



BRITTEN, KRENEK, DORÁTI
oboe – solo and accompanied

HELEN JAHREN with ELISABETH WESTENHOLZ piano



BRITTEN, BENJAMIN (1913-1976)

TEMPORAL VARIATIONS for oboe and piano (1936) *(Faber)*

13'36

- | | |
|------------------------|------|
| [1] Theme | 1'47 |
| [2] Oration | 1'39 |
| [3] March | 1'05 |
| [4] Exercises | 1'00 |
| [5] Commination | 1'25 |
| [6] Chorale | 2'12 |
| [7] Waltz | 1'19 |
| [8] Polka | 1'07 |
| [9] Resolution | 1'55 |

SIX METAMORPHOSES AFTER OVID for solo oboe, Op. 49 *(Boosey & Hawkes)*

13'59

- | | |
|--|------|
| [10] I. PAN who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved | 2'27 |
| [11] II. PHAETON who rode upon the chariot of the sun for one day
and was hurled into the river Padus by a thunderbolt | 1'23 |
| [12] III. NIOBE who, lamenting the death of her fourteen children,
was turned into a mountain | 2'06 |
| [13] IV. BACCHUS at whose feasts is heard the noise of gaggling women's
tattling tongues and shouting out of boys | 2'09 |
| [14] V. NARCISSUS who fell in love with his own image and became a flower | 3'01 |
| [15] VI. ARETHUSA who, flying from the love of Alpheus the river god,
was turned into a fountain | 2'49 |

TWO INSECT PIECES for oboe and piano (1935) *(Faber)*

3'45

- | | |
|--------------------------------|------|
| [16] I. The Grasshopper | 1'53 |
| [17] II. The Wasp | 1'46 |

DORÁTI, ANTAL (1906-1988)

FIVE PIECES for solo oboe (1980-81) *(Boosey & Hawkes)*

- | | | |
|----|---|-------|
| 18 | I. La cigale et la fourmie (d'après Lafontaine) | 13'36 |
| | | 2'40 |
| 19 | II. Lettre d'amour | 3'12 |
| 20 | III. Fugue à trois voix | 2'39 |
| 21 | IV. Berceuse | 2'18 |
| 22 | V. Légerdemain | 2'30 |

DUO CONCERTANTE for oboe and piano (1983) *(Boosey & Hawkes)*

- | | | |
|----|-----------------------|-------|
| 23 | I. – <i>attacca</i> – | 14'28 |
| | | 7'30 |
| 24 | II. | 6'57 |

KRENEK, ERNST (1900-1991)

SONATINA for solo oboe (1956) *(Rongwen Music)*

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 25 | I. <i>Allegro</i> | 4'52 |
| | | 0'44 |
| 26 | II. <i>Adagietto</i> | 1'34 |
| 27 | III. <i>Vivace</i> | 0'53 |
| 28 | IV. <i>Andante</i> | 1'33 |

FOUR PIECES for oboe and piano (1966) *(Bärenreiter)*

- | | | |
|----|------|------|
| 29 | I. | 6'20 |
| | | 1'27 |
| 30 | II. | 1'45 |
| 31 | III. | 1'18 |
| 32 | IV. | 1'33 |

TT: 72'18

HELEN JAHREN *oboe*

ELISABETH WESTENHOLZ *piano*

At the beginning of the eighteenth century, the oboe – from its starting point in France – had gained a permanent place in European music. It was not only a solo instrument but also, as a pair, an orchestral element that has proved indispensable to this day. Within a few decades, however, the instrument's expressive spectrum seemed to most Viennese Classical composers to be too one-sided. Admittedly it was excellently suited to the portrayal of bucolic *joie de vivre*, of pastoral or even rustic moods (for instance in the '*Lustiges Zusammensein der Landleute*' ['Peasants' Merrymaking'] movement from Beethoven's *Symphony No. 6*, Op. 68, the 'Pastoral') but, as a solo instrument, it was of little interest, not least because of the technical challenges it set for the player. The exceptions, therefore, are all the more important – works such as Mozart's *Concerto in C major*, KV 314, and the numerous compositions by Ludwig August Lebrun (1752-1790), which the latter, as a soloist in his own right, played on his travels through Europe's musical centres.

Although the clarinet, with its wide range and characteristic registers, was far more obviously suited than the oboe to the 'Romantic' musical style of the early 19th century, the large number of spectacular piano and violin virtuosos drove all the wind instruments from the podium for more than a century (works such as the concerto by Vincenzo Bellini [written before 1825] and the *Concert Piece*, Op. 18 [c. 1870] by August Klughardt can virtually be seen as curiosities). A genuine oboe renaissance did not take place until the early twentieth century, with the almost universal introduction of the so-called French oboe (the refined key mechanism of which had already been fully developed by the Parisian firm of Triébert in the 1870s); only in Vienna does a special form of the instrument, derived from the 'German' oboe, still survive. First and foremost we can thank those soloists who promoted the instrument with composers for the appearance of any further works for the oboe as a solo instrument – soloists such as Léon Goossens, for whom Ralph Vaughan Williams wrote a concerto in 1944. Richard Strauss, on the other hand, regarded his own *Oboe Concerto*, a late work from 1945, as nothing more than a 'throwaway exercise'.

Despite their many differences, almost all compositions for the oboe are marked

out by a certain 'tone' that builds on the instrument's peculiarities of tone and of expression and also on its characteristic figurations – as described by Markus Koch in his *Abriss der Instrumentenkunde* (Kempten 1912): 'In not-too-fast *staccato* in the diatonic or chromatic scale, or in small arpeggios, its tone is of enchanting grace...' In his *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, which first appeared in 1843, Hector Berlioz had already tried to find adequate verbal expression for the instrument's idiom: 'The sounds of the oboe are suitable for expressing simplicity, artless grace, gentle happiness, or the grief of a weak soul. It renders these admirably in *cantabile* passages. It can also convey a degree of agitation, but one must be careful not to intensify this to cries of passion, to vehement outbursts of anger, threats or heroism: its thin, bitter-sweet tones then become feeble and altogether grotesque.' And Richard Strauss added in 1904: 'With its thick and insolent low register and its pointed, incisively thin upper register the oboe – especially if its tone is exaggerated – is very well suited to humorous effects and caricatures: the oboe can rasp, bleat, squawk, just as well as it can sing nobly and chastely, play with childlike joy or like a shawm'.

Benjamin Britten's (1913-1976) affinity for the oboe, even from the earliest years of his creative activity, can already be discerned from his work list. As early as 1932 he produced a *Phantasy Quartet* for oboe and string trio; this piece was premièred in a BBC broadcast on 6th August 1933 and was first played in concert in Florence on 5th April 1934, at the twelfth ISCM Festival. The oboe part was played on that occasion by Sylvia Spencer, to whom Britten dedicated the *Two Insect Pieces*, written in the spring of 1935. These are character pieces about the grasshopper and the wasp, slightly reminiscent in manner of the *Insektarium* (1917) by the Danish composer Rued Langgaard (1893-1952). After a private performance – at which Britten himself played the piano part – these two short pieces were not heard in public until 7th March 1979 in Manchester. A similar fate was suffered by the *Temporal Variations*, which were completed just three days before the planned première (15th December 1936 at the Wigmore Hall in London). In consequence Adolph Hallis, who had commissioned the work and who himself played the piano part, had to play the last three

variations from the manuscript. In such circumstances it is scarcely surprising that the performance was not especially satisfactory. For Britten, however, the disappointment was so great that he withdrew the work; it was not published until 1980 (posthumously). It is in fact a very interesting piece that not only testifies to Britten's well-honed abilities as a craftsman but also does justice to the oboe idiom in each and every bar. This is evident not only in the lamenting, interrogatory rising semitone that dominates the theme (and returns both in the *Commination* and *Resolution* movements) but also in the extended *staccato* passages (*Exercises*) and dance-like gestures (*Polka*). Alongside the immediate recourse to thematic material by means of which Britten emphasizes the cyclical structure of the work, the semitone interval is also present as a motivic germ cell in the other variations, even those which develop a character of their own (even in the *Chorale*, where the semitone is present in the long oboe note that concludes each verse – initially rising, and finally descending).

Within Britten's catalogue of works the *Six Metamorphoses after Ovid*, Op. 49, composed in 1951 for Joy Boughton (1913-1963), daughter of the British composer Rutland Boughton, form an up-beat to a small group of solo works without piano accompaniment, each of them inspired by the technique and interpretative manner of a specific instrumentalist (as can be inferred from their dedications): the *Nocturnal after John Dowland*, Op. 70 (1963) for the guitarist Julian Bream, the three *Suites for solo cello*, Op. 72 (1965), Op. 80 (1967) and Op. 87 (1971) for Mstislav Rostropovich, and the *Suite for harp*, Op. 83 (1969) for Osian Ellis. In the individual movement titles of his Op. 49, Britten also refers to Ovid's *Metamorphoses*, a collection of fifteen books that, from the perspective of one of the most famous authors of the Roman Empire, kept the myths associated with the Gods of antiquity alive for centuries. This collection has not only inspired composers (e.g. Karl Ditters von Dittersdorf with his [originally] twelve *Metamorphosen-Symphonien*, 1783-86) and artists (e.g. Pablo Picasso with his etchings of 1931) but also poets such as Goethe: '...I soon became aware of Ovid's *Metamorphoses* and studied the first books in particular with particular enthusiasm: and soon my young mind was full of a mass of images

and happenings, filled with significant and wonderful figures and events; I couldn't rest for long, as I was constantly concerned to work on what I had thus acquired, to repeat it and constantly to bring it forth' (*Dichtung und Wahrheit*, 1811). Britten (no doubt conscious of a less erudite audience) added a partly programmatic reference, explaining the music, to each of the movement titles of his *Six Metamorphoses*: 'Pan who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved. Phaeton who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt. Niobe who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain. Bacchus at whose feasts is heard the noise of giggling women's tattling tongues and shouting out of boys. Narcissus who fell in love with his own image and became a flower. Arethusa who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain.' With regard to the first movement (*Pan*), the work's first performance at the Aldeburgh Festival on 14th June 1951 was given from a barge in the reeds by the Meare at Thorpeness.

Highly respected as a conductor both during his lifetime and since his death, **Antal Doráti** (1906-1988) remains an unknown quantity as a composer. This applies not only to his few surviving works from the 1920s but also to the pieces he wrote almost without a break from the mid-1950s onwards, despite an ever-increasing workload. His list of compositions includes a small group of oboe pieces of moderate proportions, among them *Nocturne and Capriccio* (1926) and a *Divertimento* (1976). Doráti's collaboration with the Swiss oboist and composer Heinz Holliger (b. 1939) proved especially inspirational, and three of the pieces are dedicated to Holliger: *Trittico* (1984/85), which requires a different instrument of the oboe family in each movement (oboe, oboe d'amore and cor anglais), the *Five Pieces* and a *Duo concertante*. Even the titles of the individual movements of the *Five Pieces* (1980), premièred in the Tonhalle in Zürich in April 1980, make it plain that this is a series of character pieces that span the entire expressive range of the oboe: *La Cigale et la fourmi* (d'après Lafontaine) [*The Grasshopper and the Ant* (after Lafontaine)], *Lettre d'amour* [*Love Letter*], *Fugue à trois voix* [*Three-part Fugue*], *Berceuse* [*Cradle Song*] and *Léger-*

demain [*Sleight of Hand*], with the subtitles 'le spiel' and 'le trick'. Notable features include the use of a mute in the pentatonically written (and thus archaic, Far-Eastern-sounding) *Berceuse* and the hidden three-part writing of the *Fugue* (a similar compositional technique is found in J.S. Bach's works for solo violin). More akin to a woodcut, and at times featuring more 'noisy' sounds, the *Duo concertante* (1983), first heard in Washington on 21st April 1984, alludes to Béla Bartók and to the elements of Eastern European folk music that he introduced into twentieth-century art music. If the work's slow introduction (*Lento, quasi una cadenza*), with its dense chords, almost sounds impressionistic, the fast movement that follows without a break (*Molto vivace*) sounds almost rustic with its dance-like melodies and displaced rhythms. Also the final *stretta*, its constant acceleration interrupted only once, recalls similar examples by Bartók such as the finale of his *String Quartet No. 2*, Op. 17; the outer reaches of the oboe's range (from B flat⁰ to F³) are explored in the peacefully striding middle section.

Ernst Krenek (1900-1991) changed compositional direction several times during his long creative career – ranging from free atonality, by way of a New Functionalism, jazz-oriented period and a return to contextual tonality, to dodecaphonic music and serialism from which, in his last years, he also turned away. Because Krenek retained his own 'sound' through all his changes of musical style – and thereby demonstrated his independence from any tonal system that might be imposed upon him (instead, he imposed his own limits) – he can be seen as one of the most fascinating of twentieth-century composers, with such a rich production – 241 numbered works – that it is hard to gain an overall view of his output. Both the *Sonatina*, Op. 156, and also the *Four Pieces*, Op. 193, belong to his serial phase. Nonetheless, the compositional limitations associated with such a style are hardly noticeable in these pieces – in part because Krenek created such a refined system of divided note rows and varied permutations that he regained his creative freedom. The resultant strictness of the musical material and the rhapsodic, free manner in which it is used also determine the nature of the four brief movements of the *Sonatina*, Op. 156 (1956) for solo oboe.

Thus, in the three-part finale (each part faster than its predecessor: *Andante, Allegretto, Allegro con grazia*), the parts are based on a sequence of notes that differs only in matters of detail – the varied rhythmic structure and the different expressive characters of the music, however, conceal this unifying technical element almost entirely. The ***Four Pieces***, Op. 193, completed in Tujunga, California, on 31st March 1966, prove to be clearly more experimental, also in terms of tone production: *glissandi*, noise-like sounds (for instance by means of flutter-tonguing) and multiphonics lend the work obduracy and expressivity. It was first performed on 31st May 1967 at the Zagreb Music Biennale, with Heinz Holliger as soloist.

© **Michael Kube 2004**

Helen Jahren, a former student of Heinz Holliger, is one of the most prominent oboe soloists today. She has performed throughout Europe, South America, the United States and the Far East and collaborated with conductors such as Gennady Rozhdestvensky, Esa-Pekka Salonen, Sakari Oramo, Neeme Järvi, Leif Segerstam and Vernon Handley. She has participated in festivals such as the Printemps des Arts de Monte-Carlo, International Gaudeamus Music Week, Turku Music Festival and Huddersfield Contemporary Music Festival. As a chamber musician she has worked with such renowned artists as Olli Mustonen, Marc-André Hamelin, the Brodsky Quartet, the Endellion Quartet and the flautist Sharon Bezaly.

Not only does Helen Jahren's repertoire include the classics of the baroque, classical and romantic eras, but she also takes a great interest in the music of today. More than fifty Nordic composers have composed works for her; in September 1999 she premièred the *Oboe Concerto* by Poul Ruders at Queen Margarethe's inauguration of the Royal Library in Copenhagen.

Helen Jahren won first prize and the Audience Prize at the Jeunesses Musicales International Oboe Competition in Belgrade in 1981. She was also a prizewinner at the Markneukirchen International Music Competition in 1982 and won the Swedish

Composers' Society's Interpretation Award in 1986. She won the Biennial for Nordic Soloists in Oslo in 1984 and in 1987 she was selected to represent Scandinavia in the Louisville Symphony Orchestra's 50-year anniversary. In 1995 she was awarded with the Swedish 'Crystal Prize', and she was named 'Musician of the Year 2000' by the Swedish newspaper *Expressen*.

Helen Jahren is professor of oboe at the Carl Nielsen Academy of Music in Odense, Denmark, and has given numerous masterclasses all over the world. Since the inception of Båstad Chamber Music Festival in 1993 she has been its artistic director. In 1998 she was elected a life member of the Royal Swedish Academy of Music.

Elisabeth Westenholz studied under Ester Vagning and Arne Skjold Rasmussen in Copenhagen and later in Vienna under Bruno Seidlhofer and Alfred Brendel. With her professional début she started a brilliant career which has made her a much sought-after pianist all over the world – both as a concert pianist and as a chamber musician. She has participated in numerous festivals including Montreux-Vevey, the Ludwigsburger Festspiele and Concertgebouw Festival in Amsterdam. Elisabeth Westenholz has recorded extensively for BIS and has been awarded several honours and prizes including the Danish Music Critics Award, the Carl Nielsen Travelling Prize and the Gladsaxe Music Prize.

Hatte sich die Oboe zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Frankreich aus einen festen Platz im europäischen Musikleben erobert – zum einen als Soloinstrument, zum anderen auch in doppelter Besetzung als bis heute unverzichtbarer Bestandteil eines Orchesters –, erschien nur wenige Jahrzehnte später den meisten Komponisten der „Wiener Klassik“ das Ausdrucksspektrum des Instruments als zu einseitig. Zwar eignete es sich glänzend zur Darstellung bukolischer Lebensfreude, pastoraler oder gar rustikaler Stimmungen (wie etwa in dem mit *Lustiges Zusammensein der Landleute* überschriebenen Satz aus Beethovens *Symphonie Nr. 6* op. 68, der „Pastorale“), doch wurde es als Soloinstrument auch wegen der hohen spieltechnischen Anforderungen uninteressant. Umso gewichtiger sind die Ausnahmen, wie Mozarts *Konzert C-Dur* KV 314 und die zahlreichen Kompositionen von Ludwig August Lebrun (1752-1790), mit denen dieser freilich als Solist in eigener Sache die Musikmetropolen Europas bereiste.

Obwohl die Klarinette mit ihrem großen Ambitus und den charakteristischen Registern der „romantischen“ Musiksprache des frühen 19. Jahrhunderts weit eher entsprach als die Oboe, verdrängte die große Zahl spektakulär agierender Klavier- und Violinvirtuosen für über ein Jahrhundert sämtliche Blasinstrumente vom Podium (bei Werken wie dem vor 1825 entstandenen Konzert von Vincenzo Bellini und dem um 1870 vollendeten *Konzertstück* op. 18 von August Klughardt handelt es sich fast schon um kuriose Einzelfälle). Zu einer wirklichen Renaissance der Oboe kam es erst im frühen 20. Jahrhundert durch die nahezu flächendeckende Einführung der sogenannten französischen Oboe (deren ausgefeilte Klappenmechanik von der Pariser Firma Triébert bereits in den 1870er Jahren voll entwickelt wurde); lediglich in Wien hält sich bis heute eine aus der „deutschen“ Oboe abgeleitete Sonderform des Instruments. Daß überhaupt wieder Werke für die Oboe als Soloinstrument entstanden, ist vor allem einigen Solisten zu verdanken, die sich bei Komponisten für ihr Instrument einsetzten – wie etwa Léon Goossens, für den Ralph Vaughan Williams 1944 ein Konzert schrieb; Richard Strauss sah sein spätes *Oboenkonzert* (1945) hingegen nur als „Handgelenksübung“ an.

Trotz der vielfachen Unterschiede zeichnen sich nahezu alle Kompositionen für Oboe durch einen bestimmten „Ton“ aus, der die Eigentümlichkeiten des Klangs und des Ausdrucks, aber auch typische Bewegungsfiguren des Instruments in sich aufnimmt, wie diese von Markus Koch in einem *Abriss der Instrumentenkunde* (Kempten 1912) konkret beschrieben werden: „In nicht zu raschem Stakkato der diatonischen oder der chromatischen Skala oder in kleinen Arpeggien gehört, ist ihr Ton von einer bezaubernden Grazie [...]“ Doch schon Hector Berlioz versuchte in seiner erstmals 1843 erschienenen *Großen Instrumentationslehre* die Idiomatik des Instruments adäquat in Worte zu fassen: „Den Tönen der Oboe ist Jungfräulichkeit, naive Anmut, stille Freude oder der Schmerz eines zarten Wesens angemessen: diese bringt sie im Kantabile wunderbar zum Ausdruck. Auch ein gewisser Grad von Erregung ist ihr erreichbar, man muß sich aber hüten, ihn bis zum Schrei der Leidenschaft, bis zur stürmischen Aufwallung des Zorns, der Drohung oder des Heldenmuts zu treiben, denn ihre kleine, lieblich-herbe Stimme wird dann kraftlos und völlig grotesk.“ Und Richard Strauss ergänzte 1904: „Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe dagegen eignet sich die Oboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karikatur: die Oboe kann schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.“

Daß **Benjamin Britten** (1913-1976) bereits in den ersten Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit eine gewisse Affinität zur Oboe besaß, geht schon aus seinem Werkverzeichnis hervor. Bereits 1932 entstand ein *Phantasy Quartet* für Oboe und Streichtrio, das seine Uraufführung am 6. August 1933 in einer Sendung der BBC erlebte und erstmals am 5. April 1934 in Florenz auf dem 12. Musikfest der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) im Konzert erklang. Den Oboenpart übernahm dabei Sylvia Spencer; ihr widmete Britten die im Frühjahr 1935 niedergeschriebenen *Two Insect Pieces* – zwei dem Grashüpfer und der Wespe gewidmete Charakterstücke, die von ihrer Art her ein wenig an das *Insektarium* (1917) des dänischen Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) erinnern. Nach einer Aufführung

im privaten Rahmen (Britten selbst übernahm den Klavierpart) kam es erst am 7. März 1979 in Manchester zu einer öffentlichen Präsentation der kurzweiligen Stücke. Ein ähnliches Schicksal erlitten die *Temporal Variations*, die erst drei Tage vor dem festgesetzten Uraufführungstermin (15. Dezember 1936 in der Wigmore Hall, London) fertig wurden, so daß Adolph Hallis, der die Komposition in Auftrag gegeben hatte und den Klavierpart selbst übernahm, die letzten drei Variationen aus dem Manuskript spielen mußte. Unter diesen Umständen ist es kaum verwunderlich, daß die Aufführung nicht sonderlich befriedigend ausfiel. Für Britten aber war die Enttäuschung so groß, daß er das Werk zurückzog – es erschien erst 1980 postum im Druck. Dabei handelt es sich um eine überaus interessante Komposition, die nicht nur Brittens voll ausgebildetes handwerkliches Vermögen unter Beweis stellt, sondern auch der Idiomatik der Oboe in jedem Takt gerecht wird. Dies zeigt sich nicht nur in dem klagend-fragenden aufsteigenden Halbtonschritt, der das Thema beherrscht (und in V *Communion* sowie IX *Resolution* wiederkehrt), sondern auch in ausgedehnten Staccato-Passagen (IV *Exercises*) und tänzerischen Gesten (VIII *Polka*). Neben dem unmittelbaren Rekurs auf das thematische Material, mit dem Britten die zyklische Anlage des Werkes betont, bleibt auch in den anderen, eigene Charaktere entfaltenden Variationen der Halbtonschritt als motivischer Kern präsent (selbst in VI *Chorale*, dort aber stark augmentiert in dem einzelnen, jeweils einen Vers abrundenden Ton der Oboe – zunächst aufsteigend, am Ende dann fallend).

Die 1951 für Joy Boughton (1913-1963), Tochter des britischen Komponisten Rutland Boughton, entstandenen *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49 bilden in Brittens Schaffen den Auftakt zu einer kleinen Reihe solistischer Werke ohne Klavierbegleitung, die durchwegs durch einen bestimmten Instrumentalisten, dessen Technik und Interpretationsweise inspiriert wurden (ablesbar immer auch an der Widmung): dem *Nocturnal after John Dowland* op. 70 (1963) für den Gitarristen Julian Bream, die drei *Suiten für Violoncello solo* op. 72 (1965), op. 80 (1967) und op. 87 (1971) für Mstislav Rostropovich, sowie die *Suite für Harfe* op. 83 (1969) für Osian Ellis. Auch in den einzelnen Satzbezeichnungen seines op. 49 verweist Britten auf die

Metamorphosen des Ovid, eine Sammlung von 15 Büchern, die aus dem Blickwinkel eines der berühmtesten Autoren des römischen Reiches die mit der antiken Götterwelt verbundenen Mythen über Jahrhunderte lebendig gehalten haben. Sie regten nicht nur Komponisten (wie Karl Ditters von Dittersdorf mit seinen ursprünglich 12 *Metamorphosen-Symphonien*, 1783-86), bildende Künstler (wie Pablo Picasso mit seinen *Radierungen* von 1931) zur weiteren schöpferischen Auseinandersetzung an, sondern auch Dichter wie Goethe: „[...] und da ich gar bald die Ovidischen Verwandlungen gewahr wurde, und besonders die ersten Bücher fleißig studierte: so war mein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen angefüllt, und ich konnte niemals lange Weile haben, indem ich mich immerfort beschäftigte, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen“ (*Dichtung und Wahrheit*, 1811). In diesem Sinne fügt Britten (wohl auch mit Rücksicht auf das weniger belesene Publikum) jeder Satzüberschrift seiner *Six Metamorphoses* noch einen gewissermaßen programmatisch auch die Musik erläuternden Hinweis hinzu: *Pan*, der auf dem Schilfrohr spielte, welches *Syrinx*, seine Geliebte war. *Phaeton*, der mit dem Streitwagen für einen Tag zur Sonne fuhr und von einem Blitz in den Fluß Padus geworfen wurde. *Niobe*, die um ihre vierzehn Kinder trauerte und in einen Berg verwandelt wurde. *Bacchus*, auf dessen Festen man die schwärmerischen Weiber tratschen und die Knaben jauchzen hörte. *Narcissus*, der sich in sein eigenes Bild verliebte und zur Blume wurde. *Arethusa*, die, vor der Liebe des Flußgottes *Alpheus* fliehend, zur Quelle wurde. – Wohl auch mit Rücksicht auf den ersten Satz (*Pan*) wurde die Komposition während des Aldeburgh Festival am 14. Juni 1951 von einem Stockerkahn aus dem Schilf in The Meare bei Thorpeness uraufgeführt.

Als Dirigent nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch postum hoch geachtet, ist **Antal Doráti** (1906-1988) als Komponist noch immer ein Unbekannter. Das betrifft nicht nur die wenigen erhaltenen Werke aus den 20er Jahren, sondern auch die Kompositionen, die von der Mitte der 1950er Jahre an trotz vielfältiger Arbeitsbelastung in einer nahezu kontinuierlichen Folge entstanden. Der Werkkatalog verzeichnet dabei

eine kleine Reihe von Stücken für Oboe mittleren Umfangs, darunter *Nocturne and Capriccio* (1926) und ein *Divertimento* (1976). Als besonders inspirierend erwies sich die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Oboisten (und Komponisten) Heinz Holliger (geb. 1939), dem gleich drei Werke gewidmet sind: *Trittico* (1984/85), das in jedem Satz ein anderes Instrument der Oboenfamilie verlangt (Oboe, Oboe d'amore und Englischhorn), die *Cinq pièces* und ein *Duo concertante*. Bereits die Bezeichnungen der einzelnen Sätze der im April 1980 in der Tonhalle Zürich uraufgeführten *Cinq pièces* (1980) machen deutlich, daß es sich um eine Folge von Charakterstücken handelt, die die gesamte Ausdrucksbreite der Oboe erschließen: *La Cigale et la fourmi* (d'après Lafontaine) [Die Grille und die Ameise (nach Lafontaine)], *Lettre d'amour* [Liebesbrief], *Fugue à trois voix* [Fuge für drei Stimmen], *Berceuse* [Wiegenlied], *Légerdemain* [Fingerfertigkeit], mit den Untertiteln „le spiel“ und „le trick“. Bemerkenswert sind dabei die Verwendung eines Dämpfers in der pentatonisch gestalteten und damit archaisch-fernöstlich wirkenden *Berceuse* sowie die verkappte Dreistimmigkeit der *Fuge* (eine ähnliche Kompositionstechnik findet man in den Werken für Violine allein von Johann Sebastian Bach). Holzschnittartiger und mitunter gar geräuschhaft im Tonfall verweist das erstmals am 21. April 1984 in Washington erklangene *Duo concertante* (1983) auf Béla Bartók und die von ihm in die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts eingeführten volksmusikalischen Elemente Osteuropas. Wirkt die langsame Einleitung der Komposition (*Lento, quasi una cadenza*) mit ihren klanglich verdichteten Akkorden nahezu impressionistisch, kommt der unmittelbar anschließende schnelle Satz (*Molto vivace*) mit tänzerischer Melodik und verschobenen Rhythmen geradezu rustikal daher. Auch die in ihrer ständigen Beschleunigung nur einmal unterbrochene Schlußstretta erinnert an ähnliche Modelle bei Bartók (etwa im Finale des *Streichquartetts Nr. 2* op. 17); die Grenzen des Ambitus der Oboe (von b⁰ bis f³) werden indes im ruhig schreitenden Mittelteil ausgelotet.

Wie ein Chamäleon wechselte **Ernst Krenek** (1900-1991) während seines langen schöpferischen Wirkens mehrfach die für ihn maßgebliche kompositionstechnische Richtung – von der freien Atonalität über eine neusachlich-jazzorientierte Periode

und einer erneuerten funktionsgebundenen Tonalität hin zur Dodekaphonie und zum Serialismus – und von diesem sich in den letzten Jahren wiederum befreiend. Daß Krenek über diesen vielfachen musikalischen Sprachwechsel hinaus seinen ihm eigenen „Ton“ bewahrte, er damit seine Unabhängigkeit von jedem wie auch immer angelegten Tonsystem bewies (sich vielmehr selbst Grenzen auferlegte), macht ihn zu einem der faszinierendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, dessen reiches Schaffen von allein 241 gezählten Werken nur schwer zu überblicken ist. Sowohl die *Sonatine* op. 156 als auch die *Vier Stücke* op. 193 sind der seriellen Phase zuzuordnen. Gleichwohl sind den Werken die damit verbundenen kompositorischen Beschränkungen kaum anzumerken – wohl auch, weil Krenek sich selbst ein so feines System mit unterteilten Tonreihen und verschiedensten Permutationen schuf, das ihm die schöpferische Freiheit wieder zurückgab. Die daraus abzuleitende Strenge des musikalischen Materials und dessen rhapsodisch freie Ausarbeitung bestimmen auch die vier ganz knapp gefaßten Sätze der *Sonatine* op. 156 (1956) für Oboe allein. So basieren im dreiteiligen Finale die sich im Tempo steigernden Abschnitte (*Andante*, *Allegretto*, *Allegro con grazia*) auf einer nur im Detail abgewandelten Tonfolge – die unterschiedliche Rhythmisierung und der jeweils eigene musikalische Ausdruckscharakter verdecken jedoch dieses Zusammenhalt stiftende technische Moment nahezu vollständig. Die am 21. März 1966 in Tujunga abgeschlossenen *Vier Stücke* op. 193 (1966) geben sich hingegen auch im Tonfall ungleich experimentierfreudiger: Glissandi, geräuschhafte Tonbildung (etwa durch Flatterzunge) und Mehrklänge verleihen dem Werk gleichermaßen Sprödigkeit und Expressivität. Es erklang erstmals während der Musikbiennale Zagreb am 31. Mai 1967 mit Heinz Holliger als Solisten.

© Michael Kube 2004

Helen Jahren, eine ehemalige Studentin von Heinz Holliger, ist eine der hervorragendsten Oboensolistinnen unserer Zeit. Sie konzertiert in ganz Europa, Südamerika, den USA und dem Fernen Osten und hat mit Dirigenten wie Gennadi Roschdestwensky, Esa-Pekka Salonen, Sakari Oramo, Neeme Järvi, Leif Segerstam und Vernon Handley zusammengearbeitet. Zu den Festivals, zu denen sie eingeladen wurde, gehören Printemps des Arts de Monte-Carlo, International Gaudeamus Music Week, Turku Music Festival und Huddersfield Contemporary Music Festival. Als Kammermusikerin hat sie u.a. mit Olli Mustonen, Marc-André Hamelin, dem Brodsky Quartet, dem Endellion Quartet und der Flötistin Sharon Bezaly zusammengearbeitet.

Zu ihrem Repertoire zählen nicht nur die Meisterwerke des Barock, der Klassik und der Romantik, sondern auch und gerade zeitgenössische Kompositionen. Mehr als fünfzig nordeuropäische Komponisten haben Werke für sie geschrieben; im September 1999 hob sie bei der Einweihung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen durch Königin Maragarethe das *Oboenkonzert* von Poul Ruders aus der Taufe.

Helen Jahren gewann 1981 sowohl den Ersten Preis als auch den Publikumspreis beim Internationalen Oboenwettbewerb der Jeunesses Musicales in Belgrad. Außerdem war sie Preisträgerin beim Internationalen Musikwettbewerb Markneukirchen 1982 und erhielt 1986 den Interpretationspreis der Schwedischen Komponistenvereinigung. 1984 gewann sie die Biennale für nordeuropäische Solisten in Oslo, 1987 wurde sie beim 50jährigen Jubiläum des Louisville Symphony Orchestra als Vertreterin Skandinaviens ausgewählt. 1995 erhielt sie den schwedischen „Kristallpreis“; die schwedische Zeitung *Expressen* wählte sie im Jahr 2000 zur „Musikerin des Jahres“.

Helen Jahren bekleidet eine Professur für Oboe an der Carl Nielsen Musikakademie im dänischen Odense und gibt zahlreiche Meisterklassen in der ganzen Welt. Seit der Gründung des Båstad Chamber Music Festival im Jahr 1993 ist sie dessen künstlerische Leiterin. 1998 wurde sie auf Lebenszeit zum Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie ernannt.

Elisabeth Westenholz hat bei Ester Vagning und Arne Skjold Rasmussen in Kopenhagen und bei Bruno Seidlhofer und Alfred Brendel in Wien studiert. Mit ihrem Konzertdebüt begann eine brillante Karriere, die sie – als Konzertpianistin wie als Kammermusikerin – zu einer weltweit vielgefragten Pianistin gemacht hat. Sie hat an zahlreichen Festivals teilgenommen wie dem Montreux-Vevey Festival, den Ludwigsburger Festspielen und dem Concertgebouw Festival in Amsterdam. Elisabeth Westenholz hat eine Vielzahl von Einspielungen bei BIS vorgelegt und ist mit zahlreichen Ehrungen und Preisen bedacht worden, u.a. dem Preis der dänischen Musikkritik, dem Carl Nielsen-Preis und dem Musikpreis Gladsaxe.

Bien que le hautbois soit parvenu à partir de la France à conquérir au début du 18^e siècle une place de choix dans la vie musicale européenne – d’une part en tant qu’instrument soliste, d’autre part en tant que composante indispensable aujourd’hui encore, lorsque mis en paire, de l’orchestre –, la gamme d’expression de cet instrument apparaissait par trop limitée à la plupart des compositeurs du classicisme viennois. Certes, il convenait parfaitement à l’évocation d’une joie bucolique ou d’une atmosphère pastorale pour ne pas dire rustique (comme par exemple dans le mouvement sous-titré « Réunion joyeuse de paysans » de la *Sixième Symphonie* op. 68 de Beethoven dite « Pastorale ») mais en tant qu’instrument soliste, on le trouvait, en raison également de ses hautes exigences techniques, inintéressant. Les exceptions comme le *Concerto en do majeur*, K 314, de Mozart et les innombrables compositions de Ludwig August Lebrun (1752-1790) où il tenait lui-même la partie de soliste et qui le menèrent à travers les métropoles musicales d’Europe apparaissent ainsi d’autant plus importantes.

Bien que la clarinette ait correspondu bien davantage que le hautbois au langage musical du début du 19^e siècle en raison de son ambitus plus étendu et des registres caractéristiques du début du romantique, le grand nombre de virtuoses du piano et du violon a chassé les instrumentistes à vent de la scène (dans le cas d’œuvres comme le *Concerto* de Vincenzo Bellini composé en 1825 et le *Konzertstück* op. 18 d’August Klughardt terminé en 1870, on peut presque parler d’exceptions surprenantes). On n’assistera à une véritable renaissance du hautbois qu’au début du 20^e siècle grâce à l’introduction presque totale du hautbois dit français (dont le système de clé avait été entièrement développé dès les années 1870 par la maison parisienne Triébert). Il n’y a qu’à Vienne où l’on utilise encore aujourd’hui le hautbois dit allemand avec sa forme particulière. Le fait que des œuvres pour hautbois soliste aient à nouveau été composées est attribuable à quelques solistes qui ont su susciter l’intérêt de compositeurs pour leur instrument comme Léon Goossens pour qui Ralph Vaughan Williams écrit un concerto en 1944 ; en revanche, Richard Strauss ne considérera son concerto pour hautbois de 1945 que comme un « exercice manuel ».

Malgré leurs nombreuses différences entre elles, presque toutes les compositions pour hautbois se distinguent des œuvres pour les autres instruments par un « ton » particulier qui a su assimiler non seulement les caractéristiques de la sonorité et de l'expression du hautbois mais également les motifs mélodiques typiques de l'instrument tel que Markus Koch le décrivait dans son *Abriss der Instrumentenkunde* [*Éléments d'organographie*] (Kempten, 1912): « Lorsqu'elle est entendue dans un *staccato* pas trop rapide de la gamme diatonique ou chromatique ou dans de petits arpegges, sa sonorité est toute de grâce charmante. » Hector Berlioz avait essayé dans son *Grand traité d'instrumentation* paru en 1843 de traduire adéquatement par des mots l'expression idiomatique de l'instrument: « La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois: il les exprime à merveille dans le *cantabile*. Un certain degré d'agitation lui est encore accessible, mais il faut se garder de le pousser jusqu'aux cris de la passion, jusqu'à l'élan rapide de la colère, de la menace ou de l'héroïsme, car sa petite voix aigre-douce devient alors impuissante et d'un grotesque parfait. » De son côté, Richard Strauss expliquait en 1904 qu'« avec ses graves pleins et insolents, ses aigus pointus, coupants et minces, le hautbois, en particulier lorsque sa sonorité est forcée, peut très bien se prêter à des effets humoristiques et à des caricatures: le hautbois peut nasiller, bêler, piailler aussi bien qu'il peut chanter et se plaindre de manière noble et chaste, jouer avec une joie enfantine et prendre une sonorité de chalumeau. »

On constate dès les premières années de l'activité créatrice de **Benjamin Britten** (1913-1976) une affinité certaine avec le hautbois qui se vérifie dans le catalogue de ses œuvres. Dès 1932, il compose une *Phantasy Quartet* pour hautbois et trio à cordes créée le 6 août 1933 lors d'une retransmission de la BBC et en concert le 5 avril 1934 à Florence dans le cadre du 12^e festival musical de l'IGNM (Société internationale de musique contemporaine). La partie de hautbois était tenue par Sylvia Spencer à qui Britten dédia au début de 1935 *Two Insect Pieces*, deux pièces de caractère évoquant la sauterelle et la guêpe et qui, à leur façon, rappellent quelque peu *Insektarium* (1917) du compositeur danois Rued Langgaard (1893-1952). Après la création

privée (où Britten tenait lui-même la partie de piano), il fallut attendre le 7 mars 1979 à Manchester pour assister à la création publique de ces pièces de divertissement. Les *Temporal Variations* ont subi un destin similaire alors qu'elles ne furent terminées que trois jours avant la date de création (15 décembre 1936 au Wigmore Hall à Londres) et qu'Adolph Hallis, le commanditaire de l'œuvre et le pianiste de la première, dut jouer les trois dernières variations en lisant directement le manuscrit. Dans ces circonstances, il ne faut donc pas se surprendre de ce que l'interprétation n'ait pas été particulièrement réussie. Pour Britten cependant, la déception fut telle qu'il retira l'œuvre qui ne parut qu'en 1980 après sa mort. Il s'agit cependant d'une composition extrêmement intéressante qui non seulement témoigne de la faculté de façonnement parvenue à son plein développement du compositeur, mais présente également à chaque mesure le caractère spécifique du hautbois. Cela ne se vérifie pas que dans l'intervalle d'un demi-ton ascendant, à la fois plaintif et interrogateur, qui domine le thème (et qui revient dans la 5^e pièce, *Commination*, ainsi dans que la 9^e, *Resolution*), mais également dans de nombreux passages joués *staccato* (4^e, *Exercises*) et dans des gestes dansants (8^e, Polka). En plus du recours immédiat au matériau thématique avec lequel Britten accentue la structure cyclique de l'œuvre, l'intervalle de demi-ton est également présent en tant que noyau motivique dans les autres variations, y compris dans celles qui développent leur propre caractère (y compris dans la 6^e, *Choral*, bien que cet intervalle soit fortement augmenté dans la note isolée du hautbois – d'abord ascendant puis, à la fin, descendant – qui conclut chaque vers).

Les *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49, composées en 1951 pour Joy Boughton (1913-1963), fille du compositeur britannique Rutland Boughton, marquent le début d'une série d'œuvres pour instrument seul de petite dimension sans accompagnement de piano toutes inspirées par la technique et l'art de l'interprétation d'un instrumentiste précis (également toujours nommé dans la dédicace): *Nocturnal d'après John Dowland* op. 70 (1963) pour le guitariste Julian Bream, les trois *Suites pour violoncelle seul* op. 72 (1965), op. 80 (1967) et op. 87 (1971) pour Mstislav Rostropovich ainsi que la *Suite pour harpe* op. 83 (1969) pour Osian Ellis. Britten renvoie

également dans chaque titre de mouvement aux *Métamorphoses* d'Ovide, une collection de quinze livres qui en nous offrant le point de vue de l'un des auteurs les plus connus de l'empire romain a permis de conserver vivante à travers les siècles la mythologie autour des dieux de l'Antiquité. Ces ouvrages n'inspirèrent pas que des compositeurs (comme Karl Ditters von Dittersdorf avec ses douze symphonies d'après les *Métamorphoses* composées de 1783 à 1786) ou des peintres (comme Pablo Picasso et ses gravures de 1931), mais également des poètes comme Goethe («[...] et c'est à ce moment que j'ai découvert les *Métamorphoses* d'Ovide dont j'étudiai plus particulièrement le premier livre assidûment : mon jeune cerveau fut donc rapidement rempli d'une foule d'images ainsi que de figures et d'événements importants et merveilleux. Il m'était impossible de m'ennuyer, et je m'appliquai à assimiler cette nouvelle acquisition, à la répéter et à la produire à nouveau.», *Poésie et vérité*, 1811). Dans cet esprit, Britten (qui tient sans doute compte du public moins cultivé) ajoute à chaque titre des mouvements de ses *Six Métamorphoses* un élément programmatique que commente la musique : *Pan* qui jouait sur une flûte de roseau, métamorphose de Syrinx, sa bien-aimée ; *Phaéton* qui conduisit le char solaire un seul jour et fut transformé en rivière par la foudre ; *Niobé* qui, se lamentant sur la mort de ses quatorze enfants, a été transformée en rocher ; *Bacchus* aux fêtes duquel on entend le bruit des femmes claquant leurs langues et les éclats de rire des garçons ; *Narcisse* qui tomba amoureux de sa propre image et devint une fleur ; *Aréthuse* qui, fuyant l'amour du dieu-fleuve Alphée, fut transformée en fontaine. Conformément au premier mouvement (*Pan*), l'œuvre a été créée le 14 juin 1951 à l'occasion du Festival d'Aldeburgh sur une barque au milieu des roseaux à Thorpeness Meare.

Tenu en haute estime en tant que chef d'orchestre, non seulement au cours de sa vie mais également à titre posthume, on ne connaît toujours pas aujourd'hui le travail de compositeur d'**Antal Doráti** (1906-1988). Ceci ne concerne pas que les quelques œuvres datant des années 1920 qui ont été conservées mais également les compositions qui ont été réalisées à partir du milieu des années 1950 et qui, malgré un emploi du temps très chargé, ont été produites dans une suite quasi-ininterrompue. Le cata-

logue des œuvres révèle une petite série d'œuvres de dimension moyenne pour hautbois, parmi lesquelles on note *Nocturne et Capriccio* (1926) ainsi qu'un *Divertimento* (1976). La collaboration avec le hautboïste (et compositeur) suisse Heinz Holliger (né en 1939) a particulièrement inspiré Doráti comme le prouvent les trois œuvres qui lui sont dédiées : *Trittico* (1984-85) qui réclame pour chaque mouvement un instrument différent de la famille des hautbois (hautbois, hautbois d'amour et cor anglais), les *Cinq pièces* (1980) et un *Duo concertante* (1983). Le titre de chacun des mouvements des *Cinq pièces* créés à la Tonhalle de Zurich en avril 1980 démontrent clairement qu'il s'agit ici d'une série de pièces de caractère destinées à mettre en valeur l'étendue de la palette expressive du hautbois : *La cigale et la fourmi (d'après Lafontaine)*, *Lettre d'amour*, *Fugue à trois voix*, *Berceuse*, *Légerdemain* avec les sous-titres « Le spiel » et « Le trick ». Soulignons l'emploi d'une sourdine dans la *Berceuse* qui a recours au mode pentatonique, lui conférant ainsi un ton archaïque et extrême-oriental ainsi que le déroulement déguisé des trois voix dans la *Fugue* (on retrouve une technique de composition similaire dans les œuvres pour violon seul de Johann Sebastian Bach).

Avec sa sonorité « boisée » et parfois même avec des bruits parasites, le *Duo concertante* créé le 21 avril 1984 à Washington renvoie à Béla Bartók et à la musique savante du 20^e siècle qui utilise des éléments tirés des musiques traditionnelles d'Europe de l'Est. L'introduction lente de l'œuvre (indiquée *Lento, quasi una cadenza*) semble presque impressionniste avec ses accords à la sonorité dense alors que le mouvement qui suit immédiatement (*Molto vivace*) avec sa mélodie dansante et ses rythmes décalés apparaît comme carrément rustique. La strette finale avec son accélération constante interrompte qu'une seule fois rappelle encore une fois Bartók (dans le final de son *second quatuor à cordes* op. 17). Les extrêmes de l'étendue du hautbois (de si bémol⁰ jusqu'à fa³) sont explorés dans la partie centrale qui évolue calmement.

Tel un caméléon, **Ernst Krenek** (1900-1991) a, au cours de sa longue carrière créatrice, plusieurs fois modifié sa technique de composition au gré de sa conve-

nance : de l'atonalité libre à la « Neusachlichkeit » teintée de jazz, du retour à une « nouvelle » tonalité au dodécaphonisme et au sérialisme et jusqu'à la libération de ces techniques au cours de ses dernières années. Que Krenek soit parvenu malgré les nombreux changements de son langage musical à conserver un « ton » personnel démontre son indépendance face à chacun de ceux-ci (qui lui imposaient bien davantage de contraintes) faisant ainsi de lui l'un des compositeurs les plus fascinants du 20^e siècle dont l'œuvre de grande dimension (241 œuvres) ne peut être embrassée en un seul coup d'œil. La *Sonatine* op. 156 ainsi que les *Quatre pièces* op. 193 appartiennent à la période sérielle du compositeur. Cependant, on remarque à peine les contraintes imposées par cette technique de composition dans ces pièces, d'autant plus que Krenek est parvenu à créer un système tellement parfait avec des séries subdivisées et les permutations les plus variées que celui-ci lui redonne sa liberté créatrice. L'austérité du matériau musical qui en résulte et son élaboration libre et rhapsodique caractérisent également les quatre mouvements concis de la *Sonatine* op. 156 (1956) pour hautbois seul. Le final en trois parties dont le tempo va en s'accéléralant (*Andante*, *Allegretto*, *Allegro con grazia*) repose sur une série modifiée en détail : la structure rythmique différente et le caractère expressif de chacun cependant masquent presque complètement la cohésion au point de vue technique. Les *Quatre pièces* op. 193 (1966) terminées le 21 mars 1966 à Tujunga en Californie en revanche apparaissent, également dans leur inflexion, comme beaucoup plus tournées vers l'expérimentation : les glissandis et les sons parasites (entre autre par l'emploi du *flatterzunge*) et multiphoniques confèrent à l'œuvre à la fois un ton cassant et expressif. Elles ont été interprétées pour la première fois à l'occasion de la Biennale de musique de Zagreb le 31 mai 1967 par Heinz Holliger.

© Michael Kube 2004

Helen Jahren, une ancienne élève de Heinz Holliger, est aujourd'hui l'une des hautboïstes solistes les plus importantes. Elle s'est produite à travers l'Europe, l'Amérique du Sud, les Etats-Unis ainsi qu'au Moyen-Orient et a travaillé avec des chefs tels Guenadi Rozhdestvensky, Esa-Pekka Salonen, Sakari Oramo, Neeme Järvi, Leif Segerstam et Vernon Handley. Elle a participé à de nombreux festivals, notamment le Printemps des Arts de Monte-Carlo, l'International Gaudeamus Music Week, le Turku Music Festival et le Huddersfield Contemporary Music Festival. Enfin, elle a joué en tant que chambriste avec des artistes aussi réputés qu'Olli Mustonen, Marc-André Hamelin, le Quatuor Brodsky, le Quatuor Endellion et la flûtiste Sharon Bezaly.

Helen Jahren ne compte pas que les classiques de l'époque baroque, classique et romantique à son répertoire mais démontre également un grand intérêt pour la musique actuelle. Plus de cinquante compositeurs nordiques ont écrit des œuvres pour elle. En 1999, elle a créé le *Concerto pour hautbois* de Poul Ruders à l'inauguration de la librairie royale de Copenhague par la reine Margarethe.

Elle a remporté le premier prix ainsi que le prix du public à la compétition internationale de hautbois des Jeunesses musicales à Belgrade en 1981. Elle a également remporté un prix lors de la Markneukirchen International Music Competition en 1982 ainsi que le prix d'interprétation de la société des compositeurs suédois en 1986. Elle remporte la Biennale des solistes nordiques à Oslo en 1984 et elle a été choisie en 1987 pour représenter la Scandinavie à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Louisville. En 1995 enfin, elle reçoit le « Crystal Prize » suédois et est nommée en 2000 musicienne de l'année par le quotidien suédois *Expressen*.

Helen Jahren est professeure de hautbois à l'Académie de musique Carl Nielsen à Odense au Danemark et a donné de nombreuses classes de maître à travers le monde. Depuis la fondation du festival de musique de chambre de Båstad en 1993, elle en est la directrice artistique. En 1998, elle a été élue membre à vie de l'Académie royale de musique de Suède.

Elisabeth Westenholz a d'abord étudié avec Ester Vagning et Arne Skjold Rasmussen à Copenhague et ensuite à Vienne avec Bruno Seidlhofer et Alfred Brendel. Avec ses débuts professionnels, elle a entrepris une brillante carrière qui fait d'elle une pianiste très demandée aujourd'hui à travers le monde, tant en tant que concertiste que chambriste. Elle a participé à de nombreux festivals, notamment ceux de Montreux-Vevey, le Ludwigsburger Festspiele et le Concertgebouw Festival à Amsterdam. Elisabeth Westenholz a réalisé plusieurs enregistrements chez BIS et a reçu plusieurs distinctions et prix, notamment le prix des critiques musicaux de Danemark, le Carl Nielsen Travelling Prize et le Gladsaxe Music Prize.

INSTRUMENTARIUM

Oboe: Dupin

Grand Piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Works for oboe and piano:

Recorded on 6th-8th May 1994 at the Malmö Concert Hall, Sweden

Recording producer and sound engineer: Robert von Bahr

Digital editing: Oliver Curdt

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Works for solo oboe:

Recorded on 8th-10th June 2001 at Studio 2, Radiohuset, Stockholm, Sweden

Recording producer: Lennart Dehn

Sound engineer and digital editing: Torbjörn Samuelsson

Microphones by Jörgen Thuresson and Schoeps; Crookwood and Millennia amplifiers; RME A/D converter;
Tascam DA-78HR recorder

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2004

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Helen Jahren: © Per B. Adolphsson

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

BIS-CD-737 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



ELISABETH WESTENHOLZ