



CD-834 DIGITAL

Arvo Pärt Summa

Tapiola Sinfonietta
Jean-Jacques Kantorow



PÄRT, Arvo (b. 1935)

Collage sur BACH (1964) (*Sikorski*) **7'30**
for string orchestra (II: with oboe and harpsichord/piano)

- [1] I. Toccata **2'41**
[2] II. Sarabande (**Marja Talka**, oboe; **Jouko Laivuori**, harpsichord/piano) **3'01**
[3] III. Ricercar **1'40**

[4] **Fratres** (1977/1991) (*Universal Edition, Wien*) **9'27**
for string orchestra and percussion (**Juho Vartiainen**, percussion)

[5] **Cantus in memoriam Benjamin Britten** (1977) **6'46**
for string orchestra and bell (**Juho Vartiainen**, bell) (*Universal Edition, Wien*)

[6] **Summa** (1991) (*Universal Edition, Wien*) **5'07**
for string orchestra

[7] **Festina lente** (1988/1990) (*Universal Edition, Wien*) **5'43**
for string orchestra

Tabula rasa (1977) (*Universal Edition, Wien*) **26'00**
for string orchestra, two violins and prepared piano

- [8] I. Ludus. *Con moto* **9'50**
[9] II. Silentium. *Senza moto* **16'04**
(**Jan Söderblom**, violin I; **Tero Latvala**, violin II; **Jouko Laivuori**, piano)

Tapiola Sinfonietta
conducted by **Jean-Jacques Kantorow**



'Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers — in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity'.

This statement by the Estonian composer **Arvo Pärt** (b. 1935) refers to his present musical language, in which the simple harmonic and rhythmic structures — as well as music's spiritual dimensions — are brought into the foreground. However, his musical style has not always been the way it is known to us today. During the 1960s he composed music in a modernistic idiom as well as using collage techniques, i.e. the mixing of music of different styles.

Though composed at around the same time as his predominantly modernistic *First* and *Second Symphonies* (BIS-CD-434), ***Collage sur BACH*** (1964) differs immensely from these two works. In the light of the postmodern tendencies during the 1970s and onward, this work appears to have been composed later — it is a very modern piece in its use of different stylistic illusions. During the 1970s Pärt commented on his collage period, declaring 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.' Indeed, the fluctuation between the different stylistic idioms creates this new 'flower' in this piece.

The opening movement, *Toccata*, is energetic and full of motion — at first reminiscent of Baroque music. In the following atonal sections, the notes B (German for B flat)-A-C-H (German for B) are embedded in virtually every bar. This ties into a long tradition in music history of using this theme (originating in the works of J.S. Bach himself and later appearing in works by composers such as Schumann and Liszt), but as this thematic cell constitutes a small chromatic cluster, this theme has rarely been used as a chord. However, it is as a chord that Pärt uses B-A-C-H and in this context it creates a good contrast to the tonal introduction.

The second movement, *Sarabande*, also alternates between two different characters — an 'authentic' Baroque texture, featuring solo oboe, harpsichord and strings (the melody is in itself quoted from Bach's *Sarabande* from the *Sixth English*

Suite), that is intermixed with dense chords in the strings and clusters in the piano. Here too, the B-A-C-H theme is constantly present in the non-tonal sections — and, as Paul Hillier points out in his book on Pärt, the oboe melody is itself a disguised version of the B-A-C-H motif. Hillier also mentions that this motif occurs in several works by Pärt from that period.

The last movement, *Ricercar*, is a fugue built from the melodic version of the B-A-C-H-theme. In good Baroque fashion and, indeed, in accordance with J.S. Bach's own fugal practices, Pärt elaborates the theme in different ways — taking it in retrograde and inverted as well as in prolonged note values.

Two extensive periods of silence played an important rôle in Pärt's stylistic development. Of particular importance was his study of Medieval music. One important outcome of this was his *Third Symphony* (1971, BIS-CD-434) in which the Medieval references are clearly audible. After the second period of silence he returned as a composer in 1976 with a small piano piece, *For Alina* (BIS-CD-702) which marked his new approach to composition — his music became simplistic and meditative. His world-wide reputation (as manifested, for example, by his election as an honorary member of the American Academy of Arts and Letters in 1996) was earned on the basis of his later, most original style. The Medieval features are less prominent in his post-1976 style as compared to the *Third Symphony*. Instead other aspects are featured, including canonical structures and modal rhythm. Perhaps of most vital importance is Pärt's notion of *tintinnabuli* (*tintinnabulum* is the Latin for 'bell'): 'I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note... or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements — with one voice, with two voices. I build with primitive materials — with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it tintinnabulation.' In all the remaining works on this CD the triad plays an important rôle as the main melodic and harmonic building block. If *Collage sur BACH* implied a struggle between the old and the modern, the following works manifest one mood each.

Fratres (1977–) is a family of pieces that exists in versions for, among others, ensemble of early instruments, cello ensemble, string quartet (BIS-CD-574) and violin and piano. *Fratres* for string orchestra with percussion (version VI, 1991) features a calm melody repeated with slight variations during nine phrases and

superimposed over a drone (A-E) in the celli and basses. One of the middle parts takes care of the tintinnabulation, i.e. that part plays only the notes in the A minor triad, A-C-E. Between each phrase there is a short interlude in the percussion section, played by claves and bass drum — an interlude that gives time for contemplation over what has just been heard.

‘Why did the date of Benjamin Britten’s death — 4th December 1976 — touch such a chord in me?’ Pärt asks, and continues: ‘During this time I was obviously at the point where I could recognize the magnitude of such a loss... I had just discovered Britten for myself. Just before his death I began to appreciate the unusual purity of his music... And besides, for a long time I had wanted to meet Britten personally — and now it would not come to that’. (It has been pointed out that this piece moved Britten’s partner, Peter Pears, to tears.)

Cantus in memoriam Benjamin Britten for string orchestra and one bell (1977) is an excellent example of the influence Medieval music has had on Pärt — however tacitly. There are no particular Medieval melodic or harmonic structures. Instead, the historical references are achieved in different ways. The whole piece is a double canon. The first violin leads one of the processes by expanding a descending diatonic scale by one step for each cycle until the low C has been reached. The lower instruments follow at different speed — as in the mensuration canons by composers such as Josquin and Ockeghem. Also the tintinnabulation parts appear in canon and at different speeds. The whole process ends when the lowest double bass part reaches its goal — the low A. Another Medieval reference lies in the fact that the first top melody follows the first rhythmic mode, originating from the Notre Dame school during the twelfth century — long-short-long-short. A wonderful event in this piece occurs during the final bar when the bell is struck inaudibly and then resonates after the strings have stopped playing as if it were sounding from nowhere.

Festina lente (1988/90) displays many structural similarities with *Cantus*. The contradictory title ‘Festina lente’ — ‘make haste slowly’ — was one of Emperor Augustus’s favourite maxims and refers here to the simultaneous performance of the melody in three different tempi: fast in the violins, medium in the viola, and slow in the celli and basses. As was the case in *Cantus*, *Festina lente* contains only those pitches that would be the white keys on the piano, without chromatic altera-

tions. This piece may also be performed with a harp part which gives resonance to the bass lines.

Summa (1991) was originally a choral piece, composed in 1978. This work differs from the previous works in the later style on this CD in that it lacks the sustained notes that give the other works a strong emphasis on the timbral properties. Instead, *Summa* explores two-part writing juxtaposed with *tutti* sections. The main melody itself presents the tintinnabulation part, containing only the notes of the G minor triad.

Tabula rasa (1977) is Pärt's most extensive instrumental work. Inspired by the concerto grosso from the Baroque period — a small group of instruments, in this case two violins, against the rest of the orchestra — the first movement, *Con moto* (with movement), features Vivaldi-like textures resulting from its use of static rhythms and homophonic structure. The prepared piano — in which different objects are put into the instrument, thus creating different startling sounds (in this piece screws between the strings) — makes a clear reference to bells. The first movement develops through a juxtaposition of two different episodes: one rhythmically active and one calm section in which only one violin and piano take part. The motion in the active section increases gradually in register and rhythmic activity and culminates in an extensively arpeggiated, almost violent, section.

In the second movement, *Senza moto* (without movement), the prepared piano serves an even more important function — providing the only rhythmic and coloristic contrasts to the extended canon sections in which the celli expand a diatonic scale upwards and downwards, similar to the technique used in *Cantus*, followed in canon by the first violins.

© **Pier F. Broman 1997**

The **Tapiola Sinfonietta** was founded in 1988 and, right from the outset, aimed to distance itself from other Finnish municipal orchestras in terms both of repertoire and of sonority. The orchestra's string section currently numbers 27 players, in addition to which there are double woodwind and two horns.

When the orchestra was established, Finland had already many decades of experience in training musicians to the highest level. The new chamber orchestra could draw its members from among the finest newly-qualified musicians, and the

end product was a youthful, malleable ensemble which approached orchestral music-making from the standpoint of chamber music.

Previous artistic directors of the Tapiola Sinfonietta have been Jorma Panula, Juhani Lamminmäki and Osmo Vänskä. In 1993 the orchestra appointed the French violinist/conductor Jean-Jacques Kantorow as artistic director, and under his direction the orchestra has achieved the highest international standard. Kantorow is renowned for his intensive rehearsal work; he refines details and sonority to perfection. This painstaking preparation is reflected in lively, virtuoso music-making in concert.

Further testimony to the individual players' abilities can be found in the fact that they often appear as soloists at the Tapiola Sinfonietta's concerts.

Although the Tapiola Sinfonietta corresponds in size to an orchestra of the Viennese Classical period, the orchestra has an extensive repertoire ranging from the Baroque to contemporary music. On its numerous BIS recordings the Tapiola Sinfonietta has emerged as a peerless champion of music from the twentieth century.

Jean-Jacques Kantorow was born in Nice, France, but is of Russian extraction. He studied the violin at the conservatoires of Nice and (from the age of 13) Paris, where his teachers included Benedetti and where, a year later, he won the first prize for violin playing.

Between 1962 and 1968 he won some ten international prizes including first prizes at the Carl Flesch Competition (London), the Geneva International Competition and the Paganini Competition (Genoa). He made his Carnegie Hall début at the age of 19. Jean-Jacques Kantorow has performed as a soloist on all continents and played chamber music with Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier and others. He regularly conducts chamber orchestras in England, The Netherlands and Scandinavia. From 1985 until 1994 he was artistic director and chief conductor of the Orchestre de Chambre d'Auvergne. He is presently artistic director of the Ensemble Orchestral de Paris and, since 1993, of the Tapiola Sinfonietta in Finland. He has also been awarded the French national music award 'Les victoires de la musique classique'. This is Jean-Jacques Kantorow's third BIS recording.

„*Tintinnabulation* [Glockengeläut, Anm. d. Ü.] ist ein Gebiet, das ich manchmal betrete, wenn ich Antworten suche – in meinem Leben, meiner Musik, meiner Arbeit. In finsternen Stunden habe ich ein gewisses Gefühl, daß alles außerhalb dieses einen Phänomens sinnlos ist. Das Komplizierte und Vielfacettierte verwirrt mich nur, und ich muß Einheitlichkeit suchen.“

Dieser Spruch des estnischen Komponisten **Arvo Pärt** (1935–) bezieht sich auf seine heutige Musiksprache, in der schlichte harmonische und rhythmische Strukturen – sowie die geistigen Dimensionen der Musik – an den Vordergrund treten. Sein Musikstil war aber nicht immer so, wie er uns heute bekannt ist. Während der 1960er Jahre komponierte er Musik in einem modernistischen Idiom, und er verwendete Collagetechniken, das heißt Mischen von Musik verschiedener Stile.

Obwohl sie etwa um dieselbe Zeit wie seine vorwiegend modernistischen *Symphonien Nr. 1* und *2* komponiert wurde (BIS-CD-434), unterscheidet sich die ***Collage sur BACH*** (1964) enorm von diesen beiden Werken. Im Lichte der post-modernen Tendenzen der 1970er und folgenden Jahre erweckt dieses Werk den Eindruck, später komponiert worden zu sein – mit seinem Gebrauch verschiedener stilistischer Illusionen ist es ein sehr modernes Stück. In den 1970er Jahren kommentierte Pärt seine Collagenperiode folgendermaßen: „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 der Tat entsteht diese neue „Blume“ in diesem Stück durch das Schwanken zwischen den verschiedenen stilistischen Idiomen.

Der erste Satz, *Toccata*, ist energisch und voller Bewegung – anfangs an Barockmusik erinnernd. In den folgenden, atonalen Abschnitten sind die Töne B-A-C-H in praktisch jedem Takt vorhanden. Dies ist die Fortsetzung einer langen Tradition dieses Themas (sie begann in den Werken von J.S. Bach selbst und wurde durch Komponisten wie Schumann und Liszt fortgeführt), aber da diese thematische Zelle ein kleines chromatisches Cluster ist, wurde das Thema selten als Akkord verwendet. Pärt verwendet aber B-A-C-H als Akkord, und in diesem Zusammenhang bildet es einen guten Kontrast zur tonalen Einleitung.

Der zweite Satz, *Sarabande*, bewegt sich ebenfalls zwischen zwei unterschiedlichen Charakteren: ein „authentisch“ barockes Klangbild mit Solooboe, Cembalo und Streichern (dessen Melodie ein Zitat aus Bachs *Sarabande* aus der *sechsten englischen Suite* ist) wird dichten Akkorden der Streicher und Clusters im Klavier gegenübergestellt. Auch hier ist das B-A-C-H-Thema stets in den nicht tonalen Abschnitten präsent — und die Oboenmelodie ist, worauf Paul Hillier in seinem Buch über Pärt hinweist, eine getarnte Fassung des B-A-C-H-Motivs. Hillier erwähnt auch, daß dieses Motiv in mehreren damaligen Werken von Pärt erscheint.

Der letzte Satz, *Ricercar*, ist eine auf der melodischen Fassung des B-A-C-H-Themas basierende Fuge. In guter Barockmanier, mit J.S. Bachs eigener Fugenpraxis in der Tat übereinstimmend, verarbeitet Pärt das Thema verschiedenartig — in Krebsform und in Augmentation.

Zwei stilisierende Perioden des Schweigens spielten wichtige Rollen in Pärts stilistischer Entwicklung. Von besonderer Bedeutung war sein Studium der Musik des Mittelalters. Ein wichtiges Ergebnis war seine *dritte Symphonie* (BIS-CD-434), wo die mittelalterlichen Anlehnungen deutlich hörbar sind. Nach der zweiten Schweigeperiode kehrte er 1976 als Komponist mit einem kleinen Klavierstück zurück, *Für Alina* (BIS-CD-702), das seine neue Einstellung zum Komponieren veranschaulichte — seine Musik wurde simplistisch und meditativ.

Sein Weltruf (der beispielsweise durch seine Wahl 1996 zum Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters bestätigt wurde) entstand auf der Basis dieses späteren, äußerst originellen Stils. Die mittelalterlichen Züge sind zumindest auf der Oberfläche seines Stils nach 1976 weniger auffallend als in der *dritten Symphonie*. Stattdessen treten andere Aspekte hervor, darunter Kanonstrukturen und modale Rhythmen. Von größter Wichtigkeit ist wohl Pärts Idee der Tintinnabuli (*tintinnabulum* ist Lateinisch für „Glöckchen“): „Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn eine einzige Note wunderbar gespielt wird. Diese Note... oder ein Augenblick der Stille trösten mich. Ich arbeite mit sehr wenigen Elementen — mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue mit primitivem Material — mit einem Dreiklang, mit einer spezifischen Tonart. Die drei Töne des Dreiklangs sind wie Glocken. Deshalb nenne ich es Tintinnabulation.“ In allen übrigen Werken auf dieser CD spielt der Dreiklang eine wichtige Rolle als Hauptbaustein von Melodik

und Harmonik. Wenn *Collage sur BACH* einen Kampf zwischen Alt und Modern andeutete, bringen die folgenden Werke jeweils eine Stimmung.

Fratres (1977–) ist eine Familie von Stücken, die in Fassungen für u.a. Ensemble alter Instrumente, Celloensemble, Streichquartett (BIS-CD-574) und Violine und Klavier vorliegen. *Fratres* für Streichorchester mit Schlagzeug (Fassung VI 1991) bringt eine ruhige Melodie, die während neun Phrasen mit geringfügigen Variationen wiederholt wird, über einem Bordun (A-E) der Celli und Bässe liegend. Eine der Mittelstimmen übernimmt die Tintinnabulation, indem sie nur die Töne eines Molldreiklages (A-C-E) spielt. Zwischen jeder Phrase gibt es ein kurzes Zwischenspiel im Schlagzeug, gespielt von Claves und großer Trommel, ein Zwischenspiel, das Zeit zur Überlegung dessen gewährt, was gerade gehört wurde.

„Wieso wurde ich vom Datum des Todes von Benjamin Britten – 4. Dezember 1976 – so bewegt?“, fragt Pärt, und fährt fort: „Während jener Zeit war ich eindeutig an jenem Punkt angelangt, wo ich die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen imstande war... Ich hatte soeben Britten für mich selbst entdeckt. Gerade vor seinem Tode begann ich, die seltene Reinheit seiner Musik zu schätzen... Und außerdem hatte ich schon lange Britten persönlich kennenlernen wollen – und jetzt sollte es nicht dazu kommen.“ (Es wird erzählt, dieses Stück hätte Brittens Partner Peter Pears zu Tränen gerührt.)

Cantus in memoriam Benjamin Britten für Streichorchester und eine Glocke (1977) ist ein ausgezeichnetes Beispiel des Einflusses, den die mittelalterliche Musik auf Pärt ausgeübt hat – wenn auch im Stillen. Es gibt keine besonderen mittelalterlichen Strukturen melodischer oder harmonischer Art. Stattdessen werden die historischen Referenzen auf verschiedene Arten erzielt. Das ganze Stück ist ein Doppelkanon. Die erste Violine leitet das eine Geschehen, indem sie eine fallende diatonische Skala immer wieder um einen Ton erweitert, bis schließlich das tiefe c erreicht wird. Die tieferen Instrumente folgen in einem anderen Tempo – wie in den Mensurationskanons von Komponisten wie Josquin und Ockeghem. Auch die Tintinnabulationsstimmen erscheinen im Kanon und in verschiedenen Tempi. Das gesamte Geschehen endet, als die tiefste Kontrabaßstimme ihr Ziel erreicht – das tiefe A. Eine weitere mittelalterliche Anlehnung besteht darin, daß die erste Oberstimme nach dem ersten rhythmischen Modus nach Art der Notre-Dame-Schule im 12. Jahrhundert ausgerichtet ist – lang, kurz, lang, kurz. Eine

wunderschöne Stelle gibt es im Schlußtakt, wo die Glocke unhörbar geschlagen wird, um nachzuklingen, nachdem die Streicher zu spielen aufgehört haben; ihr Klang kommt gleichsam aus dem Nichts.

Festina lente (1988/90) weist viele strukturelle Ähnlichkeiten mit dem *Cantus* auf. Der widerspruchsvolle Titel *Festina lente* — langsam eilen — war einer der Lieblingsgrundsätze des Kaisers Augustus. Er bezieht sich hier auf das simultane Spielen der Melodie in drei verschiedenen Tempi: schnell in den Violinen, mittel in der Bratsche, langsam in den Celli und Bässen. Wie es im *Cantus* der Fall war, enthält auch *Festina lente* nur jene Tonhöhen, die den weißen Tasten auf dem Klavier entsprechen, keine chromatischen Alterationen. Dieses Stück kann auch mit einer Harfenstimme aufgeführt werden, die den Baßstimmen zusätzliche Resonanz verleiht.

Summa (1991) war ursprünglich ein 1978 komponiertes Chorstück. Dieses Werk unterscheidet sich insofern von den Stücken im späteren Stil auf dieser CD, als die ausgehaltenen Töne fehlen, die bei den anderen Werken die Klangfarbeneigenschaften so sehr betonen. In *Summa* werden stattdessen zweistimmige Sätze und Tuttiabschnitte zueinander in Gegensatz gestellt. Die Hauptmelodie dient selbst als Tintinnabulationsstimme und enthält nur die Töne eines g-moll-Dreiklanges.

Tabula rasa (1977) ist Pärts umfangreichstes Instrumentalwerk. Der erste Satz, *Con moto* (bewegt), ist vom Concerto grosso des Barockzeitalters inspiriert — einer kleinen Instrumentengruppe, in diesem Fall zwei Violinen, gegen den Rest des Orchesters — und bringt statische Rhythmen und eine homophone Struktur, die an Vivaldi erinnern. Das präparierte Klavier — bei welchem verschiedene Gegenstände in das Instrument gelegt werden, um allerlei überraschende Klänge zu erzeugen; in diesem Stück werden Schrauben zwischen die Saiten gesteckt — bezieht sich deutlich auf Glocken. Der erste Satz entwickelt sich in einer Gegenüberstellung zweier verschiedener Episoden: eines rhythmisch aktiven und eines ruhigen Abschnittes, bei dem nur eine Violine und das Klavier beteiligt sind. Die Bewegung des aktiven Abschnittes wird allmählich hinsichtlich des Umfanges und der rhythmischen Aktivität gesteigert und erreicht ihren Höhepunkt in einem stark arpeggierten, fast gewaltsamen Abschnitt.

Im zweiten Satz, *Senza moto* (bewegungslos), hat das präparierte Klavier eine noch wichtigere Funktion. Es bringt den einzigen rhythmischen und koloristischen

Kontrast zu den ausgedehnten Kanonabschnitten, in denen die Celli eine diatonische Skala nach oben und unten erweitern (ähnlich der im *Cantus* verwendeten Technik), im Kanon von den ersten Violinen gefolgt.

© **Per F. Broman 1997**

Die **Tapiola Sinfonietta** wurde 1988 gegründet, um eine Ausnahme hinsichtlich des Repertoires und der Klangkultur bei finnischen städtischen Orchestern zu bilden. Heute besteht das Orchester aus 27 Streichern, doppeltem Holz und zwei Waldhörnern.

Beim Gründen des Orchesters hatten wir bereits seit Jahrzehnten in unserem Land eine Musikerausbildung von Spitzenniveau. Das neue Kammerorchester konnte unter den besten, gerade diplomierten Musikern seine Wahl treffen, und als Ergebnis entstand ein jugendliches, entwicklungsfähiges Ensemble, das an das Orchestermusizieren von einem kammermusikalischen Standpunkt aus herantritt.

Künstlerische Leiter der Tapiola Sinfonietta waren Jorma Panula, Juhani Lamminmäki und Osmo Vänskä. 1993 wurde der französische Violinist und Kapellmeister Jean-Jacques Kantorow künstlerischer Leiter, unter dessen Leitung das Orchester die internationale Spitzenklasse erreichte. Kantorow ist wegen seiner intensiven Einstudierungsarbeit bekannt. Er arbeitet bis zur Perfektion an Details und Klängen. Die sorgfältige Vorarbeit ergibt bei den Konzerten eine lebhafte, virtuose Musik.

Es spricht für den Standard der Musiker, daß sie häufig als Solisten bei den Konzerten der Tapiola Sinfonietta erscheinen.

Obwohl die Tapiola Sinfonietta ihrer Art nach einem Orchester der Wiener Klassik entspricht, umfaßt ihr Repertoire alles, vom Barock bis zur neuen Musik. Auf vielen Schallplatten, hauptsächlich für BIS eingespielt, erscheint die Tapiola Sinfonietta ausdrücklich als hervorragender Interpret der Musik unseres eigenen Jahrhunderts.

Jean-Jacques Kantorow wurde in Nizza geboren, ist aber russischer Herkunft. Er studierte Violine an den Konservatorien in Nizza und (ab 13 Jahren) in Paris, wo Benedetti zu seinen Lehrern gehörte und wo er ein Jahr später einen ersten Preis für Violine gewann.

1962-68 gagna er etwa zehn internationale Preise, darunter erste Preise beim Carl-Flesch-Wettbewerb in London, dem internationalen Wettbewerb in Genf und dem Paganini-Wettbewerb (Genua). Er debütierte in der Carnegie Hall mit 19 Jahren. Er trat solistisch auf allen Kontinenten auf und spielte Kammermusik mit Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier und anderen. Er dirigiert regelmäßig Kammerorchester in England, den Niederlanden und Skandinavien. 1985-94 war er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre de Chambre d'Auvergne. Derzeit ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Orchestral de Paris, und seit 1993 der Tapiola Sinfonietta in Finnland. Er erhielt auch die nationale französische Musikauszeichnung „Les victoires de la musique classique“. Dies ist seine dritte Aufnahme für BIS.

“Le tintinnabulum est une région où je me promène parfois quand je cherche des réponses — au sujet de ma vie, ma musique, mon œuvre. Dans mes heures sombres, j’ai un certain sentiment que rien n’a de sens sauf une chose. Tout ce qui est complexe et facetté me porte à confusion et je dois chercher l’unité.”

Cette citation du compositeur estonien **Arvo Pärt** (1935-) se réfère à son langage musical présent dans lequel les simples structures harmoniques et rythmiques — ainsi que les dimensions spirituelles de la musique — sont mises au premier plan. Son style musical n’a cependant pas toujours été semblable à celui que nous connaissons aujourd’hui. Dans les années 1960, il composa de la musique dans un idiome moderniste et il utilisa des techniques de collage, c’est-à-dire le mélange de musique de styles différents.

Quoique **Collage sur BACH** (1964) ait été composé en même temps environ que ses *première et deuxième symphonies* (BIS-CD-434) à la prédominance moderniste, un grand écart sépare cette œuvre des deux autres. En tenant compte des tendances postmodernistes d’à partir des années 1970, cette œuvre semble avoir été composée plus tard — c’est une pièce très moderne dans son emploi de différentes illusions stylistiques. Dans les années 1970, Pärt commenta sa période de collage comme suit: “Mes collages étaient une tentative de replanter une fleur dans un milieu étranger (le problème de l’opportunité du tissu: si les boutures se fusionnent,

l'implantation aura été la mesure juste). Ici cependant, l'idée de transplantation n'était pas au premier plan — je préférerais cultiver une seule fleur moi-même.” La fluctuation entre les différents idiomes stylistiques crée vraiment cette nouvelle “fleur” dans cette pièce.

Le premier mouvement, *Toccata*, est énergique et animé — nos pensées vont d'abord vers la musique baroque. Dans les sections atonales suivantes, les notes si bémol, la, do, si naturel (en allemand B, A, C, H) sont insérées dans pratiquement chaque mesure. L'emploi de ce thème se rattache à une longue tradition dans l'histoire de la musique (ayant son origine dans les œuvres de J.S. Bach et se poursuivant ensuite dans celles de compositeurs tels que Schumann et Liszt) mais, comme cette cellule thématique forme un petit cluster chromatique, ce thème a rarement été employé comme accord. C'est cependant comme accord que Pärt utilise B-A-C-H et, dans ce contexte, il apporte un bon contraste à l'introduction tonale.

Le second mouvement, *Sarabande*, alterne aussi entre deux caractères différents — une structure baroque authentique avec hautbois solo, clavecin et cordes (la mélodie est elle-même une citation de la *Sarabande* de la 6^e *Suite anglaise* de Bach) qui est entremêlée d'accords denses aux cordes et de clusters au piano. Ici aussi, le thème de B-A-C-H est omniprésent dans les sections non-tonales et, comme le souligne Paul Hillier dans son livre sur Pärt, la mélodie du hautbois est une version déguisée du motif B-A-C-H. Hillier mentionne aussi que ce motif se retrouve dans plusieurs œuvres de Pärt datant de cette époque.

Le dernier mouvement, *Ricercar*, est une fugue bâtie à partir de la version mélodique du thème B-A-C-H. En bonne manière baroque et, bien sûr, suivant la pratique des fugues de Bach, Pärt développe le thème de différentes manières — en version rétrograde, inversée et en augmentation.

Deux périodes prolongées de silence ont joué un rôle considérable dans le développement stylistique de Pärt. Son étude de la musique médiévale revêt une signification particulière. Un résultat important en fut sa 3^e *symphonie* (1971, BIS-CD-434) dans laquelle les références médiévales sont clairement entendues. Après sa seconde période de silence, il composa, en 1976, une petite pièce pour piano, *For Alina* (BIS-CD-702) qui marqua sa nouvelle approche de la composition — sa musique devint simpliste et méditative. Sa réputation mondiale (dont témoigne, par exemple, son élection comme membre honorifique de l'Académie Américaine des

Arts et des Lettres en 1996) repose sur ce dernier style très original. En comparaison avec la 3^e *symphonie*, les traits médiévaux sont plus discrets dans son style d'après 1976. D'autres aspects plutôt sont présentés dont des structures canoniques et un rythme modal. La notion de *tintinnabuli* (latin pour petites cloches) est peut-être d'importance suprême: "J'ai découvert qu'il suffit qu'une seule note soit jouée avec beauté. Cette note... ou un moment de silence, me console. Je travaille avec très peu d'éléments — avec une ou deux voix. Je construis à partir d'un matériau primitif — avec l'accord parfait, avec une tonalité déterminée. Les trois notes d'un accord parfait sont comme des cloches. C'est pour cela que j'appelle cela tintinnabulation." Dans les autres œuvres sur ce CD, l'accord parfait tient le rôle important de bloc principal de construction mélodique et harmonique. Si *Collage sur BACH* a signifié une lutte entre l'ancien et le moderne, les œuvres suivantes manifestent chacune une atmosphère propre.

Fratres (1977-) est une famille de pièces en versions pour, entre autres, ensemble d'instruments anciens, ensemble de violoncelles, quatuor à cordes (BIS-CD-574) et violon et piano. *Fratres* pour orchestre à cordes et percussion (version VI 1991) présente une mélodie calme aux répétitions légèrement variées au cours de neuf phrases et superposées sur un bourdon (la-mi) aux violoncelles et contrebasses. L'une des voix intermédiaires s'occupe de la tintinnabulation, c'est-à-dire que cette voix ne joue que les notes d'un accord parfait mineur, la-dô-mi. Un bref interlude de percussion, joué par les claves et la grosse caisse, sépare chaque phrase; il permet la contemplation de ce qui vient d'être entendu.

"Pourquoi le jour de la mort de Benjamin Britten — le 4 décembre 1976 — a-t-il fait vibrer une corde si sensible en moi?" se demande Pärt et poursuit: "A ce moment-là, j'en étais nettement venu à reconnaître l'ampleur d'une telle perte... J'avais moi-même tout récemment découvert Britten. J'ai commencé juste avant sa mort à apprécier l'exceptionnelle pureté de sa musique... J'avais d'ailleurs longtemps voulu rencontrer Britten en personne — et il était maintenant trop tard." (On a rapporté que Peter Pears, le compagnon de vie de Britten, fut ému jusqu'aux larmes par cette pièce.)

Cantus in memoriam Benjamin Britten pour orchestre à cordes et une cloche (1977) fournit un excellent exemple de l'influence médiévale exercée sur Pärt — quoique tacitement. Il ne s'y trouve pas de structures mélodiques ou harmo-

niques médiévales particulières. Les références historiques sont plutôt obtenues de manières différentes: la pièce en entier est un double canon. Le premier violon mène le processus en prolongeant une gamme diatonique descendante d'un ton à chaque cycle jusqu'à atteindre le mi grave. Les instruments graves suivent à différentes vitesses — comme dans les canons mesurés de Josquin et d'Ockeghem par exemple. Les voix de *tintinnabulum* apparaissent aussi en canon et en vitesses différentes. Tout le processus prend fin quand la voix la plus grave à la contrebasse atteint son but — le la grave. Une autre référence médiévale se distingue dans le fait que la mélodie supérieure suit le premier mode rythmique originaire de l'école de Notre-Dame au 12^e siècle — long court long court. Une chose extraordinaire se produit dans la mesure finale quand la cloche est frappée silencieusement et résonne ensuite quand les cordes ont fini de jouer, tintant de nulle part.

Festina lente (1988/90) présente plusieurs ressemblances structurelles avec *Cantus*. Le titre contradictoire “Festina lente” — en hâte lentement — était l'une des maximes préférées de l'empereur Auguste et se rapporte ici à l'exécution simultanée de la mélodie en trois tempi différents: rapide aux violons, moyen à l'alto et lent aux violoncelles et contrebasses. Comme dans le cas de *Cantus*, *Festina lente* ne renferme que les notes blanches du piano et aucune altération chromatique. Cette pièce peut aussi être jouée avec une partie de harpe qui donne de la résonance aux voix graves.

Composée en 1978, ***Summa*** (1991) fut d'abord une pièce chorale. Cette œuvre diffère des précédentes dans le style tardif sur ce CD parce qu'il lui manque les notes soutenues qui donnent aux autres un fort accent sur les propriétés de timbre. *Summa* explore plutôt l'écriture à deux voix juxtaposée aux sections *tutti*. La mélodie principale présente elle-même la partie de *tintinnabulum* et ne renferme que les notes de l'accord parfait de sol mineur.

Tabula rasa (1977) est l'œuvre instrumentale la plus considérable de Pärt. Elle s'inspire du concerto grosso du baroque — un petit groupe d'instruments, dans ce cas deux violons, s'opposant au reste de l'orchestre. Le tissu à la Vivaldi du premier mouvement, *Con moto* (avec mouvement), est le résultat de l'emploi de rythmes statiques et de la structure homophonique. Le piano préparé — c'est ainsi que l'on appelle un piano dans lequel des objets sont déposés pour créer des sons étonnants et variés; dans ce cas, des vis sont placées entre les cordes — évoque nettement des

cloches. Le premier mouvement se développe sur une juxtaposition de deux épisodes différents: une section rythmiquement active et une calme dans laquelle participent seulement le violon et le piano. Le mouvement de la section active augmente graduellement en registre et en activité rythmique et aboutit à une section presque violente aux arpèges intenses.

Dans le second mouvement, *Senza moto* (sans mouvement), le piano préparé remplit une fonction encore plus importante: il apporte le seul contraste de rythme et de couleur aux sections de canon prolongées dans lesquelles les violoncelles étendent une gamme diatonique par le haut et par le bas, suivis en canon par les premiers violons. Cette technique est semblable à celle utilisée dans *Cantus*.

© **Per F. Broman 1997**

La **Sinfonietta Tapiola** fut fondée en 1988 comme orchestre de chambre dont le répertoire et la culture sonore se distinguaient des orchestres municipaux finlandais traditionnels. La section des cordes de l'orchestre se compose maintenant de 27 musiciens. L'ensemble est complété par une double section de bois et deux cors.

A la fondation de l'orchestre, la Finlande jouissait depuis plusieurs décennies déjà d'un éminent niveau d'instruction musicale. Le jeune orchestre de chambre fit un choix des meilleurs nouveaux diplômés et il en est résulté un ensemble jeune, en plein épanouissement, qui s'approche de la musique orchestrale par la voie de la musique de chambre.

Jorma Panula, Juhani Lamminmäki et Osmo Vänskä ont été les directeurs artistiques de la Sinfonietta Tapiola. En 1993, le violoniste et chef d'orchestre français Jean-Jacques Kantorow prit la relève et, sous sa direction, l'orchestre s'est hissé à un niveau international élitare. Kantorow est connu pour l'intensité de ses répétitions. Il polit les détails et la sonorité jusqu'à la perfection. Le soigneux travail de préparation débouche, aux concerts, sur de la musique virtuose remplie de vie.

Le fait que les membres de la Sinfonietta Tapiola se produisent souvent en solistes aux concerts de la formation en dit long sur leur niveau de compétence.

Même si la composition de la Sinfonietta Tapiola est de type classicisme viennois, l'orchestre couvre un vaste répertoire s'étendant du baroque à la musique nouvelle.

Les nombreux disques, principalement de marque BIS, de la Sinfonietta Tapiola révèlent clairement un interprète supérieur de la musique de notre siècle.

D'origine russe, **Jean-Jacques Kantorow** est né à Nice en France. Il a étudié le violon au Conservatoire de Nice et (à partir de 13 ans), au Conservatoire National Supérieur de Paris, dans la classe de Benedetti, où il obtint le Premier Prix de Violon un an plus tard.

Entre 1962 et 1968, il a gagné une dizaine de prix internationaux dont le Premier Prix Carl Flesch à Londres, le Premier Prix du Concours International de Genève et le Premier Prix Paganini à Gênes. Il fit ses débuts au Carnegie Hall à l'âge de 19 ans. Jean-Jacques Kantorow s'est produit comme soliste sur tous les continents et il a joué de la musique de chambre avec, entre autres, Gidon Kremer, Krystian Zimerman et Paul Tortelier. Il dirige régulièrement des orchestres de chambre en Angleterre, aux Pays-Bas et en Scandinavie. Il fut directeur artistique et chef principal de l'Orchestre de Chambre d'Auvergne de 1985 à 1994. Il est actuellement directeur artistique de l'Ensemble Orchestral de Paris et, depuis 1993, également de la Sinfonietta Tapiola en Finlande. Il a reçu le prix musical national français "Les victoires de la musique classique". C'est le troisième disque BIS de Jean-Jacques Kantorow.



Also available:

BIS-CD-434

Arvo Pärt

^AConcerto for cello & orchestra 'Pro et contra'
Perpetuum Mobile, Op. 10
Symphonies No. 1, No. 2 & No. 3.

^A**Frans Helmerson, cello**
Bamberg Symphony Orchestra
conducted by Neeme Järvi

Recording data: October 1996 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun
Neumann microphones; Studer 961 amplifier; Fostex D-10 DAT recorder, Stax headphones
Producer: Jens Braun
Digital editing: Jens Braun
Cover text: © Per F. Broman 1997
German translation: Julius Wender
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover photograph of Arvo Pärt: © Gramophone/Sayer
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.
Colour origination: Studio 90 Ltd.

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

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB

