



ATTERBERG CELLO CONCERTO
BRAHMS/ATTERBERG STRING SEXTET in G MAJOR

TRULS MØRK

The Symphony Orchestra of NorrlandsOperan · KRISTJAN JÄRVI



ATTERBERG, KURT (1887-1974)

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA *(Breitkopf & Härtel)* 32'52

Op. 21 (1917-22)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Andante cantabile – Allegro – attacca –</i> | 13'23 |
| 2 | II. <i>Adagio – attacca –</i> | 9'37 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 9'52 |

BRAHMS, JOHANNES (1833-97)

STRING SEXTET NO. 2 IN G MAJOR, Op. 36 35'33

arranged for string orchestra by Kurt Atterberg *(SMIC)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 11'48 |
| 5 | II. Scherzo: <i>Allegro non troppo</i> | 6'17 |
| 6 | III. <i>Poco adagio</i> | 9'41 |
| 7 | IV. <i>Poco allegro</i> | 7'38 |

TT: 69'00

TRULS MØRK *cello* [1-3]

THE SYMPHONY ORCHESTRA OF NORRLANDSÖPERAN

KRISTJAN JÄRVI *conductor*

‘I find this writing of tunes with many jumps in them hard to stomach’, **Kurt Atterberg** is said to have claimed in a discussion of twelve-note theory. ‘I like to try out my ideas on my cello while I am composing. Now, as the cello requires one to really stretch out one’s fingers and since my small hands do not have such a large reach, my tunes tend to go in steps.’ The words were hardly intended for the general public but the attitude is typical of the author even in more official contexts. For Atterberg the composer and musical administrator readily chose to be flippant and self-deprecating when talking about his artistic activities, something which at times caused him to appear somewhat shallow.

But Atterberg could afford to present a modest image for, in the generation that followed Alfvén, Peterson-Berger and Stenhammar, he was incomparably the leading composer. For a lengthy period he was the Swedish composer whose works were most frequently performed outside Sweden. And he played a central role in founding the Society of Swedish Composers (FST) and STIM, the Swedish Performing Rights Society. As chairman of FST, music critic of the newspaper *Stockholms Tidningen* and, subsequently, Secretary of the Royal Swedish Academy of Music, he had a tremendous influence on the musical life of Sweden.

Atterberg’s breakthrough as a composer came early even though he had shown few signs of being sensationally gifted as a child. He composed most of his *Symphony No. 1 in B minor* prior to being admitted as a student to the Royal Academy of Music in 1910. The première of the symphony in Gothenburg in 1912 also marked Atterberg’s début as a conductor. The symphony was subsequently given a successful performance at a festival of Scandinavian music in Stuttgart and this was followed by a number of performances in different cities in Germany. In 1919, the year in which Atterberg became music critic of *Stockholms Tidningen* and in which FST was founded, Arthur Nikisch conducted Atterberg’s *Second Symphony* in Leipzig and also expressed enthusiasm about the third symphony, ‘*Västkustbilder*’ (‘*West Coast Pictures*’).

The composer had also found time to qualify as a civil engineer, graduating in 1910, and found employment at the Swedish Patent Office in 1912. Despite the fact that he was a full-time employee – remaining at the patent office for 56 years – he was able to complete a succession of ambitious compositions with great rapidity, among them his first opera, *Härvard Harpolekare* (*Härvard the Harpist*), the ballet entitled *De fåvitska jungfrurna* (*The Foolish Virgins*) and a fourth symphony, *Sinfonia piccola*. The use of motifs from folk tunes in the latter two works was received with great enthusiasm by critics and public alike.

Kurt Atterberg must have seemed almost irresistibly efficient in everything he undertook during the 1910s. But not everything proceeded as smoothly. Two major works caused him considerable difficulties. His fifth symphony, which was to be called *Sinfonia funebre*, and his *Concerto for Cello and Orchestra* were both started about 1917 but work on these two compositions was remarkably slow. Following a frantic spurt he finally completed the symphony on 21st July 1922, at half past two in the morning according to the manuscript score. The same autumn saw the completion of the *Cello Concerto* and he started ‘frenzied’ practice of the solo part ‘so that I can play it myself’.

To critics of the day it was more or less evident that the symphony was inspired by the general mood during the war years but this was a view that Atterberg vigorously rejected. At the same time he chose not to talk about the more private aspects of his life that were presumably influential. Even though he had enjoyed major successes, the 1910s had also been a difficult time for Atterberg. At the same time that he had been working both as an engineer and as a journalist, had been pushing hard for legislation regarding copyrights and had composed and conducted incessantly, his first marriage had been heading for a divorce followed by very fraught custody proceedings.

The *Cello Concerto* reflected rather less of these circumstances than the symphony but the composition of a concertante work for his very own instrument

clearly had a special significance for the composer.

The first time that any of the work was heard in public was at a motet concert on Boxing Day 1922 in the Oscar Church in Stockholm, on which occasion Atterberg himself played the solo part in the slow movement accompanied on the organ by the composer and musicologist Patrik Vretblad. The circumstances of this first, partial, performance of the *Cello Concerto* may have been very modest but the true première of the work was all the more prestigious. On 6th January 1923, Kurt Atterberg conducted the Berlin Philharmonic Orchestra in the premières of the *Sinfonia funebre* and the *Cello Concerto*. The programme also included the *Violin Concerto*, written in 1914. Orchestra and conductor were well acquainted at this point and the mood was very positive – though Atterberg was later to relate a very unpleasant surprise: ‘Just imagine my vexation – not to say horror – when Hans Bottermund [the soloist] had composed his own cadenza, which moreover was really inordinately long. I was obliged to suffer in silence because there was not time to do anything about it.’ The critics in the German press were generally positive about the symphony. The *Cello Concerto* was considered overly long by some of the critics, ‘but this was 75% due to Bottermund’s hideously long cadenza’. Atterberg conducted another performance of the *Cello Concerto* and the *Fifth Symphony* in Hamburg and was furthermore able to listen to a performance of *Sinfonia funebre* conducted by Furtwängler in Leipzig on 18th January. He had purchased a new cello while he was in Germany and he soon started to practise on it as he was to be the soloist at the Swedish première of the *Cello Concerto*. This took place in Norrköping in March. ‘It went very well and there was only one place where I had to cheat, but this was not audible and nobody noticed.’

In everything he composed, Atterberg sought to achieve a maximum of clarity. He was always keen to ensure that an important theme, a sung text or a solo instrument should be readily audible, no matter how colourful the scoring might

be. Writing for the cello meant that he had to make a major reduction in his generally rather loud orchestral writing. But he succeeded in preserving the basic sound of his earlier works for orchestra: elevated with tragic undertones.

Atterberg was wont to refer to classical forms in talking about his own works and the *Cello Concerto* is no exception: 'The concerto begins with an introductory *Adagio* followed by an *Allegro* which forms the first part of a sonata movement. Where one expects the development there is, instead, a scherzo, an *Adagio* and a cadenza in which the motifs from the introduction and the scherzo dominate and, finally, the traditional repeat of the main subject from the sonata movement.' The conventional three movements of the concerto thus function as the three main parts in traditional sonata form but with certain modifications.

In fact Atterberg's understanding of the classical principles of musical form, in particular sonata form, was somewhat formulaic. His music tends to consist of long and expressive melodic phrases, often with a simple accompaniment that lacks independent counter-voices. 'Sonata form' comes simply to mean the order governing the appearance of the different themes and their respective moods in a specific movement. Thematic treatment or development of themes in the fashion that is generally regarded as 'symphonic' is less common. It is symptomatic that the development section, traditionally the most complex part of sonata form, is simply not included in the structure of the *Cello Concerto* and that its place has been taken by a scherzo and a slow movement.

Atterberg's rather straight-laced attitude to the language of musical analysis is related to the fact that he had a highly emotional approach to music. His spontaneity could lend his music a freshness and immediacy but it also contributed to a negative and sometimes aggressive approach in considering new music. From having been considered decidedly 'modern' at his début, Atterberg rapidly came to seem extremely conservative. He did not seek to worship the classics blindly but wanted to foster a living, personal relationship to them. In the same way as

Gustav Mahler, for example, he could maintain the necessity of revising the instrumentation in works by Beethoven or Schumann. And like Mahler, he could see the point of further increasing the expressive force of chamber music by performing it in orchestral arrangements.

The arrangement for string orchestra of **Johannes Brahms's *String Sextet No.2 in G major***, Op.36, was produced in 1939 when Atterberg was extremely busy as an international music administrator. He was also working on a full-length opera, *Aladdin*, at the time. Perhaps his interest in Brahms can be explained by a series of polemical essays that Atterberg had published in *Stockholmsidningen* some years earlier with headings such as 'The decay of melody' and 'Is Swedish music no longer allowed to be Swedish?'

The G major sextet is one of a group of chamber works that Brahms composed early in the 1860s. They form a musical extension of the famous manifesto from 1860 in which Brahms and a handful of other musicians rejected the new German school of music as represented by Liszt and Wagner. Instead they argued in favour of a gradual stylistic development in which contact with the classical ideals would be preserved. With its rich part-writing the sextet approaches an orchestral sound in itself; both as to its length and the order of the movements it has the makings of a full-scale symphony.

In his newspaper essays Atterberg expressed his suspicion of new ideas, as well as a nationalism verging onto protectionism and xenophobia. Perhaps his highly respectful arrangement of Brahms's Op.36 may be regarded as a positive contrast, a testimony to his profound reverence for the ideals of the classical tradition in one of its finest manifestations.

© *Tomas Block* 2007

Truls Mørk's reputation as a cellist of fierce intensity and grace has been built on performances throughout the world. He has appeared with orchestras such as the New York, Berlin, Munich, Los Angeles and London Philharmonic Orchestras, Royal Concertgebouw Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, Staatskapelle Dresden, the Philadelphia and Cleveland Orchestras and the Boston and Chicago Symphony Orchestras.

Truls Mørk is a committed performer of contemporary music and world premières have included Krzysztof Penderecki's *Concerto for Three Cellos* with the NHK Symphony Orchestra under Charles Dutoit, and Haflíði Hallgrímsson's *Cello Concerto* (co-commissioned by the Oslo Philharmonic, Iceland Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra). He premiered Matthias Pintscher's *Reflections on Narcissus* with the Orchestre de Paris in February 2006 as well as giving further performances with the BBC Symphony Orchestra and Junge Deutsche Philharmonie. A dedicated chamber musician, Truls Mørk performs regularly with Gil Shaham and Yefim Bronfman.

Truls Mørk has made a large number of highly acclaimed recordings. On BIS he is represented with Benjamin Britten's *Cello Symphony* [BIS-CD-420] and Harald Sæverud's *Concerto for Cello and Orchestra* [BIS-CD-972].

Initially taught the cello by his father, Truls Mørk continued his studies under Frans Helmerson, Heinrich Schiff and Natalia Shakhovskaya. Truls Mørk plays on a rare Domenico Montagnana cello (1723) bought for him by SR Bank in Norway. *Truls Mørk appears by courtesy of Virgin Classics.*

The **Symphony Orchestra of NorrlandsOperan**, based in Umeå in the north of Sweden, has a dual function as a symphony orchestra and an opera ensemble. The original core of the orchestra was drawn from the local military band formed in 1841. When NorrlandsOperan was started in 1974 with Arnold Östman as its first conductor the string section was added.

During the last thirty years the orchestra has undergone a striking development, achieving its present size and formal status with the 1991-92 season. The orchestra now numbers some fifty full-time musicians. Besides their orchestral duties many of the musicians cultivate a range of interests in other musical genres such as blues and jazz, rock and folk music. Members of the orchestra frequently perform chamber music in varying constellations. Using the name Black Box Band they have, for example, explored music by the likes of Frank Zappa and Black Sabbath, notably with their former principal conductor Kristjan Järvi.

In recent years the Symphony Orchestra of NorrlandsOperan has performed at several music festivals in Umeå, and recordings have brought the orchestra international recognition. The British conductor Andrea Quinn is the current principal conductor and music director of NorrlandsOperan, having taken up the post in 2005.

Kristjan Järvi was born in Tallinn in Estonia but moved as a child with his family to New York, where he grew up amidst the great musical variety of Manhattan. He studied the piano at the Manhattan School of Music (with Nina Svetlanova) and conducting, but his interests extended far beyond the realm of classical music. This is now reflected in his two jobs: principal conductor of both the Tonkünstler Orchestra, Vienna and New York's Absolute Ensemble, which he founded in 1993. Under Järvi's leadership the Absolute Ensemble plays music ranging from the baroque to rock and makes regular guest appearances at the most important festivals and at musical centres throughout the world. Järvi began his career working for three years as assistant conductor of the Los Angeles Philharmonic Orchestra, making his conducting début with that orchestra at the Hollywood Bowl, and for four years he was principal conductor of the Symphony Orchestra of NorrlandsOperan of Umeå in Sweden. He appears as guest conductor with such celebrated ensembles as the Russian National Orchestra, Leipzig

Gewandhaus Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Berlin Radio Symphony Orchestra and Tokyo Philharmonic Orchestra. Included in his repertoire are pieces from the Viennese classic period and the great symphonic works of the Romantic period and 20th century as well as contemporary music (he has conducted the first performances of works by Erkki-Sven Tüür and Peeter Vähi, and also the music of Arvo Pärt). For BIS he has recorded works by HK Gruber with the Tonkünstler Orchestra [BIS-SACD-1681], as well as *Arcanum* by Ezequiel Viñao with the Absolute Ensemble [BIS-SACD-1187].

For further information, please visit www.kristjanjarvi.com

”Jag har svårt att finna mig i detta att skriva melodier med så mycket språng i”, skall **Kurt Atterberg** ha yttrat under en diskussion av tolvtonstekniken. ”För min del känner jag mig gärna för på min violoncell, när jag utarbetar mina idéer. Nu är det ju så att violoncellen har så stora grepp och jag med min lilla hand når inte så långt och därför blir mina motiv övervägande stegvisa.” Orden var knappast menade för offentligheten, men tonfallet är typiskt för upphovsmannen även i mer formella sammanhang. Tonsättaren och musikadministratören Atterbergs självvironiska framtoning och lätt raljanta sätt att tala om sin konstnärliga verksamhet var manér som kunde få honom att framstå som en smula yttlig.

Men Atterberg kunde kosta på sig att framstå som anspråkslös. Han var utan jämförelse den mest betydande tonsättaren i generationen efter Alfvén, Peterson-Berger och Stenhammar. Under en mycket lång period var han utan konkurrens den svenske tonsättare som spelades mest utomlands. Hans roll vid stiftandet av Föreningen Svenska Tonsättare (FST) och den svenska upphovsrätsorganisationen STIM var central. Som ordförande i FST, musikskribent i *Stockholmstidningen* och efterhand sekreterare i Kungliga Musikaliska Akademien hade han ett oerhört inflytande i svenskt musikliv.

Atterbergs genombrott som tonsättare hade kommit tidigt, även om han knappast visat tecken på någon sensationell musikalisk begåvning som barn. *Första symfonin i h-moll* komponerade den unge tonsättaren till stor del innan han antagits som student vid Kungliga Musikaliska Akademien 1910. Uruppförandet, i Göteborg 1912, var samtidigt hans debut som dirigent. Efter ett framgångsrikt uppförande av symfonin vid en skandinavisk musikfest i Stuttgart följde fler framföranden på olika håll i Tyskland. År 1919, samma år som Atterberg anställdes som musikskribent vid *Stockholmstidningen* och FST bildades, dirigerade Arthur Nikisch *andra symfonin* i Leipzig och uttryckte entusiasm inför den tredje, *Väst-kustbilder*.

Samtidigt hade tonsättaren hunnit med att ta civilingenjörsexamen 1910 och hade blivit anställd vid Patent- och registreringsverket 1912. Hans heltidsanställning där, som för övrigt skulle vara i 56 år (!), hindrade honom inte från att snabbt fullborda en rad ambitiösa verk, bland dem en första opera, *Härvard Harpolekare*, baletten *De fåvitska jungfrurna* och en fjärde symfoni, *Sinfonia piccola*. I de två sistnämnda väckte användningen av motiv från svenska folklåtar stor entusiasm bland kritiker och publik.

Kurt Atterberg måste ha framstått som närmast ohejdbart effektiv i allt han företog sig under 1910-talet. Men allt fortskred inte problemfritt – två viktiga verk beredde honom stora svårigheter. Den femte symfonin, som skulle få namnet *Sinfonia funebre*, och **konserterna för cello och orkester** påbörjades båda ungefär 1917, men arbetet med just dessa verk gick påfallande trögt. Efter en frenetisk slutspurt fullbordade han slutligen symfonin 21 juli 1922, klockan halv två på morgonen enligt partituret. Längre fram på hösten blev också *cellokonserterna* färdiga, och han började öva ”vildsint” på solostämman ”för att kunna spela den själv”.

För samtida kritiker framstod det mer eller mindre som en självklarhet att symfonin hade inspirerats av den allmänna stämningen under krigsåren, något som Atterberg själv bestämt avvisade. Samtidigt valde han att inte gå in på mer privata omständigheter som förmodligen haft en viss betydelse. Även om framgångarna varit stora, så hade nämligen 1910-talet också varit en strävsam period för Atterberg. Samtidigt som han uppburit två anställningar, som civilingenjör och tidnings-skribent, därtill arbetat hårt med genomdrivandet av lagstiftning om upphovrätt och dessutom komponerat och dirigerat oavbrutet, hade hans första äktenskap gått mot upplösning i skilsmässa, med en efterföljande uppsplitande vårdnadstvist.

Cellokonserterna återspeglade i motsats till symfonin inte mycket av dessa omständigheter, men den exakta utformningen av ett konsertant verk för det egna instrumentet hade uppenbarligen haft en alldeles särskild betydelse för tonsättaren.

Allra första gången som något av verket hördes offentligt var vid en motett-afton på annandag jul 1922 i Oscarskyrkan i Stockholm, då Atterberg själv spelade den långsamma satsen med orgelackompanjemang av Patrik Vretblad. Var omständigheterna vid detta tillfälle blygsamma, så skedde uruppförandet av konserten i fullständigt skick i ett betydligt mer prestigetyngt sammanhang. På trettondagen 1923 dirigerade Atterberg nämligen själv Berlins filharmoniska orkester i uruppförandena av både *Sinfonia funebre* och *cellokonserten*, tillsammans med *violinkonserten* från 1914. Orkester och dirigent kände varandra väl vid denna tidpunkt och stämningen var mycket god. Atterberg beskrev dock i efterhand en obehaglig överraskning: ”Men döm om min förtrytelse, för att inte säga fasa, när [solisten] Hans Bottermund hade komponerat en egen Cadenz, som dessutom var okristligt lång. Det blev bara att tåla och lida, ty det fanns ju ej tid för att ändra på eländet.” Recensionerna av symfonin i den tyska musikpressen var genomgående positiva. *Cellokonserten* kritiserades däremot på en del håll som alltför lång, ”men detta berodde nog till 75% på Bottermunds rysligt långa cadenz”. Atterberg ledde ännu ett framförande av *cellokonserten* och *femte symfonin*, i Hamburg, och fick så höra *Sinfonia funebre* dirigerad av Furtwängler i Leipzig 18 januari. Han hade köpt en ny cello under denna Tysklandsvistelse och snabbt börjat spela in sig på den, eftersom det redan var bestämt att han skulle vara solist vid den svenska premiären. Denna ägde rum i Norrköping i mars. ”Det hela gick bra, och det var bara på ett ställe, som jag fuskade i *cellokonserten*, men det hördes eller märktes inte.”

I allt han skrev eftersträvade Atterberg största möjliga klarhet och tydlighet. Han satte en ära i att viktiga temata, sjungen text eller solistiska instrument skulle vara lätta att uppfatta, även om instrumentationen kunde vara nog så färgrik. Att skriva för cello som soloinstrument innebar en rejäl reduktion av hans vanligen ganska ljudstarka orkesteridiom. Samtidigt kvarstod grundtonfallet från alla de tidiga orkesterverken, högstämt med vissa tragiska undertoner.

Atterberg hänvisade gärna till klassiska formtyper när han talade om egna verk, och *cellokonserten* är inget undantag: "Konserten begynner med en introduktion i *Adagio* varpå följer ett *Allegro* vilket utgör första delen av en sonatsats. Där 'genomföringen' väntas kommer istället ett Scherzo, ett *Adagio* och en kadens, vari introduktions- och scherzomotiven dominerar, samt slutligen den traditionella upprepningen av sonatsatsens huvudmotiv." Konsertens konventionella tre satser skall alltså fungera som de tre huvuddelarna i traditionell sonatform, med vissa modifikationer.

Samtidigt var Atterbergs uppfattning om klassiska formprinciper, framför allt just sonatformen, ganska schematisk. Hans musik tenderar att bestå av långa, expressiva melodiska fraser, oftast med enkelt ackompanjemang utan självständiga motstämmor. "Sonatform" får helt enkelt betyda ordningsföljden mellan olika temata och deras respektive stämningslägen i en sats. Tematiskt arbete eller vidareutveckling i den bemärkelse som brukar betecknas som "symfoniskt" är mer sällsynt. Att "genomföringen", den av tradition mest komplexa delen av sonatformen helt enkelt får utgå i *cellokonsertens* formplan, och att dess plats intas av scherzo och långsam sats är på det viset symptomatiskt.

Atterbergs något fyrkantiga inställning till musikanalytiska termer hängde samman med ett i grunden mycket känslöstyrat förhållningssätt till musik. Spontaniteten kunde ge hans egna verk friskhet och omedelbarhet, men bidrog också till en konsekvent negativ, ibland direkt aggressiv inställning då han bedömde ny musik. Från att ha betraktats som utpräglat "modern" vid debuten övergick Atterberg därmed snabbt till att framstå som ytterst konservativ. Han eftersträvade inte någon blind dyrkan av klassikerna, utan ett levande, personligt förhållande till dem. På samma sätt som t ex Gustav Mahler kunde han framhålla behovet av att revidera instrumentationen hos Beethoven eller Schumann. Och liksom Mahler kunde han se en poäng i att ytterligare förhöja den expressiva kraften i kammar-musikaliska verk genom framföranden i orkesterarrangemang.

Bearbetningen för stråkorkester av **Johannes Brahms' stråksextett nr 2 i G-dur** op.36 kom till 1939, under Atterbergs mest upptagna tid som internationell musikadministratör. Han arbetade dessutom samtidigt på helaftonsoperan *Aladdin*. Kanske kan intresset för just Brahms ses i ljuset av de stora polemiska tidningsartiklar som Atterberg publicerat i *Stockholms Tidningen* några år tidigare, med rubriker som "Melodiens förfall" och "Får svensk musik inte längre vara svensk?"

G-dursextetten hör till en grupp kammarverk som Brahms komponerade i början av 1860-talet. De utgjorde en musikalisk förlängning av det berömda manifestet från 1860 där Brahms och en handfull andra musiker tog avstånd från den nytyska skolan med Liszt och Wagner. Istället förespråkade man en varsam stilistisk vidareutveckling där kontakten med de klassiska idealen bibehölls. Genom sin rika faktur närmar sig verket en orkestral klang; genom både speltid och satsföljd framstår det som en fullskalig symfoni i vardande.

I sina tidningsartiklar gav Atterberg luft åt misstänksamhet mot nyheter och en nationalism som slog över i ekonomisk isolationism och främlingsfientlighet. Kanske kan hans pietetsfulla arrangemang av Brahms' opus 36 få stå som en positiv motbild, ett vittnesmål om djup vördnad inför den klassiska traditionens ideal i en av sina yppersta manifestationer.

© *Tomas Block 2007*

Vid otaliga konserter världen över har cellisten **Truls Mørk** visat prov på en ovanlig intensitet och elegans. Han uppträder som solist med många av de främsta orkestrarna, såsom filharmonikerna i New York, Berlin, München, Los Angeles och London, Concertgebouw i Amsterdam, Tonhalle-orkestern i Zürich, Staatskapelle i Dresden, Philadelphia och Cleveland Orchestra och Boston och Chicago Symphony Orchestra.

Truls Mørk hyser ett starkt engagemang för den samtida musiken och har bland annat uruppfört Pendereckis *Konsert för tre celli* med NHK Symphony Orchestra och Charles Dutoit, och Hafliði Hallgrímssons *Cellokonsert* (ett beställningsverk för Oslofilharmonin, Islands symfoniorkester och Skotska kammарorkestern). 2006 uruppförde han Matthias Pintschers *Reflections on Narcissus* med Orchestre de Paris, ett verk som han därefter framfört tillsammans med BBC Symphony Orchestra och Junge Deutsche Philharmonie.

Mørk är en hängiven kammarmusiker och framträder ofta i trio med Gil Shaham och Yefim Bronfman. Han har gjort många rosade inspelningar, och finns sedan tidigare representerad på BIS med Benjamin Brittens *Symfoni för cello och orkester* [BIS-CD-420] och Harald Sæveruds *Cellokonsert* [BIS-CD-972].

Efter inledande studier för sin far utbildade Truls Mørk sig för Frans Helmerston, Heinrich Schiff och Natalia Shakhovskaya. Han spelar på en cello från 1723, byggd av Domenico Montagnana och inköpt för honom av den norska SR-Bank. *Truls Mørk medverkar med benäget tillstånd av Virgin Classics.*

NorrlandsOperans orkester är verksam både som operakapell och symfoniorkester. Kärnämnet till **Symfoniorkestern vid NorrlandsOperan** fanns i en militär blåsorkester som grundades redan 1841. När NorrlandsOperan startade 1974, under sin förste chef Arnold Östman, kompletterades orkestern med en stråksektion.

Under de senaste trettio åren har orkestern upplevt en avsevärd utveckling. Som symfoniorkester fick man sin nuvarande form och formella status från och med säsongen 1991-1992. Orkestern består idag av ca 50 heltidsengagerade musiker. Dessa äger ett kunnande och intresse för många olika musikgenrer, och bland dem återfinns både blues-, jazz- och rockmusiker och minst en riksspelman. Orkesterns medlemmar framträder ofta i olika kammarmusiksammanhang, ibland under namnet Black Box Band, då de tillsammans med fd chefsdirigenten Kristjan Järvi utforskar musik av bland andra Frank Zappa och Black Sabbath.

De senaste åren har orkestern framträtt vid flera av stadens musikfestivaler, och genom sina inspelningar har den även väckt internationell uppmärksamhet. År 2005 tillträdde den brittiska dirigenten Andrea Quinn posten som chefsdirigent och musikchef vid NorrlandsOperan.

Kristjan Järvi föddes i Tallinn men flyttade tidigt med sin familj till New York, där han växte upp i Manhattans intensiva och mångfasetterade musikliv. Han studerade piano (för Nina Svetlanova vid Manhattan School of Music) samt dirigering, och visade tidigt intresse även för musik utanför det klassiska fältet. Detta avtecknar sig genom hans dubbla chefsdirigentskap: för Tonkünstler-Orchester i Wien och för Absolute Ensemble i New York, vilken han grundade 1993. Järvi leder ensemblen i uppföranden av musik från barock till rock, med regelbundna framträdanden vid världens ledande festivaler och konserthus. Han inledde sin dirigentkarriär med tre år som assisterande dirigent för Los Angeles Philharmonic Orchestra, som han ledde vid sin debut i Hollywood Bowl 1999. Därefter följde fyra år som chefsdirigent för Symfoniorkestern vid NorrlandsOperan i Umeå. Järvi uppträder regelbundet som gästdirigent med orkestrar såsom Ryska national-orkestern, Gewandhaus-orkestern i Leipzig, Royal Philharmonic Orchestra och BBC Philharmonic Orchestra, Berlins radiosymfoniker och Tokyos filharmoniska orkester. Hans repertoar omfattar musik från den wienklassiska eran och de stora symfoniska verken från 1800- och 1900-talen till samtida musik. Han har bland annat dirigerat uruppföranden av verk av Erkki-Sven Tüür och Peeter Vähi, liksom musik av Arvo Pärt. På BIS finns sedan tidigare Kristjan Järvis inspelningar av verk av HK Gruber (med Tonkünstler-Orchester [BIS-SACD-1681]) och Ezequiel Viñao (med Absolute Ensemble [BIS-SACD-1187])

För ytterligare information: www.kristjanjarvi.com

„Ich tue mich sehr schwer damit, Melodien mit so großen Sprüngen zu schreiben“, soll **Kurt Atterberg** während einer Diskussion über Zwölftontechnik gesagt haben. „Was mich betrifft, so taste ich mich gerne auf meinem Cello voran, wenn ich meine Ideen ausarbeite. Nun ist es aber so, dass das Cello so große Griffe hat, und ich mit meiner kleinen Hand reiche nicht so weit, und deshalb werden meine Motive überwiegend schrittweise.“ Diese Worte waren wohl kaum für die Öffentlichkeit gedacht, aber der Tonfall ist auch in mehr formellem Zusammenhang typisch für seinen Sprecher. Die selbstironische Haltung des Komponisten und Musikadministrateurs Atterberg und seine leicht spöttische Art, von seiner künstlerischen Tätigkeit zu sprechen, erweckten den Eindruck, dass er etwas oberflächlich war.

Aber Atterberg konnte es sich leisten, bescheiden zu wirken. Er war ohnegleichen der bedeutendste Komponist in der Generation nach Alfvén, Peterson-Berger und Stenhammar und galt lange Zeit als der am meisten im Ausland gespielte schwedische Komponist. Bei der Gründung des Schwedischen Komponistenvereins (Föreningen Svenska Tonsättare, FST) sowie der schwedischen Urheberrechtsorganisation STIM nahm er eine zentrale Rolle ein. Als Vorsitzender des FST, Musikjournalist der *Stockholmstidningen* und später Sekretär der Königlich-Musikalischen Akademie hatte er ungeheuren Einfluss auf das schwedische Musikleben.

Atterbergs Durchbruch als Komponist kam schon früh, auch wenn er als Kind kaum Anzeichen für eine sensationelle musikalische Begabung zeigte. Die *erste Symphonie in h-moll* komponierte der junge Musiker größtenteils, bevor er 1910 als Student an der Königlich-Musikalischen Akademie aufgenommen wurde. Die Uraufführung in Göteborg 1912 war gleichzeitig sein Debüt als Dirigent. Nach einer erfolgreichen Aufführung seiner Symphonie bei einem skandinavischen Musikfest in Stuttgart folgten weitere Aufführungen an verschiedenen Orten in Deutschland. Im Jahre 1919, dem gleichen Jahr, in dem Atterberg als

Musikjournalist an der Zeitung Stockholmstidning angestellt und der FST gegründet wurde, dirigierte Arthur Nikisch die *zweite Symphonie* in Leipzig und äußerte seine Begeisterung für die dritte, *Västkostbilder (Bilder von der Westküste)*.

Währenddessen hatte der Komponist 1910 seinen Abschluss als Diplomingenieur gemacht und 1912 eine Anstellung beim Patentamt bekommen. Seine Vollzeitanstellung (welche übrigens 56 Jahre werden sollte!) hinderte ihn aber nicht, in schneller Folge eine Reihe höchst anspruchsvoller Werke zu schreiben, darunter eine erste Oper, *Härvard Harpolekare (Härvard, der Harfenspieler)*, das Ballett *De fälvitska jungfrurna (Die törichten Jungfrauen)* und die vierte Symphonie, *Sinfonia piccola*. In den beiden letztgenannten Werken weckten die Verwendung von Motiven schwedischer Volksweisen sowohl bei Kritikern als auch beim Publikum große Begeisterung.

Kurt Atterberg muss mit allem, was er während der 1910-er Jahre unternahm, unaufhaltsam effektiv gewirkt haben. Aber nicht alles verlief völlig unproblematisch. Zwei wichtige Werke bereiteten ihm große Schwierigkeiten. Die fünfte Symphonie, die den Namen *Sinfonia funebre* erhalten sollte, und das ***Konzert für Cello und Orchester*** wurden beide ungefähr im Jahre 1917 begonnen, aber die Arbeit an diesen Werken ging nur schwer voran. Nach einem frenetischen Endspurt aber vollendete er schließlich die Symphonie am 21. Juli 1922, um halb zwei Uhr morgens, laut Partitur. Etwas später, im Herbst desselben Jahres, wurde auch das *Cellokonzert* fertig, und er begann, „wie wild“ an der Solostimme zu üben, „um sie selbst spielen zu können“.

Den Kritikern dieser Zeit erschien es fast wie eine Selbstverständlichkeit, dass die Symphonie von der allgemeinen Stimmung während der Kriegsjahre inspiriert war, etwas, das Atterberg selbst auf das Entschiedenste verneinte. Gleichzeitig aber ging er nicht weiter auf private Umstände ein, welche vermutlich eine gewisse Bedeutung gehabt hatten. Denn auch trotz großer Erfolge waren diese

Jahre nämlich eine anstrengende Zeit für Atterberg. Neben dem Beginn zweier Anstellungen, als Diplomingenieur und als Musikjournalist, sowie der harten Arbeit mit der Durchführung einer Gesetzgebung für Urheberrechte, und obendrein noch ständiger Komponier- und Dirigiertätigkeit, war seine erste Ehe in die Brüche gegangen, gefolgt von einem aufreibenden Sorgerecht-Streit.

Das *Cellokonzert* spiegelt, im Gegensatz zu der Symphonie, nicht viel von all diesen Umständen, aber die Anlage eines konzertanten Werkes für das eigene Instrument hatten offensichtlich eine ganz besondere Bedeutung für den Komponisten.

Die erste Gelegenheit, wo ein Teil des Werkes öffentlich zu hören war, war bei einem Motettenabend am zweiten Weihnachtsfeiertag 1922 in der Oscarskirche in Stockholm, wo Atterberg selbst den langsamen Satz mit Orgelbegleitung von Patrik Vretblad spielte. Waren die Umstände zu diesem Anlass eher bescheiden, so fand die Uraufführung des vollständigen Konzertes in einem deutlich prestigeträchtigeren Zusammenhang statt. Am Epiphaniastag 1923 (6. Januar) dirigierte Atterberg nämlich selbst die Berliner Philharmoniker bei der Uraufführung von sowohl der *Sinfonia funebre* als auch des *Cellokonzertes*, zusammen mit dem *Violinkonzert* von 1914. Orchester und Dirigent kannten einander zu diesem Zeitpunkt gut, und die Stimmung war freundschaftlich. Atterberg beschrieb aber hinterher eine unangenehme Überraschung: „Aber hör von meinem Verdruss, um nicht zu sagen Schreck, als (der Solist) Hans Bottermund eine eigene Kadenz komponiert hatte, die außerdem noch unchristlich lang war. Da galt es nur zu schweigen und zu leiden, denn es gab ja keine Zeit, an dem Elend etwas zu ändern.“ Die Rezensionen der Symphonie in der deutschen Musikpresse waren durchgehend positiv. Das *Cellokonzert* dagegen wurde von einigen als viel zu lang kritisiert, „aber das lag bestimmt zu 75% an Bottermunds schrecklich langer Kadenz.“ Atterberg leitete noch eine weitere Aufführung des *Cellokonzertes* und der *fünften Symphonie* in Hamburg und hörte sich am 18. Januar die *Sinfonia funebre* von Wilhelm Furt-

wängler dirigiert an. Während seines Aufenthaltes in Deutschland hatte er sich ein neues Cello gekauft und begann sich schnell darauf einzuspielen, da bereits feststand, dass er der Solist bei der schwedische Premiere sein sollte. Diese fand im März 1923 in Norrköping statt. „Alles ging gut, es war nur an einer Stelle, wo ich im *Cellokonzert* pfuschte, aber das hörte und merkte keiner.“

In all seinen Werken suchte Atterberg nach größtmöglicher Klarheit und Deutlichkeit. Es war Ehrensache für ihn, dass wichtige Themen, gesungener Text oder solistische Instrumente leicht aufzufassen waren, auch wenn die Instrumentation noch so farbenreich sein konnte. Für Cello als Soloinstrument zu schreiben bedeutete eine gehörige Reduktion seines ansonsten ziemlich lautstarken Orchesteridioms. Gleichzeitig wurde der Grundtonfall aller seiner früheren Orchesterwerken erhalten: heiter mit gewissem tragischen Unterton.

Atterberg wies gerne auf klassische Formtypen hin, wenn er von seinen eigenen Werken sprach, und das *Cellokonzert* war da keine Ausnahme: „Das Konzert beginnt mit einer Introduction im *Adagio*, worauf ein *Allegro* folgt, was den ersten Teil eines Sonatensatz bildet. Dort, wo man die ‚Durchführung‘ erwartet, kommt anstelle ein Scherzo, ein *Adagio* und eine Kadenz, in der die Introduktions- und Scherzomotive dominieren, sowie schließlich die traditionelle Wiederholung des Hauptmotivs des Sonatensatzes.“ Die konventionellen Sätze des Konzertes sollen also, mit gewissen Modifikationen, als die drei Hauptteile in einer traditionellen Sonatenform fungieren.

Gleichzeitig war Atterbergs Auffassung von klassischen Formprinzipien, besonders eben die Sonatenform, ziemlich schematisch. Seine Musik tendiert dazu, aus langen, melodischen Phrasen zu bestehen, oft mit einer einfachen Begleitung ohne selbständige Gegenstimmen. „Sonatenform“ bedeutet somit nur Reihenfolge von verschiedenen Themen und deren entsprechende Stimmungslage in einem Satz. Thematische Arbeit oder Weiterentwicklung in der Bedeutung „symphonisch“ sind eher selten. Dass die „Durchführung“, der traditionell am meisten

komplexe Teil in der Sonatenform, im Formplan des *Cellokonzertes* ganz einfach fehlt und dessen Platz von einem Scherzo und einem langsamen Satz eingenommen wird, ist auf diese Weise symptomatisch.

Atterbergs etwas hölzerne Einstellung zu musikanalytischen Termen hängt mit einer im Grunde gefühlsbetonten Verhaltensweise zur Musik zusammen. Seine Spontaneität konnte seinen Werken Frische und Unmittelbarkeit geben, aber trug auch zu einer konsequent negativen, manchmal sogar aggressiven Einstellung bei, wenn es darum ging, neue Musik zu beurteilen. Von seinem Ansehen als ausgeprägt „modern“ bei seinem Debüt, ging Atterberg damit schnell dazu über, äußerst konservativ zu wirken. Er strebte nicht nach einer blinden Huldigung der Klassiker, sondern nach einem lebendigen, persönlichen Verhältnis zu diesen. Etwa auf die gleiche Weise, wie z.B. Gustav Mahler den Bedarf äußerte, die Instrumentationen bei Beethoven oder Schumann zu revidieren. Und genauso wie Mahler konnte er den Sinn darin sehen, die expressive Kraft kammermusikalischer Werke in Orchesterarrangements noch zu erhöhen.

Die Bearbeitung für Streichorchester von **Johannes Brahms' *Streichsextett Nr. 2 in G-Dur***, Op. 36, kam im Jahre 1939 zustande, während Atterbergs geschäftigster Zeit als internationaler Musikadministrateur. Darüber hinaus arbeitete er gleichzeitig an der abendfüllenden Oper *Aladdin*. Vielleicht kann das Interesse für gerade Brahms im Licht der großen polemischen Zeitungsartikel gesehen werden, die Atterberg einige Jahre zuvor in der *Stockholms tidning* veröffentlicht hatte, mit Überschriften wie „Der Verfall der Melodie“ oder „Darf schwedische Musik nicht mehr schwedisch sein?“

Das *G-Dur-Sextett* gehört zu einer Gruppe Kammermusikwerke, die Brahms zu Anfang der 1860-er komponiert hatte. Sie stellten eine musikalische Verlängerung des berühmten Manifestes von 1860 dar, wo Brahms und eine Handvoll anderer Musiker öffentlich von der neudeutschen Schule mit Liszt und Wagner Abstand nahmen. Man befürwortete stattdessen eine behutsame stilistische Wei-

terentwicklung, in welcher der Kontakt mit den klassischen Idealen beibehalten wird. Durch seine reiche Faktur nähert sich das Werk einem orchestralen Klang und erscheint sowohl durch seine Spielzeit als auch seine Satzfolge als eine vollwertige Symphonie im Werden.

In seinen Zeitungsartikeln machte sich Atterberg seinem Misstrauen Neuerungen gegenüber und seinem Nationalismus, der in wirtschaftliche Isolation und Fremdenfeindlichkeit umschlug, Luft. Vielleicht kann sein behutsames Arrangement von Brahms Opus 36 als ein positives Gegenbild stehen, ein Zeuge von tiefer Würdigung des Ideals klassischer Traditionen in einer seiner äußersten Manifestationen.

© *Tomas Block 2007*

Truls Mørks Ruf als Cellist mit einer glühenden Intensität und Anmut bestätigt sich immer wieder in Konzerten auf der ganzen Welt. Er ist mit den philharmonischen Orchestern von New York, Berlin, München, Los Angeles und London aufgetreten, sowie mit dem Königlichen Concertgebouw Orchester, dem Orchester der Züricher Tonhallen, der Staatskapelle Dresden, den Orchestern von Philadelphia und Cleveland und dem Boston- und Chicago Symphony Orchestra.

Truls Mørks starkes Engagement für zeitgenössische Musik und viele Welturaufführungen umfassen u.a. Krzysztof Pendereckis *Konzert für drei Celli* mit dem NHK Symphony Orchestra unter Leitung von Charles Dutoit sowie Haflíði Hallgrímssons *Cellokonzert* (Gemeinschaftsproduktion mit dem Philharmonischen Orchester Oslo, dem Isländischen Symphonieorchester und dem Scottish Chamber Orchestra). Im Februar 2006 brachte er Matthias Pintschers *Reflections on Narcissus* mit dem Orchestre de Paris zur Uraufführung und gab weitere Konzerte mit dem BBC Symphony Orchestra und der Jungen Deutschen Philharmonie. Als Kammermusiker tritt Truls Mørk regelmäßig mit Gil Shaham und Yefim Bronfman auf.

Truls Mørk hat eine Reihe erfolgreicher CD-Einspielungen gemacht. Bei BIS ist er mit Benjamin Britten's *Symphony for Cello and Orchestra* [BIS-CD-420] sowie Harald Sæveruds *Konzert für Cello und Orchester* [BIS-CD-972] vertreten.

Ursprünglich von seinem Vater unterrichtet, setzte Truls Mørk seine Studien bei Frans Helmerson, Heinrich Schiff und Natalia Shakhovskaya fort. Truls Mørk spielt auf einem seltenen Domenico Montagnaga Cello (1723), welches die SR Bank in Norwegen für ihn angeschafft hat.

Truls Mørk spielt auf dieser CD mit freundlicher Genehmigung von Virgin Classics.

Das **Symphoniorchester an der NorrlandsOpera** ist sowohl als Opernorchester als auch Symphoniorchester tätig. Der Kern besteht aus einem Militärblasorchester mit Wurzeln im Jahre 1841, welches bei der Gründung der NorrlandsOpera 1974 unter Leitung seines ersten Chefs Arnold Östman mit einer Streichersektion vervollständigt wurde.

Während der letzten dreißig Jahre hat das Orchester eine bedeutende Entwicklung durchlaufen und erhielt als Symphoniorchester seine heutige Form und seinen formellen Status in der Saison 1991/92. Das Orchester besteht heute aus 50 vollzeitangestellten Musikern mit Können und Interesse für die unterschiedlichsten Musikgenres, Blues, Jazz, Rockmusiker sowie Folklore. Die Mitglieder des Orchesters treten oft in kammermusikalischen Zusammenhängen auf, bisweilen unter dem Namen Black Box Band, wo sie unter Leitung ihres ehemaligen Chefdirigenten Kristjan Järvi Musik von u.a. Frank Zappa und Black Sabbath entdecken.

In den letzten Jahren hat das Orchester regelmäßig bei Musikfestivals in seiner Heimatstadt Umeå teilgenommen und macht sich durch Aufnahmen auch international einen Namen. Sein derzeitiger Chefdirigent (seit 2005) ist die englische Dirigentin Andrea Quinn.

Kristjan Järvi wurde in Tallinn in Estland geboren, übersiedelte aber schon im Kindesalter mit seiner Familie nach New York, wo er musikalisch in der vielfältigen Szene Manhattans aufwuchs. Er studierte Klavier (bei Nina Swetlanowa) und Dirigieren an der Manhattan School of Music, seine Interessen erstreckten sich aber weit über den Bereich der klassischen Musik hinaus. Dies kommt auch in seiner Doppelfunktion als Chef des Wiener Tonkünstler-Orchesters und des 1993 von ihm gegründeten Absolute Ensembles in New York zum Ausdruck. Mit dem Absolute Ensemble pflegt Järvi Musik vom Barock bis zum Rock und gastiert regelmäßig bei den wichtigsten Festivals und in den Musikzentren rund um die Welt. Järvi begann seine Karriere mit einer dreijährigen Anstellung als Assistenzdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra, mit dem er ein aufsehenerregendes Debütkonzert in der Hollywood Bowl gab. Vier Jahre lang war Järvi Chefdirigent des Symphonieorchesters an der NorrlandsOpera im schwedischen Umeå. Er konzertiert als Gastdirigent großer Symphonieorchester wie dem Russischen Nationalorchester, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Royal Philharmonic Orchestra London, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und dem Philharmonischen Orchester Tokio. Zu seinem Repertoire gehören Werke der Wiener Klassik, die großen symphonischen Werke der Romantik und des 20. Jahrhunderts sowie zeitgenössische Musik (er leitete Uraufführungen von Erkki-Sven Tüür, Peeter Vähi und Werke von Arvo Pärt). Für BIS hat er mit dem Tonkünstler-Orchester Werke von HK Gruber [BIS-SACD-1681] und mit dem Absolute Ensemble Ezequiel Viñaos *Arcanum* [BIS-SACD-1187] eingespielt.

Weitere Informationen finden Sie im Internet unter www.kristjanjarvi.com

Kurt Atterberg aurait dit au cours d'une discussion sur la technique dodécaphonique qu'il lui était difficile de s'adapter à écrire des mélodies aussi remplies de sauts. « Quant à moi, quand je travaille mes idées, je les essaie volontiers sur mon violoncelle. Or, ma petite main ne rejoint pas tous les grands écarts du violoncelle et c'est pourquoi mes motifs sont en majeure partie diatoniques. » Ces paroles ne s'adressaient pas au public mais l'accent est typique d'Atterberg même dans des circonstances plus officielles. L'attitude ironique du compositeur et administrateur musical Atterberg envers lui-même et la manière assez railleuse de parler de son travail artistique le faisaient paraître un peu superficiel.

Mais Atterberg pouvait se permettre de passer pour modeste. Il était reconnu comme le plus important compositeur de la génération après Alfvén, Peterson-Berger et Stenhammar. Il fut longtemps sans contredit le compositeur suédois qui était le plus joué à l'étranger. Il joua un rôle primordial dans la fondation de l'Association des compositeurs suédois (FST) et de l'organisation pour les droits d'auteur STIM. En tant que président de FST, écrivain musical dans le *Stockholmstidningen* (*Journal de Stockholm*) et ensuite secrétaire à l'Académie royale de musique, il exerça une énorme influence sur la vie musicale suédoise.

Atterberg perça tôt comme compositeur, même s'il n'avait pas vraiment montré de signe de talent musical sensationnel comme enfant. Le jeune compositeur écrivit la *Symphonie no 1 en si mineur* en grande partie avant d'être accepté comme élève à l'Académie royale de musique en 1910. Sa création à Gothenbourg en 1912 marqua aussi ses débuts comme chef d'orchestre. Après avoir remporté un succès à un festival de musique scandinave à Stuttgart, la symphonie fut jouée à plusieurs endroits en Allemagne. En 1919, l'année où Atterberg fut engagé comme écrivain musical au *Stockholmstidningen* et qui vit la fondation de FST, Arthur Nikisch dirigea la *Symphonie no 2* à Leipzig et montra de l'enthousiasme devant la troisième, *Västkostbilder* [*Images de la côte ouest*].

Entretemps, le compositeur avait passé son examen en génie civil en 1910 et

avait obtenu un poste à l'office des brevets en 1912. Cet emploi à temps plein qu'il garda d'ailleurs pendant 56 ans (!), ne l'empêcha pas de terminer rapidement une série d'œuvres ambitieuses dont son premier opéra, *Härvard Harpolekare* [*Härvard le harpiste*], le ballet *De fävtiska jungfrurna* [*Les vierges imprévoyantes*] et une quatrième symphonie, *Sinfonia piccola*. Dans les deux dernières, l'emploi de motifs provenant de chansons populaires suédoises souleva un grand enthousiasme tant auprès des critiques que du public.

L'efficacité de Kurt Atterberg a dû passer comme presque irrésistible dans tout ce qu'il entreprenait dans les années 1910. Cela ne veut pas dire que tout allait sur des roulettes – deux œuvres importantes lui causèrent de gros soucis. La cinquième symphonie, celle qui devait s'appeler *Sinfonia funebre*, et le ***Concerto pour violoncelle et orchestre*** furent commencés tous deux vers 1917 mais le travail sur ces deux compositions fut particulièrement lent et ardu. Après un dernier effort frénétique, il finit par terminer la symphonie le 21 juillet 1922, à une heure et demie du matin selon la partition. Plus tard à l'automne, le concerto fut achevé lui aussi et Atterberg commença à pratiquer « sauvagement » la partie solo « pour pouvoir la jouer lui-même ».

Pour les critiques de l'époque, il était plus ou moins évident que la symphonie avait été inspirée par l'atmosphère générale des années de guerre, ce qu'Atterberg, lui, niait catégoriquement. Il choisit pourtant d'éviter de mentionner des circonstances plus privées qui ont probablement eu une certaine importance. Même si les succès furent de taille, les années 1910 ont aussi été une période laborieuse pour Atterberg. Tout en occupant deux postes, ceux d'ingénieur civil et de correspondant pour un journal, en plus d'avoir travaillé dur pour mettre en force la loi des droits d'auteur et d'avoir composé et dirigé sans interruption, son premier mariage s'était terminé par un divorce aussi amer que déchirant.

Contrairement à la symphonie, le *Concerto pour violoncelle* ne reflétait pas tellement ces circonstances mais le modelage exact d'une œuvre concertante pour

son instrument propre avait évidemment revêtu une importance très spéciale pour le compositeur.

On entendit pour la première fois une partie de l'œuvre en public lors d'une soirée de motets le lendemain de Noël 1922 à l'église d'Oscar à Stockholm quand Atterberg joua lui-même le mouvement lent accompagné par Patrik Vretblad à l'orgue. Si les circonstances à cette occasion étaient modestes, la création du concerto au complet eut lieu dans un contexte beaucoup plus prestigieux. A l'Épiphanie 1923, Atterberg dirigea l'Orchestre philharmonique de Berlin dans la création mondiale de la *Sinfonia funebre* et du *Concerto pour violoncelle*, en plus d'une exécution du *Concerto pour violon* de 1914. L'orchestre et le chef se connaissaient bien à ce moment-là et l'atmosphère était très bonne. Après coup, Atterberg décrivit pourtant une surprise désagréable. « Mais jugez de mon indignation, pour ne pas dire effroi, que (le soliste) Hans Bottermund eût composé une cadence propre, et en plus d'une longueur épouvantable. Je n'avais plus qu'à souffrir en silence car il n'y avait pas de temps pour modifier ce désastre. » Les critiques de la presse musicale allemande reçurent partout la symphonie avec faveur. Le *Concerto pour violoncelle* fut parfois trouvé trop long « mais cela dépendait certainement à 75% de la cadence affreusement longue de Bottermund. » Atterberg dirigea une autre exécution du *Concerto pour violoncelle* et de la *Cinquième symphonie* à Hambourg après quoi, le 18 janvier, il entendit sa *Sinfonia funebre* dirigée par Furtwängler à Leipzig. Il avait acheté un nouveau violoncelle au cours de son séjour en Allemagne et s'était rapidement mis à en jouer pour s'y habituer puisqu'il était déjà décidé qu'il serait soliste à la création suédoise. Celle-ci eut lieu en mars à Norrköping. « Le tout a bien été et je n'ai triché qu'à un endroit dans le *Concerto pour violoncelle* mais cela ne s'est fait ni entendre ni remarquer. »

Atterberg recherchait la plus grande clarté possible dans tout ce qu'il écrivait. Il se faisait un honneur que les thèmes importants, le texte chanté ou les instruments solistes soient faciles à saisir malgré la richesse occasionnelle du coloris de

l'instrumentation. D'écrire pour le violoncelle comme instrument solo réduisait de beaucoup son idiome orchestral normalement assez fort. Il gardait en même temps l'accent principal des premières œuvres pour orchestre, ton enthousiaste parsemé d'échos tragiques.

Quand il parlait de ses propres œuvres, et le *Concerto pour violoncelle* ne fait pas exception, Atterberg se référait volontiers aux formes classiques : « Le concerto commence avec une introduction *Adagio* suivie d'un *Allegro* qui constitue la première partie d'une forme de sonate. Là où on attendait le développement arrivent plutôt un scherzo, puis un *Adagio* et une cadence où dominent les motifs de l'introduction et du scherzo et enfin l'habituelle reprise du motif principal du mouvement de sonate. » Les trois mouvements conventionnels du concerto fonctionnent ici comme les trois parties principales de la forme traditionnelle de sonate avec quelques modifications.

En même temps, la conception d'Atterberg des principes de forme classique, principalement la forme de sonate, était plutôt schématique. Sa musique consistait souvent en longues phrases mélodiques expressives, le plus souvent avec un accompagnement simple sans contreparties indépendantes. « La forme de sonate » est simplement représentée par une suite de divers thèmes et leur progression dans un mouvement. Le travail thématique ou développement dans le sens qu'on décrit le plus souvent comme « symphonique » est plus rare. Il est ainsi symptomatique que le « développement », par tradition la partie la plus compliquée de la forme de sonate, manque complètement dans le plan formel du *Concerto pour violoncelle* et que sa place soit occupée par le scherzo et le mouvement lent.

L'attitude un peu fermée d'Atterberg quant aux termes d'analyse musicale allait de pair avec une attitude fondamentalement très sensible vis-à-vis de la musique. La spontanéité pouvait doter ses œuvres de fraîcheur et d'immédiateté mais apportait aussi une attitude conséquemment négative, parfois directement agressive quand il jugeait de la musique nouvelle. Après avoir passé comme manifestement

« moderne » à ses débuts, Atterberg devint ainsi rapidement vu comme extrêmement conservateur. Il ne visait pas à quelque vénération aveugle des classiques mais à une relation personnelle vivante avec eux. Tout comme Gustav Mahler par exemple, il pouvait souligner le besoin de réviser l'instrumentation chez Beethoven ou Schumann. Et, comme Mahler, il pouvait voir un avantage à relever encore plus la force expressive dans des œuvres de musique de chambre en les jouant dans des arrangements pour orchestre.

L'arrangement pour orchestre à cordes du *Sextuor à cordes no 2 en sol majeur* op.36 de **Johannes Brahms** survint en 1939 quand Atterberg était le plus occupé comme administrateur international de musique. Il travaillait de plus parallèlement sur le grand opéra *Aladdin*. L'intérêt pour Brahms en particulier pourrait être vu en relation aux grands articles polémiques publiés par Atterberg dans le *Stockholms-tidningen* quelques années plus tôt, portant en rubrique par exemple « La décadence de la mélodie » et « La musique suédoise n'a-t-elle plus le droit d'être suédoise ? »

Le *Sextuor en sol majeur* fait partie d'un groupe d'œuvres de chambre que Brahms composa au début des années 1860. Elles formaient un prolongement du célèbre manifeste de 1860 où Brahms et une poignée d'autres musiciens prirent position contre la nouvelle école allemande de Liszt et de Wagner. Ils préconisaient plutôt un développement stylistique circonspect qui gardait le contact avec l'idéal du classicisme. Grâce à sa riche facture, l'œuvre se rapproche d'une sonorité orchestrale; elle semble une symphonie complète des points de vue de la durée et de la suite des mouvements.

Dans ses articles de journal, Atterberg donna cours à sa méfiance devant des nouveautés et un nationalisme qui versa dans l'isolationnisme économique et la xénophobie. Son arrangement respectueux de l'opus 36 de Brahms pourrait être vu comme un pendant positif, un témoignage de profonde déférence pour l'idéal de la tradition classique dans une de ses manifestations suprêmes.

© **Tomas Block 2007**

La réputation de **Truls Mørk** comme violoncelliste d'une intensité et d'une grâce incomparables repose sur ses concerts partout au monde. Il s'est produit avec des ensembles aussi réputés que les orchestres philharmoniques de New York, Berlin, Munich, Los Angeles et Londres, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre du Tonhalle de Zurich, la Staatskapelle de Dresde, les orchestres de Philadelphie et de Cleveland ainsi que les orchestres symphoniques de Boston et de Chicago.

Truls Mørk est un exécutant engagé de musique contemporaine et il a donné la création du *Concerto pour trois violoncelles* de Krzysztof Penderecki avec l'Orchestre symphonique de NHK dirigé par Charles Dutoit, le *Concerto pour violoncelle* de Haflíði Hallgrímsson (une commande en collaboration avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre symphonique de l'Islande et l'Orchestre de chambre écossais). Il donna aussi la création de *Reflections on Narcissus* de Matthias Pintscher avec l'Orchestre de Paris en février 2006, œuvre qu'il a rejouée accompagné par l'Orchestre symphonique de la BBC et la Junge Deutsche Philharmonie. Un chambriste passionné, Truls Mørk joue régulièrement avec Gil Shaham et Yefim Bronfman.

Il a enregistré de nombreux disques louangés par les critiques. Il est présent sur étiquette BIS dans la *Symphonie pour violoncelle et orchestre* de Benjamin Britten [BIS-CD-420] et le *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Harald Sæverud [BIS-CD-972].

Après avoir été initié au violoncelle par son père, Truls Mørk poursuit ses études avec Frans Helmerson, Heinrich Schiff et Natalia Shakhovskaya. Truls Mørk joue sur une rareté: un violoncelle de Domenico Montagnana (1723) que la banque SR en Norvège a acheté pour lui.

Truls Mørk a enregistré avec la permission de Virgin Classics.

L'orchestre de la compagnie d'opéra suédoise régionale Opéra du Norrland sert à la fois d'orchestre d'opéra et d'orchestre symphonique. L'origine de l'**Orchestre symphonique de l'Opéra du Norrland** est un ensemble militaire formé en 1841. A la fondation de la compagnie d'opéra sous son premier directeur artistique Arnold Östman en 1974, l'orchestre fut agrandi d'une section de cordes.

La formation s'est considérablement développée ces 30 dernières années. Elle a atteint sa forme et son statut actuel d'orchestre symphonique en 1991. Il consiste maintenant en une cinquantaine de musiciens à temps plein dont plusieurs sont des experts dans des genres différents dont le blues, le jazz, le rock et la musique folklorique. Des membres de l'orchestre se produisent souvent dans divers contextes de musique de chambre, parfois sous le nom de Black Box Band quand ils explorent la musique de Frank Zappa et de Black Sabbath entre autres, avec l'ancien chef principal de l'orchestre, Kristjan Järvi.

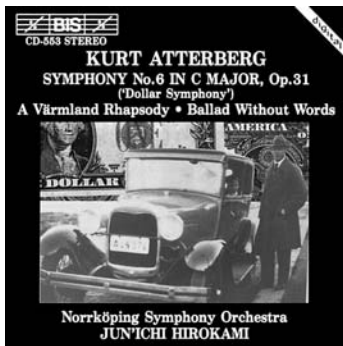
Ces dernières années, l'ensemble a joué régulièrement aux festivals de musique d'Umeå mais il se fait aussi remarquer sur la scène musicale internationale. Le chef britannique Andrea Quinn en est chef attitré depuis 2005.

Kristjan Järvi est né à Tallinn en Estonie mais, encore enfant, il déménage avec sa famille à New York où il grandit dans la grande variété musicale de Manhattan. Il étudie le piano à la Manhattan School of Music avec Nina Svetlanova et la direction mais ses intérêts vont bien au-delà de la musique classique, ce qui se reflétait en 2006 par ses deux postes : chef principal de l'Orchestre des Tonkünstler à Vienne ainsi que de l'ensemble Absolute de New York qu'il a fondé en 1993. Sous la direction de Järvi, l'ensemble Absolute couvre un répertoire qui s'étend de la musique baroque jusqu'au rock et il se produit dans les salles de concerts et les festivals les plus importants au monde. Järvi entreprit sa carrière en travaillant pendant trois ans en tant qu'assistant à l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et fait ses débuts de chef avec cet orchestre au Hollywood Bowl.

Pendant quatre ans, il est chef principal de l'Orchestre symphonique de l'opéra de Norrland à Umeå en Suède. Il se produit en tant que chef invité avec des ensembles aussi réputés que l'Orchestre national de Russie, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique royal de Londres, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre national royal écossais, l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin et l'Orchestre philharmonique de Tokyo. Son répertoire comprend les grandes œuvres symphoniques viennoises de la période romantique et du 20^e siècle ainsi que la musique contemporaine (il dirige des créations d'œuvres de Erkki-Sven Tüür et de Peeter Vähi ainsi que des compositions d'Arvo Pärt). Sur étiquette BIS, il a enregistré des oeuvres de HK Gruber avec l'Orchestre des Tonkünstler [BIS-SACD-1681] ainsi qu'*Arcanum* d'Ezequiel Viñao avec l'Absolute Ensemble [BIS-SACD-1187].

Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site www.kristjanjarvi.com

ALSO AVAILABLE:



KURT ATTERBERG

Symphony No. 6 in C major, Op. 31, 'Dollar Symphony'

A Värmland Rhapsody, Op. 36

Ballad Without Words, Op. 56

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA

JUNI'CHI HIROKAMI

BIS-CD-553

**RECORDING DATA**

Recorded in June 2004 at the Concert Hall of NorrlandsOperan, Umeå, Sweden

Recording producer and digital editing: Rita Hermeyer

Sound engineers: Bo Andersin, Rita Hermeyer

Recording equipment: DPA and Neumann microphones; SSL 4000G mixer; Sequoia Workstation;

B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser headphones

Executive producers Robert Suff (BIS) and Marco Feklistoff (NorrlandsOperan)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tomas Block 2007

Translations: William Jewson (English); Anke Budweg (German); Arletter Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Anders Krison

Back cover photo of the orchestra: © Malin Arnesson

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1504 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1504