreren Jahrhunderten, und doch ganz anders und neu — ist uns nun vertraut. Ihm gegenüber erscheinen Pärts frühere Werke heute wie Wanderungen auf der Suche nach Reinheit und Wahrhaftigkeit, und dies in ästhetischem wie in geistigem Sinne. Legt man den Masstab der Kunst an, sind sie jedoch als souveräne Meisterwerke hochzuschätzen.

Merike Vaitmaa

Arvo Pärt est né en 1935 dans la petite ville de Paide en Estonie. Après avoir étudié dans la classe de composition de Heino Eller à Tallinn, il travailla comme ingénieur du son à la radio estonienne de 1958 à 1967. En 1980, lui et sa famille émigrèrent à Vienne et, un an plus tard, ils déménagèrent à Berlin — où Pärt est toujours domicilié — avec une bourse du Service d'Echange Académique Allemand (DAAD).

Deux phases distinctives sont évidentes dans la production de Pärt. Jusqu'en 1968, il a composé dans l'idiome sériel, l'œuvre *Credo* de cette année-là marquant la fin de cette voie particulière. La période 1968-76 fut celle d'une réorientation artistique, soit une "période de transfert", et comprend, entre autres, la composition de la troisième symphonie. L'intérêt intensif de Pärt pour la musique médiévale est à l'origine d'une nouvelle phase créatrice pouvant être datée de 1976. Son style actuel de composition est différent de ceux des œuvres précédentes — Pärt le décrit lui-même comme "style Tintinnabuli".

Les différences les plus frappantes entre ses œuvres de la première et celles de la deuxième période sont expliquées le plus clairement par la description de deux pôles: conflit—équilibre; chromatique—diatonique; dynamisme—repos. Les caractéristiques constantes de l'originalité de Pärt peuvent cependant toujours être trouvées. Elles comprennent un sérieux à la poursuite de l'essence de tout, un sens marqué du drame musical et l'art de faire passer la recherche de l'expression musicale du matériel dans l'harmonie avec une rationalité stricte: bref, l'art d'être libre lorsque les circonstances elles-mêmes ne le sont pas.

Si nous examinons plus attentivement les premières œuvres du compositeur, nous remarquons les changements qui se suivent de très près et qui s'accompagnent mutuellement. Pärt commença avec de la musique néo-classique pour piano (deux *sonatines* et une *Partita* en 1958) et passa, de façon originale, à travers toutes les principales techniques de l'avant-garde en dedans de dix ans.

Nekrolog (1960) fut la première œuvre orchestrale de Pärt et aussi la première composition dodécaphonique de la musique estonienne quoique le compositeur

n'adhérât pas strictement à toutes les lois de la musique sérielle. Tout comme *Nekrolog*, la **première symphonie** (sous-titrée *Polyphonique* et dédiée à Heino Eller — 1964) se caractérise par une atmosphère sombre et dramatique quoique la structure dodécaphonique puisse être reconnue beaucoup plus clairement. La conception dramatique saisissante facilite la compréhension de l'œuvre dans sa totalité. Le premier mouvement — *Canons* — comprend plusieurs vagues de nuances dont la plus élevée arrive juste avant la fin. Dans le second mouvement — *Prélude et Fugue* — le prélude sert de partie centrale logique du cycle où la fugue s'enfle comme un raz-de-marée puissant; sa crête forme l'apogée de toute l'œuvre.

Les deux mouvements reposent sur la série mi-fa-fa dièse-si-si bémol-sol-la-mi bémol-ré-la bémol-ré bémol-do, employée principalement comme matériel mélodique thématique; nous reconnaissons la série dans sa forme originale et, avec autant d'importance, en inversion, en forme rétrograde et en inversion rétrograde. Nous pouvons de temps en temps observer des moyens sonores: les lignes polyphoniques se développent alors sur un fond purement de couleur tonale; également, la mélodie peut, à son apogée, se condenser en un cluster (comme par exemple dans la coda expressive).

Le rythme est très varié. Parfois, un rythme est bâti sur des principes sériels comme, par exemple, au début du *Prélude* quoique, au premier coup d'œil, ceci donne une impression de liberté improvisée. Lorsque la fugue entre dans la phase finale, l'apogée, un simple patron rythmique est répété, par exemple, par les cordes. En même temps, les relations métro-rythmiques sont altérées et, en "empilant" les voix, un bloc sonore de deux fois doze voix est créé à l'apogée et suggère une pulsation.

Nous trouvons des synthèses comparables dans les œuvres suivantes écrites dans les années 1960 — une structure dodécaphonique de base associée à un traitement "sonore" du son; les lignes détaillées et variées de la musique sérielle sont rattachées aux rythmes moteurs néo-classiques. Les éléments sonores deviennent de plus en plus importants.

Perpetuum mobile (1963), dédié à Luigi Nono, composé et exécuté peu avant la *Symphonie Polyphonique* (1964, voir ci-dessus) rendit le nom de Pärt connu également à l'Ouest. Cette pièce frappante fut présentée avec succès à un nombre de festivals de musique moderne. Elle fait montre d'un relief dynamique extrêmement simple: il part de rien pour aboutir à une puissante condensation de timbre et de rythme à son apogée pour ensuite se perdre au loin dans le silence. Le sens de l'inévitable de cette montée et l'atteinte de la tension maximale au seul moment adéquat nous font soupçonner que nous faisons face à une pièce bien calculée — et une étude de la partition révèle aussi une construction d'une rationalité frappante. *Perpetuum mobile*, mouvement éternel — ici dans le sens de changement continu — est écrit selon le principe schématique suivant: chaque instrument ou groupe d'instruments entre avec une nouvelle note et un nouveau patron rythmique qui sont répétés durant un certain passage. La hauteur des notes est déterminée par la série si bémol-la-sol dièse-ré dièse-mi-sol-fa-si-do-fa dièse-do dièse-ré (une série qui provient en fait de la *Symphonie Polyphonique*: la forme fondamentale correspond à l'inversion de la série de la symphonie transposée au triton). Il y a deux séries pour le rythme, chacune consistant en douze motifs d'égale durée. La puissance suggestive du crescendo est obtenue par la condensation de la structure et par une instrumentation exacte.

La *seconde symphonie* et le *Concerto pour violoncelle "Pro et Contra"* (ce dernier commandé par Mstislav Rostropovitch) furent composés en 1966. Tous deux sont des œuvres en trois mouvements d'expression extrêmement laconique où le compositeur fait usage de technique de collage.

La ***seconde symphonie*** est peut-être l'œuvre la plus tragique de la production de Pärt. Une forme dynamique simple caractérise chacun des trois mouvements sans titre défini s'acancant vers l'apogée comme la seule possibilité d'évasion.

La série consiste en trois groupes de notes aux relations intervallaires semblables: fa dièse-la-sol-sol dièse / si bémol-do dièse-si-do / ré-fa-mi bémol-mi. Dans le premier mouvement, l'orchestre est divisé en quatre couches de rythme et

de couleur tonale. L'intensité mélodique provient des vents; nous entendons des fragments sanglotants de la série ci-nommée sur un fond aléatoire des cordes, la série en entier — chargée d'une tension intolérable — est mise en lumière. Le mouvement se termine par une apogée étonnamment légère: la mélodie sérielle apparaît aux bois en accords parfaits parallèles, avec une prédominance spéciale du timbre du vibraphone.

Dans le second mouvement, il n'y a pas un seul élément mélodique coulant librement; les motifs rythmiques dodécaphoniques rigides aux cuivres créent une impression de puissance terrifiante. A la fin, lorsque la pièce atteint sa dure apogée, la hauteur des sons ne peut plus être différenciée; seuls la percussion et les cuivres (traités de façon percussive) jouent.

Le troisième mouvement commence avec une apogée tragique et se dirige vers un tourment et une annihilation semblables à ceux décrits ci-haut. La catastrophe semble inévitable — mais soudain, comme un message d'un autre monde, nous rencontrons une citation d'un album pour enfants de Tchaïkovsky, *Süsser Traum* (Doux Rêve) qui termine la symphonie dans une instrumentation légère et charmante.

Les fragments de musique ancienne dans *Pro et Contra* ne sont pas des citations mais des stylisations de Pärt lui-même du baroque. Ils s'harmonisent bien avec l'œuvre et présentent une ligne de développement (qui s'élève comme automatiquement du tout). Un accord festif de ré majeur est entendu au tout début, comme une devise; ceci est suivi d'un cluster de douze notes sur une image sonore aléatoire colorée. C'est comme si un puissant rayon de lumière se décomposait en toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

L'œuvre revêt le caractère d'un concerto grosso radieux (en plus du violoncelle, nous trouvons un groupe de douze instruments "solos" dans les mouvements extrêmes) mais elle révèle en même temps des éléments formels du concerto instrumental classique ultérieur. De temps à autre, ces éléments sont éclairés d'un humour espiègle, comme par exemple dans la cadence au traitement percussif du violoncelle "solo" venant directement après la "devise".

Dans le premier mouvement — *Maestoso* — le jeu des couleurs tonales et des rythmes est changeant, comme dans un kaléidoscope. Le second mouvement — *Largo* — consiste uniquement en une cadence baroque en ré mineur; le troisième mouvement — *Allegro* — commence *attacca*: c'est un mouvement de rythmes ostinato, plein d'entrain et de tempérament, spirituel et d'un éclat magique tout à la fois. La série du premier mouvement (cachée dans le plan vertical) fa-mi-do-do dièse-mi bémol-ré-sol-la-fa dièse-sol dièse-si-si bémol commence maintenant à se révéler graduellement dans la partie de violoncelle, se mettant finalement clairement en évidence dans tout l'orchestre. L'apogée finale passe dans un mi bémol majeur radieux.

Au moyen de ses collages, Pärt nous permet de faire l'expérience des différences entre les époques et les états d'esprit d'une façon intense et immédiate. Son nerf dramatique assigne toujours un rôle ennoblissant et purifiant à la musique du passé. À cet égard, la musique de Bach s'est avérée particulièrement décisive dans deux des compositions de Pärt (non comprises sur ce CD), soit le *Collage sur B-A-C-H* (1964) et dans *Credo* pour piano, chœur et orchestre symphonique (1968). La beauté naïve de la citation de Tchaïkovsky dans la *seconde symphonie* sonne fragile et sans défense devant la présence immédiate d'un cauchemar agressif créé par les moyens d'expression modernes; en tant que pièce pour enfants, elle suscite des associations au monde enfantin. Ces dernières sont renforcées dans les premier et troisième mouvements par l'emploi d'un jouet de caoutchouc criant comme source spéciale de couleur tonale.

Dans le cas de *Concerto pour violoncelle*, la réconciliation (apparente) sans problème de "pro" et "contra" amène le soupçon qu'il puisse y avoir un pétilllement malicieux dans l'œil, malice cachée derrière cette unanimité radieuse.

Quelque dix ans plus tard, Arvo Pärt déclara une fois: "Mes collages essayaient de replanter une fleur dans des alentours étrangers (le problème de convenance des tissus: s'ils s'unifient en croissant, c'est que la transplantation était une mesure juste). Ici, cependant, l'idée de transplantation n'était pas au premier plan — je désirais plutôt cultiver une seule fleur moi-même."

La **troisième symphonie** (1971), dédiée à Neeme Järvi, fut le premier essai dans cette direction. Pärt fit usage du silence qui suivit la composition du *Credo* pour étudier en profondeur la musique médiévale. L'élément mélodique de la troisième symphonie nous fait penser à la musique chorale des 14^e et 15^e siècles (quoiqu'il n'y ait pas de citations); le rythme rappelle le classicisme viennois et le début du romantisme. La structure est polyphonique (avec la polyphonie hollandaise à sa source).

Trois mouvements (sans spécification) *attacca* suivent les types de formes classiques. Le premier mouvement présente des traits de forme sonate; les second et troisième mouvements joignent la forme ternaire et la forme variations à leur propre manière. Cette œuvre, avec son développement paisible et prolongé, diffère sensiblement des formes antérieures laconiques plus larges de Pärt.

Un an après la troisième symphonie, Pärt écrivit la cantate symphonique *Lied an die Geliebte* suivie d'une autre période de silence qui dura jusqu'en 1976. C'est alors que le compositeur se manifesta tel qu'on le connaît aujourd'hui. Son style purifié actuel — une synthèse de “directions” musicales de plusieurs siècles, néanmoins entièrement différentes et nouvelles — nous est maintenant familier. En comparaison, les œuvres antérieures de Pärt semblent actuellement des voyages en quête de pureté et de vérité dans le sens esthétique et spirituel. Si, cependant, nous les jugeons d'après les critères artistiques, elles doivent être hautement appréciées à titre de chefs-d'œuvre souverains.

Merike Vaitmaa



NEEME JÄRVI

Frans Helmerson was born in Sweden in 1945. His concert début took place in Stockholm in 1970. Following that début he took part in various international competitions and won top prizes at the 1971 Cassadó competition in Florence, the 1971 Geneva competition and the 1973 Munich competition. He gave his first London recital in 1975 and followed this with concert tours in both Western and Eastern Europe and in the U.S.A.. Frans Helmerson enjoys teaching and has held important posts since 1973. From 1973 until 1978 he led the master class for 'cello players at the Norwegian College of Music in Oslo. Since 1978 he has led the master class at the distinguished college run by the Swedish Radio in Stockholm. Since 1987 he has held a professorship at Gothenburg University. He appears frequently on television and has made 8 other BIS records.

Frans Helmerson wurde 1945 in Schweden geboren, und sein Konzertdebüt fand 1970 in Stockholm statt. Als Teilnehmer mehrerer internationaler Wettbewerbe gewann er erste Preise beim Cassadóbewerb in Florenz 1971, in Genf 1971 und in München in 1973. Nach seinem Solistendebüt in London 1975 folgten zahlreiche Konzertreisen in West- und Osteuropa und in den USA. Frans Helmerson unterrichtet gerne. 1973-78 leitete er die Meisterklasse für Cello an der Osloer Musikhochschule. Seit 1978 hat er den gleichen Posten an der Musikschule des Schwedischen Rundfunks Edsberg bei Stockholm. Seit 1987 ist er Professor an der Universität Göteborg und er erscheint regelmässig im skandinavischen Fernsehen. Frans Helmerson hat 8 weiteren BIS-Platten eingespielt.

Frans Helmerson est né en Suède en 1945. Il fit ses débuts à Stockholm en 1970. Il prit part à plusieurs compétitions internationales et gagna les premiers prix des concours Cassadó à Florence en 1971, de Genève en 1971 et de Munich en 1973. Ses débuts à Londres eurent lieu en 1975 et furent suivis de plusieurs tournées en Europe occidentale et orientale et aux Etats-Unis. Frans Helmerson aime enseigner et il a été le professeur de la classe supérieure de violoncelle au

Collège Norvégien de Musique d'Oslo de 1973 à 1978. Depuis 1978, il occupe les mêmes fonctions au célèbre Collège de Musique de la Radio Suédoise à Stockholm. Depuis 1987 il est professeur à l'université de Gothenbourg et il apparaît fréquemment à la télévision scandinave. Frans Helmerson a enregistré également sur 8 autres disques BIS.

After 22 years as principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra, **Neeme Järvi** is now its principal conductor emeritus. He was also for 15 years music director of the Detroit Symphony Orchestra, a position he currently holds with the New Jersey Symphony Orchestra, alongside that of principal conductor of the Residentie Orkest (The Hague), and guest chief conductor of the Japan Philharmonic Orchestra. He has appeared with such orchestras as the Chicago, Boston and London Symphony Orchestras, the Berlin Philharmonic Orchestra and the Royal Scottish National Orchestra, where he was formerly principal conductor and now bears the title of conductor laureate.

Neeme Järvi was born in Tallinn, Estonia, and obtained his degree from the then Leningrad Conservatory. Early in his career, he held posts with the Estonian Radio Symphony Orchestra (today the Estonian National Symphony Orchestra – ERSO) and the Estonian National Opera in Tallinn. In 1971 he won first prize in the conducting competition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, which led to invitations from leading orchestras in Europe, Japan and North America. Emigrating to the USA in 1980, Järvi made his American début with the New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi is one of the most recorded conductors on today's international scene and many of his recordings have been with the Gothenburg Symphony Orchestra.

Neeme Järvi holds honorary degrees from the universities of Gothenburg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) and Wayne State, Michigan. He is also a member of the Swedish Royal Academy of Music and a Knight of the Swedish Order of the Polar Star. Järvi was the first recipient of the Collar of the Order of the National Estonian Coat of Arms. In October 1998 he was voted 'Estonian of the Century' from among twenty-five of his compatriots.

For further information please visit www.neemejarvi.ee

Nach 22 Jahren als Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra ist **Neeme Järvi** nunmehr dessen Chefdirigent emeritus. Zudem war er 15 Jahre lang Musikalischer Leiter des Detroit Symphony Orchestra, ein Amt, das er derzeit beim New Jersey Symphony Orchestra innehat. Hinzu kommen die Ämter des Chefdirigenten des Residentie Orkest (Den Haag) und des gastierenden Chefdirigenten des Japan Philharmonic Orchestra. Gastdirigate führten ihn zu Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem London Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, und dem Royal Scottish National Orchestra, dessen einstiger Chefdirigent und nunmehriger Ehrendirigent er ist.

Neeme Järvi wurde in Tallinn/Estland geboren und absolvierte das damalige Leningrader Konservatorium. Seine Karriere begann er als Musikalischer Leiter des Estnischen Rundfunkorchesters (heute: Estonian National Symphony Orchestra – ERSO) und als Chefdirigent der Estnischen Nationaloper in Tallinn. Dem Gewinn des Ersten Preis beim Dirigierwettbewerb der Accademia Nazionale di Santa Cecilia 1971 in Rom schlossen sich Einladungen von führenden Orchestern Europas, Japans und Nordamerikas an. 1980 emigrierte Järvi in die USA und gab sein Amerika-Debüt beim New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi zählt zu den „meistaufgenommenen“ Dirigenten der Gegenwart; viele dieser CDs wurden mit dem Gothenburg Symphony Orchestra eingespielt.

Neeme Järvi wurde von den Universitäten von Göteborg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) und Wayne State (Michigan) mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet. Außerdem ist er Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und Ritter des Schwedischen Polarstern-Ordens. Järvi war der erste Träger der Halskette des Nationalen Estnischen Wappen-Ordens. Im Oktober 1998 wurde er unter fünfundzwanzig seiner Landsleute zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.neemejarvi.ee

Après 22 ans en tant que chef principal, **Neeme Järvi** est nommé chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Gothembourg. Il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Détroit et, en 2006, était directeur musical de l'Orchestre symphonique du New Jersey et chef principal du Residentie Orkest à La Haye. Il s'est également produit avec l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonia et le Royal Scottish National Orchestra dont il a déjà été le chef principal et où il est maintenant chef honoraire.

Neeme Järvi est né en Estonie en 1937 et a étudié les percussions et la direction au Conservatoire de Leningrad où il obtint un diplôme. En 1963, il est nommé directeur de l'Orchestre de la radio et de la télévision estonienne ainsi que chef principal de l'opéra de Tallinn où il restera treize ans. La réputation internationale de Järvi commence à grandir à partir de 1971 alors qu'il remporte le premier prix à la compétition de direction d'orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome. Il est par la suite appelé à diriger les meilleurs orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. Neeme Järvi s'installe aux États-Unis au cours de la saison 1979-80 et fait ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de New York. Järvi est l'un des chefs de la scène internationale qui a le plus enregistré et la plupart de ces enregistrements ont été réalisés avec l'Orchestre symphonique de Gothembourg.

Järvi est membre de l'Académie royale de musique de Suède. Il a également été le premier récipiendaire du Collier de l'Ordre du blason national d'Estonie remis par le président de la république. Enfin, en octobre 1998, il a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq autres de ces compatriotes.



FRANS HELMERSON *(Photo: Tommie Lindström)*

Recording data: 1989-01-17/18/19/27, Dominikanerbau, Bamberg, W. Germany
Recording engineer: Siegbert Ernst
Sony PCM701 digital recording equipment, 2 Neumann M269, 2 Sennheiser MKH20
and 1 Neumann KM64 microphones, Studer 961 mixer

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Siegbert Ernst
Cover text: Merike Vaitmaa
English translation: Andrew Barnett
German translation: Katharina Liepelt
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Cover pictures: Robert von Bahr
Type setting: Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett

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

© & ® 1989, BIS Records AB

INSTRUMENTARIUM

'Cello: Domenico Montagnana, Venice 1743
Bow: Louis Gillet

BIS would like to thank the Association of Estonian Choirs in North America for a generous contribution towards the costs of this recording.



ARVO PÄRT and NEEME JÄRVI

