



LEPO SUMERA
Symphonies Nos 1–3
Malmö Symphony Orchestra
Paavo Järvi

PAAVO JÄRVI

Photo: © Ventre Photos



SUMERA, LEPO (1950–2000)

SYMPHONY No. 1 (1981) (Fazer)

[1]	I. ♩=c. 72	15'21
[2]	II. ♩=60–84 – <i>Allegro</i>	15'09

SYMPHONY No. 2 (1984) (Fazer)

[3]	I. <i>Moderato tranquillo</i>	7'46
[4]	II. <i>Interludium</i>	3'52
[5]	III. <i>Spirituoso</i>	8'26

SYMPHONY No. 3 (1988) (Fazer) World première recording

[6]	I. <i>Allegro ma non affettuoso</i>	5'13
[7]	II. <i>Ccalmo</i>	5'15
[8]	III. <i>Adagio – Animato</i>	5'03
[9]	IV. <i>Larghetto, quasi senza metrum</i>	8'48

TT: 76'53

MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA (MALMÖ SYMFONIORKESTER)
PAAVO JÄRVI *conductor*

The sea and mythology, the wan light of the North and its legends have all characterized the music of **Lepo Sumera**. The scars of Estonia's turbulent history and the impressive self-assertion of a distinct cultural identity against years of foreign rule by various overlords have also left traces in his work. Sumera's various shimmering tonal landscapes, in which runic magic and the North Wind as well as compositional skill and individual style have a role to play, are simultaneously a musical portrait of a small Baltic state which has once more entered the geographical and political consciousness of Europe.

An important element in Sumera's unique profile is that he served as Estonia's minister of culture in the years 1988–92 – the period during which his country was transformed from a forgotten Soviet satellite state into an independent republic. He was born in Tallinn, the Estonian capital, in 1950 and studied composition at the conservatory there, first with Heino Eller (a renowned advocate of Estonian music; Sumera was his last pupil) and later with Heino Jürisalu. For five years he worked as a recording producer for Estonian Radio. Sumera was a professor at the Estonian Academy of Music, where he had been a member of the teaching staff since 1978; he was also chairman of the Estonian Composers' Association. In addition, he taught at the summer courses for new music in Darmstadt and at the Karlsruhe Music College. His works have won numerous prizes, including awards for film scores in Cannes. He took part in the festival 'Composer to Composer' in Telluride, Colorado (1988) and in 1993 he was special guest composer at both the Sydney Spring Festival of new music and the Norrtälje (Sweden) Chamber Music Festival.

Although the list of Sumera's works includes four cantatas, with two of them – *The Mushroom Cantata* (1979–83) and *The Song of the Island Maiden from the Sea* (1988) – among his most significant works, he was, first and foremost, an instrumental composer. He wrote the ballets *Anselm's Story* (after E. T. A. Hoffmann, 1978) and *The Lizard* (after A. Volodin, 1987–93), six symphonies (1981–2000), a piano concerto (1989), other symphonic works, chamber music, piano pieces, electro-

acoustic works and more than fifty film-music scores.

Sumera displayed variety in both his expression and his compositional technique. Having used free dodecaphony and collage in the early 1970s, he then came to modality. He aimed for a stylistic synthesis of historical and contemporary compositional devices. The invariable characteristics of his style are to be found in the integrity of his works: in the economy of musical material and in his manner of developing the material profoundly and patiently.

The symphony was a particularly appropriate genre for a composer like Sumera, who was inclined to 'long-distance' thinking and had a sensitive ear for orchestral sound. The importance of the symphonic genre to the composer himself can be well illustrated by the fact that a number of thematic ideas in his symphonies have their origins in his other works, but not the other way round: the possibilities of musical material can only be completely exploited in a symphony.

Seen from a stylistic point of view, Lepo Sumera's first four symphonies can be divided into two pairs. The first two, dating from the early 1980s, are characterized by the extensive use of natural diatonic scales. Nevertheless, the composer's aspirations and achievements go far beyond archaic sonorities, since diatony is combined with elaborate irregular rhythms and complicated textures including sections of aleatoric counterpoint.

In the late 1980s the composer began to prefer synthetic chromatic modes and also paid greater attention to the variety of harmonic colouring; the Third and Fourth Symphonies were written in this period.

The abundance of motif repetition in the first two symphonies (particularly in their opening movements) might suggest (and has suggested) the influence of the minimalists in the USA. However, in 1981, when the First Symphony was written, minimalism was still completely unknown in Estonia. Sumera learned his repetition technique from the archaic Estonian 'runo' song, the incantatory nature of which fascinated him – although he never wished to become a 'folkloristic' composer. As

for the treatment of musical events, Sumera's works show no affinity with the minimalists: they contain contrasts, climaxes and so on, and have distinct dramatic, even narrative lines. The 'narration' is of a purely psychological nature; the composer does not provide any programmatic story-lines. At the same time, his attitude towards the scene of different musical characters, of contradictions and discrepancies between them that can be revealed in a work, was akin to the position of a poet or a philosopher rather than that of an orator.

In 1981 Sumera's wife, a pianist, asked him to write some new pieces for her piano recitals. He duly composed two pieces, calling them simply Two Pieces from the year 1981. Both made use of some very simple rhythmical-melodical ideas based on the left hand always playing the same texture (the familiar 'Alberti bass') while the right hand plays melodic patterns which are constantly reiterated with melodic and rhythmic changes. In some respects this is an extremely simple conception, but it nevertheless allowed the composer to create a feeling of space and atmosphere which he felt the need to develop further. He realized that the pieces would benefit from the greater range of colours that an orchestra can provide, and the first of the piano pieces subsequently grew into the first movement of his First Symphony. In the second movement he used various musical patterns from a very different world of music and reality, returning eventually to the quiet, peace and inner freedom of the first movement. The very end of the symphony can be regarded as illustrative of Sumera's doubts concerning the possibility of reconciling the reality of life in 1981 with the inner freedom and peace of the Estonian people.

The Second Symphony was written in 1984 and dedicated to its first conductor, Peeter Lilje (1950–93). This work represents Sumera's principle of thematic concentration particularly well: all three movements share the same basic motifs. After the introduction to the first movement, *Moderato tranquillo*, they form a long ascending motif chain (the first and more significant theme of variations on two themes). The theme is first presented in a delicate sonority – by two harps, which lend their

individual colouring to the entire symphony – and then gradually becomes more and more intense. The second movement, *Interludium*, which follows *attacca*, is the dramatic centre of the symphony: the basic material is disintegrated, ‘decayed’ by ‘alien’ tones and rhythmic patterns. The speed with which different musical events follow each other seems to be cause for panic. In the third movement, *Spirituoso*, the material ‘accomplishes its purpose’, a continuous ‘flight’, breaking free from both the structural bonds of the first movement and the nervous uncertainty of the second. The whole symphony culminates in a climax that brings with it a new variant of the initial motif.

Like the First Symphony, the Second too has its origins in chamber music. In 1982 Sumera had written a piece for violin and piano entitled *Quasi improvisata* which he himself perceived as light and timeless, although it was not a success and at the time was performed only once. He subsequently orchestrated the main theme of this piece and the endless melody with its strange but powerful rhythmic patterns appear in all twelve minor keys in the third movement of the Second Symphony. The first and second movements are like emotional and musical conflicts between at least two musical patterns and maybe also between ideals (goals) and reality; the composer sees them as an introduction to the third movement. After the Second Symphony had been premièreed, the original *Quasi improvisata* was also given numerous further performances.

In the Third Symphony (1988) meditativeness is prevalent. Tension is created more by means of the ambiguity of expression than by dramatic confrontation. The Third Symphony consists of four movements, each of them possessing its own instrumental colour. In the first movement, *Allegro ma non affettuoso*, the metrically independent *Allegro* pulse of the percussion instruments now and then ‘disturbs’ the long-breathed bass line. In the second movement, *Calmo*, similar rhythmic patterns occasionally make their way into the reflective melodic line; the trio of vibraphone, harp and piano creates a particularly transparent texture. The rhythmic element gains

in strength towards the end of the movement. After a transitional *Adagio* at the beginning of the third movement (which follows *attacca*), we come to an *Animato* section, a virtuoso spree of rhythmic energy and colours which calls upon all the instruments used in the symphony. The subtly, slowly-changing sonority of the string instruments (*senza vibrato*) in the fourth movement, *Larghetto, quasi senza metrum*, is based on an enriched variant of the same long succession of chords that was played by the brass instruments in the first movement. Now, however, the persistent rhythmic element has been withdrawn – though not completely forgotten, as the brief conclusion to the work demonstrates.

© Merike Vaitmaa / Ulrich Hartmann 1994

The **Malmö Symphony Orchestra** was founded in 1925 as the city's opera and symphony orchestra, but since 1991 has concentrated exclusively on the symphonic repertoire. Over the years numerous eminent musicians have served as the orchestra's principal or honorary conductor, among them Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt, János Fürst, James DePreist and Paavo Järvi. From 2003 until 2006 Christoph König was principal conductor, and he was succeeded in 2007 by Vassily Sinaisky. The Malmö Symphony Orchestra proudly upholds the symphonic tradition, but also endeavours to look towards the future and develop new concert concepts, for instance with computer game music. The Malmö Concert Hall hosts a rich and varied selection of concerts, attended by large and enthusiastic audiences. The orchestra actively promotes music for children and young people, and has for example developed the concept of 'Nallekonserten' ('Teddy Bear Concerts') aimed at very young children. In addition, 2008 saw the establishment of a youth orchestra, MSO Ung, with talented young string players from the region. The Malmö Symphony Orchestra has made a large number of recordings, including more than 40 releases for BIS. Many of these

recordings have been acclaimed internationally, and have gained such accolades as the Cannes Classical Award and Diapason d'Or, not to mention a *Gramophone* Award nomination.

www.mso.se

The Grammy Award-winning **Paavo Järvi** has been music director of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 2006, appearing with the orchestra across Europe, China, Japan and Korea, as well as many of the major European festivals such as the Rheingau Musik Festival and BBC Proms. Järvi is also music director of the Orchestre de Paris and artistic director of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. As a guest conductor he performs with orchestras such as the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra, Russian National Orchestra, New York Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra and Chicago Symphony Orchestra. Since the start of his career, Järvi's priority has been to champion works by Estonian composers including Arvo Pärt, Lepo Sumera and Eduard Tubin. He is also artistic advisor to the Estonian National Symphony Orchestra, Pärnu Festival and Järvi Academy. In November 2012, Järvi was awarded the international Paul Hindemith Prize of the City of Hanau for his support of Hindemith's works.

www.paavojarvi.com

Meer und Mythen, das fahle Licht des Nordens und dessen Legenden haben die Musik von **Lepo Sumera** mitgeprägt. Auch die Narben der wechselvollen Geschichte Estlands und die beeindruckende Selbstbehauptung einer ausgeprägten kulturellen Identität gegenüber der jahrelangen Fremdherrschaft mehrerer Völker haben Spuren in seinem Schaffen hinterlassen. Sumeras vielfältig schimmernde Klanglandschaften, in denen Runenzauber und Nordwind ebenso eine Rolle spielen wie kompositorisches Können und individueller Stil, sind zugleich das tönende Porträt eines kleinen Landes an der Ostsee, das wieder ins geographisch-politische Bewusstsein Europas gerückt ist.

Ein wichtiges Element in Sumeras einzigartigem Profil ist, dass er in den Jahren 1988–92 estnischer Kulturminister war, also zu jener Zeit, in welcher sein Land den Wandel vom vergessenen sowjetischen Satellitenstaat zu einer unabhängigen Republik erlebte. Geboren 1950 zu Tallinn, der estnischen Hauptstadt, studierte er am dortigen Konservatorium Komposition, zunächst bei Heino Eller (dem namhaften Promotor der estnischen Musik, dessen letzter Schüler er war), dann bei Heino Jürisalu. Fünf Jahre lang arbeitete er als Aufnahmeleiter beim estnischen Rundfunk. Sumera war Professor an der Estnischen Musikakademie, dessen Lehrkörper er seit 1978 angehörte; außerdem war er Vorsitzender des Estnischen Komponistenverbandes. Darüber hinaus unterrichtete er bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt sowie an der Musikhochschule in Karlsruhe. Seine Werke wurden mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit Preisen für Filmmusik in Cannes. Er nahm am Festival „Composer to Composer“ in Telluride, Colorado (1988) teil, und war 1993 besonderer Gastkomponist beim Sydney Spring Festival für neue Musik und beim Kammermusikfestival in Norrtälje (Schweden).

Obwohl Sumeras Werkliste vier Kantaten umfasst – zwei davon, *Die Pilzkantate* (1979–83) und *Das Lied von der Inselmagd vom Meer* (1988), gehören zu seinen wichtigsten Werken – war er vor allem Instrumentalkomponist. Er schrieb die Ballette *Anselms Geschichte* (nach E. T. A. Hoffmann, 1978) und *Die Eidechse* (nach A.

Wolodin, 1987–93), sechs Symphonien (1981–2000), ein Klavierkonzert (1989), weitere symphonische Werke, Kammermusik, Klavierstücke, elektroakustische Werke und mehr als fünfzig Filmmusikpartituren.

Sumeras Werke bekunden Mannigfaltigkeit sowohl im Ausdruck als auch in der Kompositionstechnik. Nachdem er in den frühen 1970er Jahren freie Dodekaphonie und Collagetechnik verwendet hatte, kam er dann zur Modalität. Sein Ziel war die stilistische Synthese historischer und zeitgenössischer Kompositionstechniken. Ein stetes Charakteristikum seines Stils ist die Integrität seiner Werke: in der Ökonomie des musikalischen Materials und in seiner Art, das Material gründlich und geduldig zu entwickeln.

Die Gattung der Symphonie kam einem Komponisten wie Sumera besonders entgegen, der großräumige Konzeptionen schätzte und ein sensibles Ohr für den Orchesterklang hatte. Die Bedeutung der Symphonik für den Komponisten zeigt sich auch darin, dass eine Reihe von thematischen Gedanken seiner Symphonien ihren Ursprung in anderen Werken hat – nicht aber umgekehrt: Die Möglichkeiten des musikalischen Materials können nur in einer Symphonie zur Gänze ausgeschöpft werden.

Nach stilistischen Gesichtspunkten können Sumeras ersten vier Symphonien in zwei Paare aufgeteilt werden. Das erste stammt aus den frühen 1980er Jahren und wird vom ausgiebigen Gebrauch diatonischer Naturskalen gekennzeichnet. Gleichwohl gehen die Bestrebungen und musikalischen Ergebnisse des Komponisten weit über archaische Klangbilder hinaus, denn die Diatonik wird mit komplizierten, unregelmäßigen Rhythmen und einer komplexen Textur kombiniert, die auch Abschnitte in aleatorischem Kontrapunkt enthält.

In den späten 1980er Jahren begann der Komponist, synthetische chromatische Modi vorzuziehen, und außerdem wandte sich seine Aufmerksamkeit stärker einer vielfältigen harmonischen Färbung zu; die Dritte und die Vierte Symphonie stammen aus dieser Zeit.

Die Fülle motivischer Wiederholungen in den beiden ersten Symphonien, nament-

lich in deren Kopfsätzen, könnte auf einen Einfluss der amerikanischen Minimalisten schließen lassen. Indes war der Minimalismus 1981, als die erste Symphonie entstand, in Estland noch völlig unbekannt. Sumera lauschte seine Repetitionstechnik vielmehr dem archaischen estnischen „Runo-“Gesang ab, dessen beschwörende Natur ihn faszinierte – obwohl es niemals sein Wunsch war, ein „folkloristischer“ Komponist zu werden. Auch hinsichtlich der Handhabung des musikalischen Geschehens zeigen Sumeras Werke keine Verwandtschaft mit den Minimalisten: Sie enthalten Kontraste, Höhepunkte etc. und haben deutlich dramatische, sogar erzählerische Linien. Die „Erzählung“ ist rein psychologischer Natur; der Komponist stellt keine konkreten Programme zur Verfügung. In seiner Haltung gegenüber verschiedenen musikalischen Charakteren und den zwischen ihnen in einem musikalischen Werk entblühten Widersprüchen und Diskrepanzen steht der Komponist gleichwohl eher einem Dichter oder Philosophen nahe als einem Redner.

Sumeras Gattin, eine Pianistin, bat ihn 1981, einige neue Stücke für ihre Klavierabende zu schreiben. Also komponierte er zwei Stücke, die er schlicht Zwei Stücke aus dem Jahr 1981 nannte. In beiden wurden einige sehr einfache rhythmisch-melodische Ideen verwendet, bei denen die linke Hand stets dasselbe Muster spielt (die bekannten „Alberti-Bässe“), während die rechte Hand melodische Muster spielt, die fortwährend mit melodischen und rhythmischen Veränderungen wiederholt werden. In gewisser Hinsicht ist dies eine extrem einfache Konzeption, aber sie erlaubte es immerhin dem Komponisten, ein Gefühl von Raum und Atmosphäre zu schaffen, das er weiterentwickeln zu müssen meinte. Es wurde ihm klar, dass die größere Farbenpalette eines Orchesters für die Stücke vorteilhaft sein würde, und aus dem ersten der Klavierstücke wuchs daraufhin der erste Satz seiner Ersten Symphonie hervor. Im zweiten Satz verwendete er verschiedene musikalische Muster aus einer sehr andersartigen Welt von Musik und Wirklichkeit, mit einer späteren Rückkehr zur Ruhe, zum Frieden und zur inneren Freiheit des ersten Satzes. Der Schluss der Symphonie könnte Sumeras Zweifel bezüglich der Möglichkeit veranschaulichen,

die Realitäten des Lebens im Jahre 1981 mit der inneren Freiheit und dem inneren Frieden des estnischen Volkes in Einklang zu bringen.

Die Zweite Symphonie wurde 1984 komponiert und dem Dirigenten der Uraufführung, Peeter Lilje (1950–1993) gewidmet. Dieses Werk ist ein besonders deutliches Beispiel von Sumeras Prinzip der thematischen Konzentration: alle drei Sätze haben dieselben Grundmotive. Nach der Einleitung zum ersten Satz, *Moderato tranquillo*, bilden sie eine lange, aufsteigende Motivkette (das erste, wichtigere Thema von Variationen über zwei Themen). Das Thema wird zunächst in delikatem Klang vorgestellt – von zwei Harfen, die mit ihren individuellen Farben die ganze Symphonie prägen –, um dann allmählich immer intensiver zu werden. Der *attacca* folgende zweite Satz, *Interludium*, ist das dramatische Zentrum der Symphonie: Das Grundmaterial wird gespalten, von „fremdartigen“ Tönen und rhythmischen Formeln „zersetzt“. Die Geschwindigkeit, mit welcher verschiedene musikalische Ereignisse folgen, deutet auf ein panisches Element. Im dritten Satz, *Spirituoso*, „erfüllt“ das Material seinen Zweck – in einem „Dauerflug“, der sich sowohl von den Strukturfesseln des ersten Satzes als auch von der nervösen Ungewissheit des zweiten befreit. Die Symphonie gipfelt in einem Höhepunkt, der eine neue Variante des Anfangsmotivs bringt.

Wie die Erste Symphonie hat auch die Zweite ihren Ursprung in der Kammermusik. 1982 hatte Sumera ein Stück für Violine und Klavier mit dem Titel *Quasi improvvisata* geschrieben, das er selbst als leicht und zeitlos empfand, obwohl es nicht erfolgreich war und damals nur einmal aufgeführt wurde. Später orchestrierte er das Hauptthema des Stücks, und die endlose Melodie mit ihren seltsamen, aber kraftvollen rhythmischen Strukturen erscheint in allen zwölf Molltonarten im dritten Satz der Zweiten Symphonie. Der erste und zweite Satz sind gleichsam emotionale und musikalische Konflikte zwischen mindestens zwei musikalischen Strukturen, vielleicht auch zwischen Idealen (Zielen) und der Wirklichkeit; der Komponist betrachtet sie als Einleitung zum dritten Satz. Nach der Uraufführung der Zweiten Symphonie wurde auch das ursprüngliche *Quasi improvvisata* häufiger aufgeführt.

Die Dritte Symphonie (1988) trägt vor allem meditative Züge. Die Spannung wird eher durch die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks als durch dramatische Konfrontation entwickelt. Die Symphonie besteht aus vier Sätzen, jeder von ihnen mit einer eigenen instrumentalen Farbe. Im ersten Satz, *Allegro ma non affettuoso*, „stört“ der metrisch unabhängige Allegropuls des Schlagzeugs hin und wieder die weiträumig angelegte Basslinie. Im zweiten Satz, *Calmo*, finden ähnliche rhythmische Gebilde gelegentlich ihren Weg in die nachdenkliche Melodielinie; ein Trio von Vibraphon, Harfe und Klavier erzeugt eine besonders transparente Textur. Gegen Ende des Satzes gewinnt das rhythmische Element an Stärke. Nach einer *Adagio*-Überleitung zu Beginn des *attacca* folgenden dritten Satzes wird ein *Animato*-Abschnitt erreicht, ein virtuoser Ausbund an rhythmischer Energie und Farben, bei dem sämtliche Instrumente eingesetzt werden. Der subtile, sich langsam verändernde Klang der Streicher (*senza vibrato*) im vierten Satz, *Larghetto, quasi senza metrum*, basiert auf einer erweiterten Variante derselben langen Akkordfolge, die im ersten Satz vom Blech gespielt wurde. Jetzt aber fehlt das beharrliche rhythmische Element – das freilich, wie der kurze Schluss zeigt, nicht ganz in Vergessenheit geraten ist.

© Merike Vaitmaa / Ulrich Hartmann 1994

Das **Malmöer Symphonieorchester** (MSO) wurde 1925 als Opern- und Symphonieorchester der Stadt gegründet, spielt seit 1991 aber ausschließlich symphonisches Repertoire. Im Lauf der Jahre haben einige bedeutende Musikerpersönlichkeiten als Chef-, Gast- oder Ehrendirigenten gewirkt, u.a. Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt, János Fürst, James DePreist und Paavo Järvi. Von 2003 bis 2006 war Christoph König Chefdirigent des MSO, sein Nachfolger ist Vassily Sinaisky. Das MSO ist stolz darauf, die symphonische Tradition lebendig zu erhalten, strebt aber auch danach, neue Konzertkonzepte zu entwickeln, z.B. mit Musik für Computerspiele. Das Malmöer

Konzerthaus präsentiert ein vielseitiges Konzertangebot, das beim Publikum großen Anklang findet. Das Orchester wendet sich auch aktiv an Kinder und Jugendliche, so z.B. mit den „Teddybär-Konzerten“ (Nalle-konserter) für die Kleinsten. 2008 wurde außerdem ein Jugendorchester, MSO Ung, mit talentierten jungen Streichern aus der Region Skåne gegründet. Das MSO hat viele Aufnahmen gemacht, darunter über 40 Titel für BIS. Viele dieser Einspielungen fanden weltweit Beachtung und wurden mit Auszeichnungen wie dem Cannes Classical Award und Diapason d’Or sowie einer Nominierung für einen *Gramophone* Award belohnt.

www.mso.se

Der Grammy Award-Gewinner **Paavo Järvi** ist seit 2006 Musikalischer Leiter des hr-Sinfonieorchesters, mit dem er in ganz Europa, China, Japan und Korea, sowie bei vielen der großen europäischen Festivals wie dem Rheingau Musik Festival und den BBC Proms konzertiert. Järvi ist zudem Chefdirigent des Orchestre de Paris und Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Als Gastdirigent tritt er mit Orchestern wie den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Russischen Nationalorchester, dem New York Philharmonic, dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra auf. Seit Beginn seiner Karriere setzt sich Järvi insbesondere für Werke von estnischen Komponisten wie Arvo Pärt, Lepo Sumera und Eduard Tubin ein. Außerdem ist er künstlerischer Berater des Estonian National Symphony Orchestra, des Pärnu Festival und der Järvi Academy. Im November 2012 wurde Paavo Järvi der Paul-Hindemith-Preis 2012 der Stadt Hanau für seinen Einsatz für Hindemiths Musik verliehen.

www.paavojarvi.com

La mer et la mythologie, la lumière blafarde du Nord et ses légendes ont exercé leur influence sur la musique de **Lepo Sumera**. Les cicatrices de l'histoire mouvementée de l'Estonie et l'impressionnant autoritarisme d'une identité culturelle distincte contre des années de dominations étrangères variées ont aussi laissé des traces dans son œuvre. Les différents paysages tonals scintillants de Sumera, dans lesquels la magie runique et le vent du Nord ainsi que l'habileté compositionnelle et le style individuel remplissent un rôle, sont à la fois un portrait musical d'un petit état balte qui est remonté encore une fois à la surface de la conscience géographique et politique de l'Europe.

Un élément important du profil unique de Sumera est son mandat de ministre de la culture en Estonie de 1988 à 1992 – période durant laquelle son pays passa d'état satellite soviétique oublié à celui de république indépendante. Né en 1950 à Tallinn, la capitale estonienne, Sumera y étudia la composition au conservatoire, d'abord avec Heino Eller (un célèbre défenseur de la musique estonienne; Sumera fut son dernier élève), puis avec Heino Jürisalu. Il travailla pendant cinq ans pour la Radio estonienne comme réalisateur d'enregistrements. Sumera a été professeur à l'Académie estonienne de musique où il a enseigné à partir de 1978 ; il a aussi été président de l'Association des compositeurs estoniens. De plus, il a donné des cours d'été de musique nouvelle aux collèges de musique de Darmstadt et de Karlsruhe. Il a gagné de nombreux prix pour ses œuvres dont des récompenses à Cannes pour sa musique de film. Il a participé au festival «Composer to Composer» à Telluride, Colorado (1988) et, en 1993, il était un compositeur invité spécial au festival de printemps de Sydney pour la musique nouvelle et au festival de musique de chambre de Norrtälje (Suède).

Sumera compose d'abord et avant tout pour orchestre mais son catalogue d'œuvres renferme quatre cantates dont deux – *The Mushroom Cantata* (1979–83) et *The Song of the Island Maiden from the Sea* (1988) – comptent parmi ses œuvres les plus importantes. Il a écrit les ballets *L'Histoire d'Anselme* (d'après E. T. A. Hoffmann, 1978) et *Le Lézard* (d'après A. Volodine, 1987–93), six symphonies (1981–2000), un con-

certo pour piano (1989), d'autres œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des pièces pour piano, des œuvres électro-acoustiques et plus de 50 partitions pour films.

Sumera a montré de la variété dans son expression et sa technique compositionnelle. Après avoir utilisé le dodécaphonisme libre et le collage au début des années 1970, il adopta ensuite la modalité. Il a visé à obtenir une synthèse stylistique de techniques compositionnelles historiques et contemporaines. Les caractéristiques invariables de son style se trouvent dans l'intégrité de ses œuvres : dans l'économie du matériau musical et dans sa manière de développer en profondeur et patiemment ce matériau.

La symphonie est un genre particulièrement approprié à Sumera qui est porté à une pensée de « longue distance » et dont l'oreille est sensible à la sonorité orchestrale. L'importance du genre symphonique pour le compositeur lui-même est bien illustré par le fait que plusieurs thèmes dans ses symphonies proviennent d'autres de ses œuvres, mais pas le contraire : les possibilités du matériau musical ne peuvent être exploitées entièrement que dans une symphonie.

Vues du point de vue du style, les quatre premières symphonies de Lepo Sumera peuvent être divisées en deux paires. La première paire date du début des années 1980 et se caractérise par l'emploi fréquent de gammes diatoniques naturelles. Quoi qu'il en soit, les aspirations et les réalisations du compositeur vont bien plus loin que des sonorités archaïques puisque l'élément diatonique est associé à des rythmes irréguliers recherchés et à des structures compliquées incluant des sections de contrepoint aléatoire.

A la fin des années 1980, le compositeur se mit à préférer des modes chromatiques synthétiques et il s'intéressa davantage à varier la couleur harmonique ; les 3^e et 4^e symphonies furent écrites dans cette période.

L'abondance de répétition motivique dans les deux premières symphonies (surtout dans leur premier mouvement) pourrait suggérer (et a suggéré) l'influence des mini-

malistes américains. En 1981 pourtant, lors de la composition de la première symphonie, le minimalisme était totalement inconnu en Estonie. Sumera apprit sa technique de répétition de l'archaïque chanson runique estonienne dont la nature incantatoire le fascinait – quoiqu'il n'eût jamais souhaité devenir un compositeur «folkloriste». Quant au traitement des événements musicaux, les œuvres de Sumera ne montrent pas d'affinités avec les minimalistes : elles renferment des contrastes, des sommets et ainsi de suite et elles présentent des lignes dramatiques distinctes, même narratives. La «narration» est de nature purement psychologique, le compositeur ne fournit pas d'intrigue programmatique. En même temps, son attitude envers la scène de différents caractères musicaux, de contradictions et de divergences entre eux, attitude qui peut être révélée dans une œuvre, est semblable à la position d'un poète ou d'un philosophe plutôt qu'à celle d'un orateur.

En 1981, Mme Sumera, une pianiste, demanda à son mari de lui écrire quelques nouvelles pièces pour ses récitals de piano. Il en composa dûment deux qu'il intitula simplement Deux Pièces de l'année 1981. Les deux se servent de thèmes rythmico-mélodiques très simples basés sur la main gauche qui joue toujours une même structure (la familière basse d'Alberti) alors que la main droite joue des patrons rythmiques constamment réitérés avec des changements mélodiques et rythmiques. Sous certains aspects, cette conception est extrêmement simple mais elle n'en permet pas moins au compositeur de créer une sensation d'espace et d'atmosphère qu'il désira développer davantage. Il comprit que les pièces bénéficieraient de l'éventail accru de couleurs qu'un orchestre peut fournir et la première des pièces pour piano se développa subsequemment pour devenir le premier mouvement de sa première symphonie. Dans le second mouvement, il utilisa différents modèles musicaux en provenance d'un monde musical et d'une réalité très différents, retournant finalement au calme, à la paix et à la liberté intérieure du premier mouvement. On peut considérer la toute fin de la symphonie comme une explication des doutes de Sumera quant à la possibilité de réconcilier la réalité de la vie en 1981 avec la liberté intérieure et la paix du peuple estonien.

La seconde symphonie fut écrite en 1984 et dédiée au chef d'orchestre Peeter Lilje (1950–1993) qui en a dirigé la création. L'œuvre représente particulièrement bien le principe de concentration thématique de Sumera : tous les trois mouvements partagent les mêmes motifs de base. Après l'introduction au premier mouvement, *Moderato tranquillo*, ils forment une longue chaîne ascendante (le premier et plus important thème de variations sur deux thèmes). Le thème est d'abord présenté dans une sonorité délicate par deux harpes qui prêtent leur couleur individuelle à l'entièvre symphonie – et puis il s'intensifie graduellement. Le second mouvement, *Interludium*, qui suit *attacca*, forme le centre dramatique de la symphonie : le matériau fondamental se désintègre, «pourrit» grâce à des tons et des patrons rythmiques «étrangers». La vitesse avec laquelle différents événements musicaux se succèdent semble causer de la panique. Dans le troisième mouvement, *Spirituoso*, le matériau «arrive à ses fins», une «fuite» continue se libérant des liens structurels du premier mouvement et de l'incertitude nerveuse du second. Toute la symphonie atteint une apogée qui apporte avec elle une nouvelle variante du motif initial.

Comme la première symphonie, la seconde aussi provient de la musique de chambre. En 1982, Sumera avait écrit une pièce pour violon et piano intitulée *Quasi improvisata* qu'il considérait lui-même comme légère et intemporelle ; elle ne remporta pourtant pas de succès et ne fut jouée qu'une fois à l'époque. Plus tard, Sumera orchestra le thème principal de cette pièce et la mélodie infinie, avec ses patrons rythmiques étranges mais puissants, apparaît dans toutes les 12 tonalités mineures dans le troisième mouvement de la seconde symphonie. Les premier et second mouvements ressemblent à des conflits émotionnels et musicaux entre au moins deux patrons musicaux et peut-être aussi entre des idéals (buts) et la réalité ; le compositeur les tient pour une introduction au 3^e mouvement. Après la création de la seconde symphonie, la pièce originale *Quasi improvisata* fut exécutée à plusieurs reprises.

La méditation est actuelle dans la troisième symphonie (1988). La tension est créée plus par l'ambiguïté de l'expression que par la confrontation dramatique. La

troisième symphonie compte quatre mouvements, chacun présentant sa propre couleur instrumentale. Dans le premier mouvement, *Allegro ma non affettuoso*, la pulsation *Allegro* – métriquement indépendante des instruments de percussion – « dérange » parfois le souffle ininterrompu de la ligne de basse.

Dans le deuxième mouvement, *Calmo*, des modèles rythmiques semblables se frayent à l'occasion un chemin dans la ligne mélodique réfléchie ; le trio de vibraphone, harpe et piano crée une structure particulièrement transparente. L'élément rythmique gagne de la force vers la fin du mouvement. Après un *Adagio* transitionnel au début du troisième mouvement (qui suit *attacca*), on arrive à une section *Animato*, une fête virtuose d'énergie rythmique et de couleurs qui passe voir tous les instruments utilisés dans la symphonie. La sonorité subtile – et qui se meut lentement – des instruments à cordes (*senza vibrato*) dans le quatrième mouvement, *Larghetto, quasi senza metrum*, repose sur une variante enrichie de la même longue succession d'accords joués par les instruments de cuivre dans le premier mouvement. Maintenant pourtant, l'élément rythmique persistant a été retiré – mais pas complètement oublié ainsi que le montre la brève conclusion de l'œuvre.

© Merike Vaitmaa / Ulrich Hartmann 1994

L'Orchestre symphonique de Malmö (OSM) a été fondé en 1925 comme orchestre symphonique et d'opéra de la ville mais il laissa officiellement l'opéra en 1991. Au cours des ans, il a vu défiler plusieurs personnalités musicales comme chefs attitrés, invités ou honoraires, dont Sixten Ehrling, Herbert Blomstedt, János Fürst, James De Preist et Paavo Järvi. Christoph König fut principal chef de l'orchestre de 2003 à 2006, un poste qui passa à Vassily Sinaisky en 2007. L'Orchestre symphonique de Malmö cultive avec fierté la tradition du répertoire symphonique mais il s'efforce aussi de la véhiculer dans l'avenir et il développe même de nouveaux concepts de concert, avec

par exemple de la musique de jeu électronique et divers thèmes. Au Konserthus de Malmö, on offre un choix varié de programmes à un public aussi nombreux qu'enthousiaste. L'OSM mise beaucoup sur les enfants et les jeunes et il a mis au point le concept des Nallekonserten (Concerts de peluches) destinés aux plus jeunes enfants. À l'été 2008, l'orchestre des jeunes MSO Ung (OSM jeunesse), formé de talentueux jeunes musiciens à cordes de la Scanie, a vu le jour. L'OSM a fait de nombreux enregistrements dont plus de 40 disques sur étiquette BIS. Plusieurs de ces titres ont été remarqués et récompensés par le Prix Classique de Cannes et un Diapason d'Or par exemple, et mis en nomination pour un *Gramophone Award*, un des prix les plus prestigieux au monde.

www.mso.se

Paavo Järvi, qui s'est mérité un Grammy Award, était en 2013 le directeur musical du hr-Sinfonieorchester, un poste qu'il occupe depuis 2006. Il s'est produit à la tête d'orchestres un peu partout en Europe, en Chine, au Japon et en Corée et dans le cadre de festivals européens importants comme celui de Rheingau et celui des Proms de la BBC. En 2013, Järvi était également directeur de l'Orchestre de Paris et directeur artistique du Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen. Il s'est produit en tant que chef invité à la tête des orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, de l'Orchestre national de Russie, de l'Orchestre philharmonique de New York, de l'Orchestre Philharmonia, de l'Orchestre de Cleveland et de l'Orchestre symphonique de Chicago. Depuis le début de sa carrière, Järvi a fait la promotion de compositeurs estoniens tels Arvo Pärt, Lepo Sumera et Eduard Tubin. Il est également conseiller artistique de l'Orchestre symphonique national estonien, du Festival Pärnu et de l'Académie Järvi. En 2012, Järvi a reçu le Prix Paul Hindemith de la ville de Hanau pour son soutien à l'œuvre du compositeur.

www.paavojarvi.com

MORE MUSIC BY LEO SUMERA ON BIS

Musica tenera · Piano Concerto · Symphony No. 4, Serena borealis
KALLE RANDALU *piano* · MALMO SYMPHONY ORCHESTRA · PAAVO JÄRVI *conductor*
BIS-690

Symphony No.5 · Music for Chamber Orchestra · In memoriam
MALMO SYMPHONY ORCHESTRA · PAAVO JÄRVI *conductor*
BIS-770

Cello Concerto · Musica profana · Symphony No.6
DAVID GERINGAS *cello* · ESTONIAN NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA · PAAVO JÄRVI *conductor*
BIS-1360

Concerto per voci e strumenti
Though Your Homeland May Be in Dark For Long
Mushroom Cantata · Island Maiden's Song from the Sea
ESTONIAN PHILHARMONIC CHAMBER CHOIR · TALLINN CHAMBER ORCHESTRA
TÖNU KALJUSTE *conductor*
BIS-1560

RECORDING DATA

Recording: October 1993 [No. 3], January 1994 [No. 2] and May 1994 [No. 1] at the Malmö Concert Hall, Sweden
Producer and sound engineer: Robert von Bahr
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Merike Vaitmaa / Ulrich Hartmann 1994
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph: © Jüri Okas
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-660 © 1993 & 1994; ® 1994, BIS Records AB, Åkersberga.

Lepo Sumera

Photo: © Arvo Iho



BIS-660