

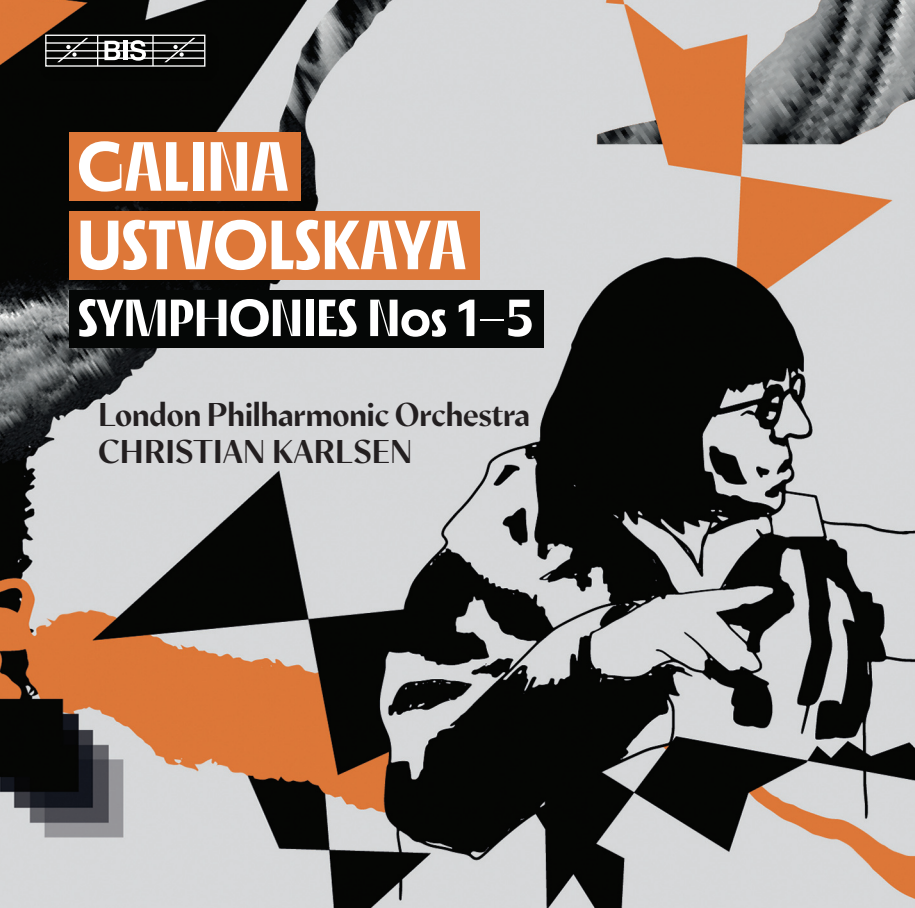


CALINA

USTVOLSKAYA

SYMPHONIES Nos 1–5

London Philharmonic Orchestra
CHRISTIAN KARLSEN



USTVOLSKAYA, Galina (1919–2006)

Symphony No. 1 (1955–56)

29'19

for two boys' voices and orchestra Text: Gianni Rodari

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 1 | I. ♩ = 60 | 3'27 |
| 2 | II. 1. Ciccio | 2'54 |
| 3 | 2. Carousel | 1'55 |
| 4 | 3. Saturday evening | 1'45 |
| 5 | 4. The boy from Modena | 2'10 |
| 6 | 5. Buy jumble | 1'41 |
| 7 | 6. Waiting room | 3'14 |
| 8 | 7. When factory chimneys die | 1'37 |
| 9 | 8. Sun | 3'09 |
| 10 | III. ♩ = 108 | 7'04 |

Oliver Barlow and Arlo Murray *boy sopranos (second movement)*

11 Symphony No. 2, 'True and Eternal Bliss!' (1979)

21'40

for male reciter and small orchestra Text: Hermannus Contractus

Sergej Merkusjev *narrator* · Joonas Ahonen *piano*

12 **Symphony No. 3, 'Jesus Messiah, Save us!' (1983)** 14'58
for male reciter and small orchestra Text: Hermannus Contractus
Sergej Merkusjev *narrator* · **Joonas Ahonen** *piano*

13 **Symphony No. 4, 'Prayer' (1985/87)** 6'53
for contralto, piano, trumpet and tam-tam Text: Hermannus Contractus
Barbara Kozelj *contralto* · **Joonas Ahonen** *piano*
Paul Beniston *trumpet* · **Andrew Barclay** *tam-tam*

14 **Symphony No. 5, 'Amen' (1990)** 12'51
for male reciter, oboe, trumpet, tuba, violin
and wooden cube Text: the Lord's Prayer
Sergej Merkusjev *narrator* · **Pieter Schoeman** *violin*
Alice Munday *oboe* · **Paul Beniston** *trumpet*
Lee Tsarmaklis, David Whitehouse *tuba*
Andrew Barclay *percussion (cube)*

TT: 87'00

London Philharmonic Orchestra **Pieter Schoeman** *leader*
Christian Karlsen *conductor*

Music publisher: Edition Sikorski

It is not easy to discuss **Galina Ustvolskaya**'s music without referring to myths and half-truths about her persona. If one has heard anything at all about this composer, it is that she was a Shostakovich pupil and follower, that she was often called 'the lady with the hammer' (a nickname penned by the Dutch musicologist Elmer Schönberger indicating her love for percussive effects), and that she was a hermit and a dissident, never afraid to confront students and performers with freely expressed opinions. None of these attributes is exactly wrong, but it is unfair to reduce Ustvolskaya to these elements as a composer and as a personality, the same way that her symphonies cannot be understood solely within the framework of their genre.

While she did study sporadically with Shostakovich at the Leningrad Conservatory, she later vehemently refused to admit having been influenced by him (conversely, he quoted a theme from her Trio in his String Quartet No. 5 and in the *Michelangelo Suite*) – or, for that matter, by anyone else. She created a tightly encased musical world of her own. For thirty years, between 1947 and 1977, she taught composition at the Rimsky-Korsakov College of Music in Leningrad, and during this period composed some works approved by the Soviet authorities (which she later deleted from her catalogue) – as she said, for the money. But, simultaneously, she also created the completely unorthodox compositions she is best known for, including the five symphonies recorded here. In these works, she comes across as a composer unlike anyone else, outside of any stylistic trends, and unwilling to please or amuse.

Everything about her music is unconventional and asystematic. She did not like using bar lines (in Symphony No. 1 they were reinstated by her publisher for the sake of potential performers) because she wanted to emphasize a prayer-like, unboxed quality of each sound – her music is indeed akin to spiritual prayer, though not necessarily reflective of religious values per se. She preferred skeletal ostinati

to rhythmic diversity, harshly unblended timbral clusters to harmonic successions, pitches in the outermost registers to middle ranges, abrupt and brutal dynamic changes from opposite ends of the spectrum (often from five *pianissimos* to five *fortissimos*) to smooth transitions. Her milieu was sheer unconventionality, though not for the sake of an avant-gardist search for new forms of expression: austere and unyielding, defying any categorization, her music goes beyond any rules, assumptions and expectations. Ustvolskaya was reinventing her art form at every step of the way, not trying to convince anyone of her righteousness or difference but, rather, stubbornly and unsentimentally doing what she thought should be done. A fervent introvert and strident iconoclast at the same time, she insisted on absolute freedom in her compositions – which she herself called ‘music from the black hole’.

The outer movements of her **First Symphony** (1955–56) are the only pieces in all five symphonies written for full symphony orchestra. They are packed with symphonic gestures typical of high-drama content (such as huge climaxes and lamenting sighs) though explored without any narrativity, solely through the repetition of brief, ominous motifs performed by consolidated timbral choirs (wind and brass instruments, piano, timpani). A narrative appears in the second movement, which is based on eight poems by Gianni (Giovanni) Rodari, the Italian communist journalist and children’s writer who was very popular in the USSR, describing child poverty as well as victims of racism and capitalist labour in the United States. The poems are set for two boys singing through microphones in a chanting manner over piercing instrumental combinations and dissonances. While a listener might hear some direct references to the ghastly images from these poems in the symphony, Ustvolskaya herself said that the use of these poems was imposed on her, and that her music was unrelated to American society. If we are to believe her assessment of her First Symphony, offered later in life, she seems to have been interested in utilizing the boys’ voices only for timbral purposes. But her music clearly speaks

of terrible things, though the brutal sounds are not devoid of some beautifully impressionistic images and even romantic guises.

Almost a quarter of a century passed before Ustvolskaya completed her Second Symphony. The third, fourth and fifth followed at 3–4 year intervals, interrupted only by the two piano sonatas composed between her last two symphonies. After Symphony No. 5, written in 1990, Ustvolskaya stopped producing complete works.

Three of these symphonies, Nos 2–4, are set to the texts of Hermannus Contractus, a Benedictine monk from the eleventh century who, although very ill from birth and barely able to speak, was exceptionally gifted in many areas including mathematics, astronomy and music. By choosing these strange, non-canonic texts, she clearly represented her own monastic austerity, far removed from the trappings and rituals of traditional religion. She eliminated all signs of variety and versatility in these symphonies – she didn't need an orchestra to write them, she didn't need them to be of a certain semi-standard length, she didn't need thematic development. Stylistically, these symphonies became increasingly uncompromising as their instrumentation diminished further and further, down to four instruments in the Fourth Symphony and six instruments in the Fifth. Solo voice appears sporadically, as if coming from the darkest abyss with an obsessive prayer-like quality. The tormented outcries of immense anguish and gruesome horror in the face of some punitive forces (perhaps more pagan than Christian ones) are existential: Ustvolskaya creates a striking image of someone wearing fetters and chains yet without finding peace and God's favour.

Symphony No. 2 (1979), which Ustvolskaya considered her most important work, is scored for sextets of flutes, oboes and trumpets, single trombone, tuba, piano, bass drum and tenor drum, and voice – the voice of a lonely person that the composer called 'a scream into space'. It bears the subtitle 'True and Eternal Bliss!' but begins with an eerily obsessive march in equal crotchets on the piano and the

drums which is far removed from anything remotely blissful. The march recurs many times, using shifting dissonant instrumental clusters and increasingly desperate with each strophe. Six times, in a savage-like ferocious non-tempered counterpoint to the march, the narrator screams 'Ayyy' and continues 'Gospodi' (Lord), expressing with just one word all his loneliness and inability to speak – a remark in the narrator's part says: 'A cry into the depths of the universe. Praying to God.' In the second half of the symphony, slightly more pronounced phrases begin to appear in softer dynamics against the sustained sounds of the oboe choir above the pacing rhythms of the tuba, and the music obtains a more prayerful character. But the prayer brings no consolation, and the last section of the symphony is even gloomier. The initial themes return, now supplemented by a new, crawling chromatic motif in a sharply dotted rhythm; the whole gradually dissipates into isolated layers and the symphony ends *pianissimo*, with flute, piccolo and piano lines slowly dying down.

Symphony No. 3 (1983) is also in one movement – a desperate, impatient prayer about salvation and redemption. As in any prayer, it concentrates on the incantation of its inner message: the symphony consists only of four brief motifs that are developed throughout by means of rhythm, timbre and articulation rather than via harmonic and key relationships. The polyphony of pitches is replaced by the polyphony of durations and timbres (the symphony is scored for five oboes, five trumpets, one trombone, three tubas, three drums, piano and five double basses). A narrator appears in the first and last sections, saying 'Jesus Messiah, Save us!' (the phrase also serves as the subtitle of the symphony), screaming first and then almost whispering in the very last bars. The middle part of the symphony – the development section of this strange sonata form driven by rhythms rather than harmonies – starts with percussion counterpoint, followed by the pronouncement of the main theme, a manic piano solo and a huge build-up in all instrumental groups repeating just the two sounds

from the main motif that, after many obsessive repetitions, leads to the recapitulation. This prayer is both ecstatic and dark, gravitating towards hell, not heaven.

Symphony No. 4 (1985/87) is the only one scored for female voice, a contralto. The score specifies that the soloist should wear a long black dress fully covering the neck and hands; no jewellery or microphones are allowed. The voice is heard throughout the entire symphony in counterpoint with the solo trumpet part, both speaking directly to God against tam-tam and piano strokes.

The instrumentation of **Symphony No. 5** (1990) is equally transparent, featuring solo violin, oboe, trumpet, tuba and male voice. This is the only symphony without the piano; however, in order to create a percussive effect similar to the use of a piano, Ustvolskaya wanted the performers to tap on a chipboard cube, 43x43 cm in size, that would produce a somewhat muffled sound, symbolizing the passing of time. This symphony, subtitled 'Amen', is based on the Lord's Prayer and structured in a strophic form; it is somewhat more subdued than the previous three. The words are juxtaposed with the music rather than expressed by it, which makes them weak and ineffectual.

Ustvolskaya's symphonies Nos 2–5 could be perceived as a cycle of theatrical rituals united by multiple similarities: rigid images of inferno; instrumental monogroups used as 'choirs' chanting against a gloomy percussive trudge; strophic development; voices employed not for singing, but rather as a means to verbalize a prayer – a prayer asking for forgiveness but not for a better life.

Galina Ustvolskaya had to wait for many years for her compositions to be performed. In the last decades of her life the composer became better known in the West than in her native country (for example, the world premières of her last two symphonies took place in Heidelberg and New York respectively), and only after she passed away did her original and uncompromising talent become recognized.

© *Elena Dubinets* 2025

The **London Philharmonic Orchestra** is one of the world's finest orchestras, balancing a long and distinguished history with its present-day position as one of the most dynamic and forward-looking ensembles in the UK. This reputation has been secured by the orchestra's performances in the concert hall and opera house, its many award-winning recordings, trailblazing international tours and wide-ranging educational work.

Founded by Sir Thomas Beecham in 1932, the orchestra has since been headed by many of the world's greatest conductors, including Sir Adrian Boult, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt and Kurt Masur. In 2021 Edward Gardner became the orchestra's principal conductor, succeeding Vladimir Jurowski, who became conductor emeritus.

The orchestra is based at the Southbank Centre's Royal Festival Hall, and each summer takes up its annual residency at Glyndebourne Festival Opera. The orchestra performs at venues around the UK and has made numerous international tours, performing to sell-out audiences worldwide.

<https://lpo.org.uk>

Having begun his career as assistant to Esa-Pekka Salonen, **Christian Karlsen** has rapidly established himself as one of the most gifted and innovative conductors of his generation. He has worked with orchestras including the London Philharmonic Orchestra, ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Gürzenich Orchester Köln, BBC Philharmonic, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra and Gothenburg Symphony Orchestra, as well as conducting opera companies such as Deutsche Oper Berlin and the Dutch National Opera.

Karlsen has led numerous world premières and collaborated with composers such as Sir George Benjamin, Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina, Steve Reich and Karlheinz Stockhausen. He is also a frequent guest with new music ensembles in-

cluding the Ensemble Modern, London Sinfonietta, Askø|Schönberg and ICE International Contemporary Ensemble.

In 2017 he created the acclaimed festival ‘Gränslandet – symfonisk fest’ in Stockholm to bring classical music to new, younger audiences. Karlson studied at the Royal Conservatoire The Hague and with John Carewe in London.

Sergej Merkusjev is a freelance actor and director. He has been working in theatre since 1993 and was trained in Russia. He has previously worked at venues including the City Theatre and Folkteatern in Gothenburg, and he participated in productions of *Förvaret* (The Detention Centre) by Aleksander Motturi and Johannes Anyuru and *Flickan med svavelstickorna* (A Little Match Girl) by Hans Christian Andersen. He has also appeared in several series for Swedish and Norwegian television.

Joonas Ahonen is a pianist whose work encompasses everything from late 18th-century music on the fortepiano to world premières of contemporary music. As a member of Klangforum Wien for twelve years, he collaborated with leading living composers including Tristan Murail and Beat Furrer. Concert highlights include Unsuk Chin’s Piano Concerto with the Basel Sinfonietta, the world première of Bernhard Gander’s Piano Concerto in Stuttgart and Philipp Maintz’s Piano Concerto with Marin Alsop and the Vienna Radio Symphony Orchestra. With duo partner violinist Patricia Kopatchinskaja, he has performed at Teatro alla Scala Milan, Wiener Konzerthaus, Toppan Hall in Tokyo and the Gstaad Menuhin Festival. Since 2023 he has been professor of piano at the Cologne University of Music and Dance.
<https://joonasahonen.com>

Following her débuts with the Concertgebouworkest in 2013 and at the Carnegie Hall the following year in the Bach's *St Matthew Passion*, both with Iván Fischer, Slovenian mezzo-soprano **Barbara Kozelj** has established herself as a charismatic and versatile performer whether as a concert soloist, lieder recitalist or on the opera stage. She has performed at various opera houses including those of Leipzig, Essen, Bonn and Amsterdam. Kozelj has collaborated with many prestigious conductors such as Jaap van Zweden, Neeme Järvi, Jun Märkl, Richard Egarr and Reinbert de Leeuw with orchestras and ensembles such as the Budapest Festival Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Academy of Ancient Music and the Gabrieli Consort and Players.

www.barbarakozelj.com



Barbara Kozelj

Photo: © HAITSMA&PRINS

Es ist nicht leicht, über die Musik von **Galina Ustwolskaja** zu sprechen, ohne auf Mythen und Halbwahrheiten über ihre Person zu verweisen. Wenn man überhaupt etwas über diese Komponistin gehört hat, dann, dass sie eine Schostakowitsch-Schülerin und -Anhängerin war, dass sie oft „die Dame mit dem Hammer“ genannt wurde (ein Spitzname aus der Feder des niederländischen Musikwissenschaftlers Elmer Schönberger, der auf ihre Vorliebe für perkussive Effekte hinweist), und dass sie eine Einsiedlerin und Dissidentin war, die sich nie scheute, Studenten und Interpreten mit frei geäußerten Meinungen zu konfrontieren. Keines dieser Attribute ist ganz falsch, aber es ist ungerecht, Ustwolskaja als Komponistin und als Persönlichkeit auf diese Elemente zu reduzieren, so wie auch ihre Symphonien nicht nur im Rahmen ihrer Gattung verstanden werden können.

Zwar studierte sie sporadisch bei Schostakowitsch am Leningrader Konservatorium, doch weigerte sie sich später vehement, zuzugeben, von ihm beeinflusst worden zu sein (im Gegenteil, er zitierte in seinem Streichquartett Nr. 5 und in der *Michelangelo-Suite* ein Thema aus ihrem Trio) – oder überhaupt von irgendjemand anderem. Sie schuf sich eine eigene, fest umschlossene musikalische Welt. Dreißig Jahre lang, von 1947 bis 1977, unterrichtete sie Komposition an der Rimskij-Korsakow-Hochschule für Musik in Leningrad und komponierte in dieser Zeit einige von den sowjetischen Behörden genehmigte Werke (die sie später aus ihrem Katalog strich) – wie sie sagte, des Geldes wegen. Gleichzeitig schuf sie aber auch die völlig unorthodoxen Kompositionen, für die sie am besten bekannt ist, darunter die fünf hier eingespielten Symphonien. In diesen Werken zeigt sie sich als eine Komponistin, die sich von allen anderen unterscheidet, außerhalb jeglicher stilistischer Trends steht und weder gefallen noch unterhalten will.

Alles an ihrer Musik ist unkonventionell und unsystematisch. Sie mochte keine Taktstriche (in der Symphonie Nr. 1 wurden sie von ihrem Verleger aus Rücksicht auf potenzielle Interpreten wieder eingesetzt), weil sie eine gebetsartige, unverpackte

Qualität jedes Klangs betonen wollte – ihre Musik ist in der Tat einem Gebet ähnlich, obwohl sie nicht unbedingt religiöse Werte an sich widerspiegelt. Sie zog skelettartige Ostinati der rhythmischen Vielfalt vor, harsche, unvermischte Klangcluster den harmonischen Abfolgen, Tonhöhen in den äußersten Registern den mittleren Bereichen, abrupte und brutale dynamische Wechsel von entgegengesetzten Enden des Spektrums (oft von fünf Pianissimos zu fünf Fortissimos) den sanften Übergängen. Ihr Milieu war schiere Unkonventionalität, wenn auch nicht im Sinne einer avantgardistischen Suche nach neuen Ausdrucksformen: streng und unnachgiebig, sich jeder Kategorisierung widersetzend, geht ihre Musik über alle Regeln, Annahmen und Erwartungen hinaus. Ustwolskaja erfand ihre Kunstform auf Schritt und Tritt neu und versuchte nicht, irgendjemanden von ihrer Rechtschaffenheit oder Andersartigkeit zu überzeugen, sondern tat hartnäckig und unsentimental das, was sie für richtig hielt. Als glühende Introvertierte und schrille Bilderstürmerin zugleich bestand sie auf absoluter Freiheit in ihren Kompositionen – die sie selbst als „Musik aus dem schwarzen Loch“ bezeichnete.

Die Ecksätze ihrer **Ersten Symphonie** (1955–56) sind die einzigen Stücke aller fünf Symphonien, die für ein großes Symphonieorchester geschrieben wurden. Sie sind vollgepackt mit symphonischen Gesten, die für hochdramatische Inhalte typisch sind (z. B. gewaltige Höhepunkte und klagende Seufzer), obwohl sie ohne jegliche Narrativität erforscht werden, lediglich durch die Wiederholung kurzer, bedrohlicher Motive, die von konsolidierten Klangchören (Bläser und Blechbläser, Klavier, Pauken) vorgetragen werden. Eine Erzählung erscheint im zweiten Satz, der auf acht Gedichten von Gianni (Giovanni) Rodari basiert, dem italienischen kommunistischen Journalisten und Kinderbuchautor, der in der UdSSR sehr populär war und die Kinderarmut sowie die Opfer von Rassismus und kapitalistischer Arbeit in den Vereinigten Staaten beschrieb. Die Gedichte werden für zwei Jungen vertont, die über Mikrofone in einer Art Sprechgesang über schrillen Instrumentalkombina-

tionen und Dissonanzen singen. Obwohl man in der Symphonie einige direkte Bezüge zu den grausigen Bildern dieser Gedichte hören kann, sagte Ustwolskaja selbst, dass ihr die Verwendung dieser Gedichte aufgezwungen wurde und dass ihre Musik nichts mit der amerikanischen Gesellschaft zu tun habe. Wenn wir ihrer Einschätzung ihrer ersten Symphonie Glauben schenken sollen, die sie später im Leben vorlegte, scheint sie daran interessiert gewesen zu sein, die Stimmen der Jungen nur zu klanglichen Zwecken zu verwenden. Aber ihre Musik spricht eindeutig von schrecklichen Dingen, auch wenn die brutalen Klänge nicht frei von einigen schönen impressionistischen Bildern und sogar romantischen Verkleidungen sind.

Fast ein Vierteljahrhundert verging, bis Ustwolskaja ihre zweite Symphonie vollendete. Die dritte, vierte und fünfte folgten im Abstand von drei bis vier Jahren, unterbrochen nur von den beiden Klaviersonaten, die zwischen ihren letzten beiden Symphonien entstanden. Nach der Symphonie Nr. 5, die 1990 entstand, hörte Ustwolskaja auf, vollständige Werke zu schaffen.

Drei dieser Symphonien, Nr. 2–4, sind auf Texte von Hermannus Contractus vertont, einem Benediktinermönch aus dem elften Jahrhundert, der, obwohl er von Geburt an sehr krank war und kaum sprechen konnte, in vielen Bereichen, darunter Mathematik, Astronomie und Musik, außergewöhnlich begabt war. Indem sie diese seltsamen, nicht kanonischen Texte auswählte, vertrat sie eindeutig ihre eigene klösterliche Strenge, weit entfernt von den Insignien und Ritualen der traditionellen Religion. Sie eliminierte alle Anzeichen von Abwechslung und Vielseitigkeit in diesen Symphonien – sie brauchte kein Orchester, um sie zu schreiben, sie brauchte sie nicht in einer bestimmten, halbwegs standardisierten Länge zu schreiben, sie brauchte keine thematische Entwicklung. Stilistisch wurden diese Symphonien immer kompromissloser, da die Instrumentierung immer weiter reduziert wurde, bis auf vier Instrumente in der vierten und sechs Instrumente in der fünften Symphonie. Sporadisch taucht eine Solostimme auf, die wie ein obsessives Gebet aus den dun-

kelsten Abgründen kommt. Die gequälten Aufschreie unermesslicher Qualen und grausamer Schrecken angesichts strafender Mächte (vielleicht eher heidnisch als christlich) sind existenziell: Ustwolskaja entwirft ein eindrucksvolles Bild von jemandem, der Fesseln und Ketten trägt, ohne Frieden und Gottes Gnade zu finden.

Die **Symphonie Nr. 2** (1979), die Ustwolskaja als ihr wichtigstes Werk ansah, ist für Sextette aus Flöten, Oboen und Trompeten, eine einzelne Posaune, Tuba, Klavier, große Trommel und Tenortrommel sowie eine Stimme – die Stimme eines einsamen Menschen, die die Komponistin als „Schrei ins All“ bezeichnete – geschrieben. Sie trägt den Untertitel „Wahre, ewige Seligkeit“, beginnt aber mit einem unheimlich obsessiven Marsch in gleichmäßigen Schritten auf dem Klavier und den Trommeln, der weit von allem entfernt ist, was auch nur im Entferntesten glücklich ist. Der Marsch wiederholt sich viele Male mit wechselnden dissonanten Instrumentalclustern und wird mit jeder Strophe verzweifelter. Sechsmal schreit der Erzähler in einem wilden, nicht temperierten Kontrapunkt zum Marsch „Ay“ und fährt fort „Gospod’i“ [Herr], womit er mit nur einem Wort seine ganze Einsamkeit und Unfähigkeit zu sprechen ausdrückt – eine Bemerkung des Erzählers lautet: „Ruf ins Universum! Zu Gott betend“. In der zweiten Hälfte der Symphonie erscheinen etwas ausgeprägtere Phrasen in weicherer Dynamik gegen die getragenen Klänge des Oboenchors über den schreitenden Rhythmen der Tuba, und die Musik erhält einen betenderen Charakter. Doch das Gebet bringt keinen Trost, und der letzte Abschnitt der Symphonie ist noch düsterer. Die anfänglichen Themen kehren zurück, nun ergänzt durch ein neues, kriechendes chromatisches Motiv in einem scharf punktierten Rhythmus; das Ganze löst sich allmählich in isolierte Schichten auf, und die Symphonie endet im Pianissimo, wobei die Linien von Flöte, Piccoloflöte und Klavier langsam abklingen.

Die **Symphonie Nr. 3** (1983) ist ebenfalls einsätzig – ein verzweifelter, ungeduldiges Gebet um Erlösung und Rettung. Wie jedes Gebet konzentriert es sich auf

die Beschwörung seiner inneren Botschaft: Die Symphonie besteht nur aus vier kurzen Motiven, die durchgängig durch Rhythmus, Klangfarbe und Artikulation und nicht durch harmonische und tonartliche Beziehungen entwickelt werden. Die Polyphonie der Tonhöhen wird durch die Polyphonie der Dauern und Klangfarben ersetzt (die Symphonie ist für fünf Oboen, fünf Trompeten, eine Posaune, drei Tuben, drei Schlagzeuge, Klavier und fünf Kontrabässe besetzt). Im ersten und letzten Teil tritt ein Erzähler auf, der zunächst schreiend und in den letzten Takten fast flüsternd sagt: „Jesus Messias, errette uns!“ (dieser Satz dient auch als Untertitel der Symphonie). Der Mittelteil – der Durchführungsteil dieser seltsamen Sonatenform, die eher von Rhythmen als von Harmonien bestimmt wird – beginnt mit einem Schlagzeugkontrapunkt, gefolgt von der Aussprache des Hauptthemas, einem manischen Klaviersolo und einer gewaltigen Steigerung in allen Instrumentengruppen, die nur die beiden Töne des Hauptmotivs wiederholen, was nach vielen obsessiven Wiederholungen zur Reprise führt. Dieses Gebet ist sowohl ekstatisch als auch düster und bewegt sich auf die Hölle zu, nicht auf den Himmel.

Die **Symphonie Nr. 4** (1985/87) ist die einzige, die für eine weibliche Stimme, eine Altistin, geschrieben wurde. Die Partitur schreibt vor, dass die Solistin ein langes schwarzes Kleid tragen soll, das Hals und Hände vollständig bedeckt; Schmuck oder Mikrofone sind nicht erlaubt. Die Stimme ist während der gesamten Symphonie im Kontrapunkt zur Solotrompete zu hören, wobei beide gegen Tamtam und Klavieranschläge direkt zu Gott sprechen.

Die Instrumentierung der **5. Symphonie** (1990) ist ebenso transparent, mit Solovioline, Oboe, Trompete, Tuba und Männerstimme. Dies ist die einzige Symphonie ohne Klavier; um jedoch einen perkussiven Effekt ähnlich dem eines Klaviers zu erzeugen, wollte Ustwolskaja, dass die Ausführenden auf einen 43 x 43 cm großen Holzwürfel klopfen, der einen etwas dumpfen Klang erzeugt, der das Vergehen der Zeit symbolisiert. Diese Symphonie mit dem Untertitel „Amen“ basiert auf dem

Vaterunser und ist in Strophenform aufgebaut; sie ist etwas gedämpfter als die drei vorhergehenden. Die Worte werden der Musik gegenübergestellt, anstatt von ihr ausgedrückt zu werden, was sie schwach und unwirksam macht.

Ustwolskajas Symphonien Nr. 2–5 könnte man als einen Zyklus von theatralischen Ritualen betrachten, die durch zahlreiche Gemeinsamkeiten verbunden sind: starre Bilder eines Infernos; instrumentale Monogruppen, die als „Chöre“ eingesetzt werden und gegen ein düsteres perkussives Getrappel singen; strophenartige Entwicklung; Stimmen, die nicht zum Singen eingesetzt werden, sondern eher als Mittel, um ein Gebet zu verbalisieren – ein Gebet, das um Vergebung, aber nicht um ein besseres Leben bittet.

Galina Ustwolskaja musste viele Jahre lang auf die Aufführung ihrer Kompositionen warten. In den letzten Jahrzehnten ihres Lebens wurde die Komponistin im Westen besser bekannt als in ihrem Heimatland (so fanden die Uraufführungen ihrer letzten beiden Symphonien in Heidelberg bzw. New York statt), und erst nach ihrem Tod wurde ihr originelles und kompromissloses Talent anerkannt.

© *Elena Dubinets 2025*

Das **London Philharmonic Orchestra** ist eines der besten Orchester der Welt. Es kann auf eine lange und bedeutende Geschichte zurückblicken und gilt heute als eines der dynamischsten und zukunftsorientiertesten Ensembles in Großbritannien. Diesen Ruf hat sich das Orchester durch seine Auftritte im Konzertsaal und im Opernhaus, seine vielen preisgekrönten Aufnahmen, seine bahnbrechenden internationalen Tourneen und seine weitreichende Bildungsarbeit erworben.

Das 1932 von Sir Thomas Beecham gegründete Orchester wurde seitdem von vielen der größten Dirigenten der Welt geleitet, darunter Sir Adrian Boult, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt und Kurt Masur. Im Jahr 2021 wurde Ed-

ward Gardner Chefdirigent des Orchesters und trat damit die Nachfolge von Vladimir Jurowski an, der zum Dirigenten Emeritus ernannt wurde.

Das Orchester ist in der Royal Festival Hall des Southbank Centre beheimatet und tritt jedes Jahr im Sommer in der Glyndebourne Festival Opera auf. Darüber hinaus tritt es an verschiedenen Orten im Vereinigten Königreich auf und hat zahlreiche internationale Tourneen unternommen, bei denen es weltweit vor ausverkauftem Haus gespielt hat.

<https://lpo.org.uk>

Christian Karlsen begann seine Karriere als Assistent Esa-Pekka Salonens und hat sich rasch als einer der begabtesten und innovativsten Dirigenten seiner Generation etabliert. Er arbeitet mit Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien, dem Gürzenich Orchester Köln, BBC Philharmonic, dem Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, dem Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester sowie den Göteborger Symphonikern zusammen und dirigiert an Opernhäusern wie der Deutschen Oper Berlin und der Niederländischen Nationaloper.

Karlsen hat zahlreiche Uraufführungen geleitet und mit führenden Komponisten wie Sir George Benjamin, Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina, Steve Reich und Karlheinz Stockhausen zusammengearbeitet. Außerdem ist er häufig zu Gast bei Neue Musik-Ensembles wie dem Ensemble Modern, Askol|Schönberg und dem ICE International Contemporary Ensemble.

2017 rief er das renommierte Festival „Gränslandet – symfonisk fest“ in Stockholm ins Leben, um klassische Musik einem neuen, jungen Publikum nahezubringen. Karlsen studierte am Königlichen Konservatorium Den Haag und bei John Carewe in London.

Sergej Merkusjev ist freischaffender Schauspieler und Regisseur. Er arbeitet seit 1993 am Theater und wurde in Russland ausgebildet. Zuvor hat er unter anderem am Stadttheater und am Folkteatern in Göteborg gearbeitet. Dort war er an den Inszenierungen von *Förvaret* (Das Gefängnis) von Aleksander Motturi und Johannes Anyuru und *Flickan med svavelstickorna* (Das Mädchen mit den Schwefelhölzern) von Hans Christian Andersen beteiligt. Er hat auch in mehreren Serien für das schwedische und norwegische Fernsehen mitgewirkt.

Joonas Ahonen ist ein Pianist, dessen Schaffen von der Musik des späten 18. Jahrhunderts auf dem Hammerklavier bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Musik reicht. Als Mitglied des Klangforum Wien arbeitete er zwölf Jahre lang mit führenden lebenden Komponisten wie Tristan Murail und Beat Furrer zusammen. Zu den Konzerthöhepunkten zählen das Klavierkonzert von Unsuk Chin mit der Basel Sinfonietta, die Uraufführung des Klavierkonzerts von Bernhard Gander in Stuttgart und das Klavierkonzert von Philipp Maintz mit Marin Alsop und dem Radio-Symphonieorchester Wien. Mit seiner Duo-Partnerin, der Geigerin Patricia Kopatchinskaja, trat er am Teatro alla Scala Mailand, im Wiener Konzerthaus, in der Toppan Hall in Tokio und beim Gstaad Menuhin Festival auf. Seit 2023 ist er Professor für Klavier an der Hochschule für Musik und Tanz Köln .

<https://joonasahonen.com>

Die slowenische Mezzosopranistin **Barbara Kozelj** hat sich nach ihren Debüts mit dem Concertgebouworkest im Jahr 2013 und in der Carnegie Hall im darauffolgenden Jahr in Bachs *Matthäuspassion*, beide mit Iván Fischer, als charismatische und vielseitige Künstlerin etabliert, sei es als Konzertsolistin, Liedsängerin oder auf der Opernbühne. Sie ist an verschiedenen Opernhäusern aufgetreten, unter anderem in Leipzig, Essen, Bonn und Amsterdam. Kozelj hat mit vielen renom-

mierten Dirigenten wie Jaap van Zweden, Neeme Järvi, Jun Märkl, Richard Egarr und Reinbert de Leeuw mit Orchestern und Ensembles wie dem Budapest Festival Orchestra, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der Academy of Ancient Music sowie dem Gabrieli Consort and Players zusammengearbeitet.

www.barbarakozelj.com



Joonas Ahonen

Photo: © Julia Wesely

Il n'est pas facile d'aborder la musique de **Galina Ustvolskaïa** sans faire référence aux mythes et aux demi-vérités entourant sa personnalité. Le peu que l'on sait d'elle, c'est qu'elle fut une élève et une disciple de Dmitri Chostakovitch, qu'elle fut souvent affublée du surnom de « femme marteau » (donné par le musicologue néerlandais Elmer Schönberger en référence à son amour des effets percussifs), qu'elle fut une dissidente et qu'elle mena une existence recluse, n'ayant jamais eu peur de confronter les étudiants et les interprètes avec des opinions exprimées ouvertement. Rien de cela n'est exactement faux, mais il serait injuste de réduire Ustvolskaïa à ces énoncés au sujet de son activité de compositrice et de sa personnalité. De la même manière, ses symphonies ne peuvent être approchées au regard du seul contexte associé au genre.

Bien qu'elle ait étudié sporadiquement avec Chostakovitch au Conservatoire de Leningrad, Ustvolskaïa a par la suite refusé avec véhémence de reconnaître son influence sur elle (en revanche, Chostakovitch cita un thème du Trio de son élève dans son propre Quatuor à cordes n° 5 ainsi que dans la *Suite sur des sonnets de Michel-Ange Buonarroti*) ou, d'ailleurs, de qui que ce soit d'autre. Elle a créé un monde musical qui lui est propre et très fermé sur lui-même. Pendant trente ans, entre 1947 et 1977, elle a enseigné la composition au Conservatoire Rimski-Korsakov de Leningrad, et a composé pendant cette période des œuvres approuvées par les autorités soviétiques qu'elle qualifiera plus tard de musique alimentaire en plus de les supprimer de son catalogue. Mais elle a, parallèlement, également conçu les œuvres dénuées de toute orthodoxie pour lesquelles elle est connue, notamment les cinq symphonies réunies ici. Elle apparaît dans ces œuvres comme une compositrice résolument à part, hors de toute tendance stylistique, qui ne cherche ni à plaire ni à divertir.

Rien dans sa musique n'est conventionnel et rien n'est systématique. Elle n'aimait pas les barres de mesure (dans sa première symphonie, elles seront rétablies par

son éditeur pour faciliter la tâche des interprètes potentiels) car elle voulait mettre l'accent sur les caractéristiques de chaque note non plus enfermée dans une petite boîte mais plutôt semblable à une prière. Sa musique s'apparente en effet à une prière spirituelle, même si elle ne reflète pas nécessairement des valeurs religieuses en tant que telles. Elle préférait les *ostinatos* squelettiques à la variété rythmique, les clusters faits de sonorités âpres aux successions harmoniques, les notes dans les registres les plus extrêmes à celles dans le registre médian, les changements dynamiques abrupts aux limites du spectre dynamique (souvent de cinq *pianissimos* à cinq *fortissimos*) aux transitions sans heurts. Le milieu dans lequel elle évolue est celui de l'anticonformisme à l'état pur bien qu'elle ne vise pas une recherche avant-gardiste de nouvelles formes d'expression : austère et inflexible, défiant toute catégorisation, sa musique va au-delà de toutes les règles, de toute hypothèse et de toute attente. Ustvolskaïa réinvente son art à chaque étape, sans chercher à convaincre qui que ce soit de sa légitimité ou de sa singularité, mais plutôt en faisant obstinément et sans sentiment ce qu'elle croit qu'elle doit faire. À la fois fervente introvertie et iconoclaste convaincue, elle insistait sur la liberté absolue dans ses compositions qu'elle qualifiait elle-même de « musique du trou noir ».

Le premier et le dernier mouvement de la **Symphonie n° 1** (1955–56) sont les seuls mouvements de ses cinq symphonies écrits pour grand orchestre. Ils sont remplis de gestes symphoniques caractéristiques d'un contenu hautement dramatique (comme les grands paroxysmes et les soupirs plaintifs), bien qu'explorés sans aucune narrativité et uniquement par la répétition de brefs motifs inquiétants joués par des chœurs compacts au point de vue de la couleur (instruments à vent et cuivres, piano, timbales). Un sens narratif apparaît dans le second mouvement basé sur huit poèmes de Gianni (Giovanni) Rodari, journaliste communiste italien et auteur très populaire en URSS de livres pour enfants décrivant la pauvreté des enfants ainsi que les victimes du racisme et du capitalisme aux États-Unis. Les poèmes

sont récités par deux garçons qui chantent dans des micros, soutenus par des combinaisons instrumentales et des dissonances crues. Bien que l'on puisse entendre dans la symphonie des références directes aux images horribles contenues dans les poèmes, Ustvolskaïa elle-même a déclaré que ces poèmes lui avaient été imposés et que sa musique n'avait aucun lien avec la société américaine. Si l'on en croit l'appréciation qu'elle fera plus tard de sa première symphonie, il semble qu'elle n'ait voulu utiliser les voix des garçons que pour leur couleur. Mais sa musique parle clairement de choses terribles bien que les sonorités brutales ne soient pas dépourvues d'images magnifiquement impressionnistes et même d'aspects romantiques.

Près d'un quart de siècle allait s'écouler avant qu'Ustvolskaïa ne termine sa seconde symphonie. La troisième, la quatrième et la cinquième suivirent à trois ou quatre ans d'intervalle, interrompues seulement par les deux sonates pour piano composées entre ses deux dernières symphonies. Après la Symphonie n° 5, écrite en 1990, Ustvolskaïa a cessé de produire des œuvres complètes.

Trois de ces symphonies, la seconde, la troisième et la quatrième, sont écrites sur des textes de Hermann Contract, un moine bénédictin du XI^e siècle qui, bien que paralysé depuis sa naissance et à peine capable de parler, était exceptionnellement doué dans de nombreux domaines, notamment les mathématiques, l'astronomie et la musique. Le choix de ces textes étranges et non canoniques, révèle la propre austérité monacale de la compositrice, loin des pièges et des rituels de la religion traditionnelle. Elle élimine tout signe de variété et de polyvalence dans ces symphonies – elle n'avait pas besoin d'un orchestre pour elles, pas plus qu'elle n'avait besoin qu'elles aient une longueur proche des standards traditionnels ou qu'elles ne contiennent de développement thématique. D'un point de vue stylistique, ces symphonies gagnent en intransigeance à mesure que leur instrumentation se réduit – quatre instruments seulement dans la Quatrième Symphonie, six dans

la Cinquième. La voix soliste apparaît sporadiquement, comme sortant des abysses les plus profondes avec une couleur s'apparentant à une prière obsessionnelle. Les cris tourmentés exprimant une immense angoisse et une terreur abjecte face à des forces punitives (peut-être plus païennes que chrétiennes) sont existentiels : Ustvolskaïa crée l'image saisissante d'une personne enchaînée qui ne trouve pas la paix et le réconfort divin pour autant.

La **Symphonie n° 2** (1979), qu'Ustvolskaïa considère comme son œuvre la plus importante, est écrite pour six flûtes, six hautbois et six trompettes, trombone, tuba, piano, grosse caisse et tambour ténor ainsi que la voix – celle d'une personne seule que la compositrice qualifie de « cri dans l'espace ». L'œuvre porte le sous-titre de « Vraie et éternelle béatitude », mais commence par une marche sinistrement obsessionnelle sur des noires régulières au piano et à la percussion, très éloignée de toute félicité. La marche revient plusieurs fois, utilisant des groupes instrumentaux dissonants changeants et de plus en plus désespérés à chaque strophe. Six fois, dans un contrepoint féroce et non tempéré à la marche, le narrateur crie « Aï » puis « Gospodi » [Seigneur], exprimant d'un seul mot toute sa solitude et son incapacité de s'exprimer – au-dessus de la partie du narrateur, on peut lire ce commentaire : « Un cri dans les profondeurs de l'univers, une prière à Dieu ». Dans la seconde moitié de la symphonie, des phrases légèrement plus prononcées apparaissent progressivement dans des dynamiques plus douces en opposition aux sonorités soutenues du chœur de hautbois au-dessus des rythmes rapides du tuba, et la musique acquiert un caractère plus pieu. Mais la prière n'apporte aucune consolation, et la dernière section de la symphonie est encore plus sombre. Les thèmes initiaux reviennent, complétés par un nouveau motif chromatique rampant sur un rythme fortement pointé. L'ensemble s'évanouit progressivement en couches isolées et la symphonie s'achève dans la nuance *pianissimo*, avec des lignes de flûte, de piccolo et de piano qui s'éteignent lentement.

La **Symphonie n° 3** (1983) est également en un seul mouvement – une prière désespérée et impatiente sur le salut et la rédemption. Comme toute prière, elle se concentre sur l’incantation de son message intérieur : la symphonie ne comporte que quatre brefs motifs qui sont développés tout au long par le biais du rythme, du timbre et de l’articulation plutôt que par des relations harmoniques ou tonales. La polyphonie des hauteurs est remplacée par une polyphonie des durées et des timbres (la symphonie est écrite pour cinq hautbois, cinq trompettes, un trombone, trois tubas, trois tambours, un piano et cinq contrebasses). Un narrateur apparaît dans la première et la dernière section, disant « Jésus Messie, sauve-nous ! » (cette phrase est également le sous-titre de la symphonie), d’abord en criant, puis presque en chuchotant dans les toutes dernières mesures. La partie centrale de la symphonie – la section de développement de cette étrange forme sonate animée par des rythmes plutôt que par une structure harmonique – commence par un contrepoint de percussions, suivi de l’énoncé du thème principal, d’un solo de piano emporté et d’une énorme montée en puissance de tous les groupes instrumentaux répétant seulement les deux notes du motif principal qui, après de nombreuses répétitions obsessionnelles, mène à la réexposition. Cette prière est à la fois extatique et sombre, gravitant vers l’enfer et non vers le paradis.

La **Symphonie n° 4** (1985/87) est la seule à avoir été écrite pour une voix de femme, ici un contralto. La partition précise que la soliste doit porter une longue robe noire couvrant entièrement le cou et les mains ; aucun bijou ou micro ne sont autorisés. On entend la voix tout au long de la symphonie dans un contrepoint avec la partie de trompette solo, toutes deux s’adressant directement à Dieu sur fond de tam-tam et de traits de piano.

L’instrumentation de la **Symphonie n° 5** (1990) est tout aussi transparente : violon solo, hautbois, trompette, tuba et voix d’homme. C’est la seule symphonie sans piano mais afin de créer un effet de percussion similaire à l’utilisation d’un

piano, Ustvolskaïa a demandé aux interprètes de frapper un cube en bois aggloméré de 43x43 cm, qui produit un son quelque peu étouffé, symbolisant le passage du temps. Cette symphonie, sous-titrée « Amen », est basée sur le Notre Père et structurée selon une forme strophique. Son expression est plus retenue que celle des trois symphonies précédentes. Les paroles sont juxtaposées à la musique plutôt qu'exprimées par elle, ce qui les rend vulnérables et inefficaces.

Les symphonies n° 2 à 5 d'Ustvolskaïa peuvent être considérées comme un cycle de rituels théâtraux unis par de nombreux traits communs : images rigides de l'enfer, mono-groupes instrumentaux utilisés comme « chœurs » psalmodiant sur un rythme percussif lugubre, développement strophique, recours à la voix non pas pour chanter, mais plutôt comme moyen de verbaliser une prière – une prière qui demande le pardon mais pas une vie meilleure.

Galina Ustvolskaïa dut attendre de nombreuses années avant que ses compositions ne soient jouées. Au cours des dernières décennies de sa vie, la compositrice était davantage connue en Occident que dans son pays natal. Ainsi, les créations mondiales de ses deux dernières symphonies ont eu lieu respectivement à Heidelberg et à New York. Ce n'est qu'après sa mort que son talent original et sans concession a été reconnu.

© *Elena Dubinets 2025*

Le **London Philharmonic Orchestra** est l'un des meilleurs orchestres du monde. Il allie une longue et brillante histoire à la position qu'il occupe aujourd'hui : l'un des ensembles les plus dynamiques et les plus tournés vers l'avenir au Royaume-Uni. Cette réputation est le fruit des prestations de l'orchestre dans les salles de concert et d'opéra, de ses nombreux enregistrements primés, de ses tournées internationales novatrices et de son travail éducatif de grande envergure.

Fondé par Thomas Beecham en 1932, l'orchestre a depuis été dirigé par plusieurs des plus grands chefs d'orchestre, notamment Adrian Boult, Bernard Haitink, Georg Solti, Klaus Tennstedt et Kurt Masur. En 2021, Edward Gardner est devenu le chef principal de l'orchestre, succédant à Vladimir Jurowski, qui a été nommé chef émérite.

L'orchestre est basé au Royal Festival Hall du Southbank Centre, et chaque été, il prend sa résidence annuelle au Festival de Glyndebourne. L'orchestre se produit dans tout le Royaume-Uni et a effectué de nombreuses tournées internationales, se produisant à guichets fermés dans le monde entier.

<https://lpo.org.uk>

Christian Karlsen a été l'assistant d'Esa-Pekka Salonen et s'est par la suite établi comme l'un des chefs les plus doués et novateurs de sa génération. Il a travaillé entre autres avec le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne, l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, le BBC Philharmonic, l'Orchestre symphonique de la Radio de Frankfort, l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise et l'Orchestre symphonique de Göteborg. Il se produit également au Deutsche Oper de Berlin et à l'Opéra national des Pays-Bas.

Karlsen a assuré de nombreuses créations mondiales et collaboré avec les compositeurs George Benjamin, Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina, Steve Reich et Karlheinz Stockhausen. Il est aussi fréquemment invité par des ensembles de musique contemporaine dont l'Ensemble Modern, la London Sinfonietta, Asko|Schönberg et ICE International Contemporary Ensemble.

Il a fondé en 2017 à Stockholm le festival « Gränslandet – symfonisk fest » dans le but d'attirer un public plus jeune vers la musique classique. Karlsen a étudié au Conservatoire royal de La Haye et avec John Carewe à Londres.

Sergueï Merkusiev est un acteur et un metteur en scène indépendant. Il travaille dans le domaine du théâtre depuis 1993 et a reçu sa formation en Russie. Il s'est produit au Théâtre municipal et à Folkteatern à Göteborg. Il a joué dans des pièces telles que *Förvaret* [Le centre de détention] d'Aleksander Motturi et de Johannes Anyuru et de *Flickan med svavelstickorna* [La petite fille aux allumettes] de Hans Christian Andersen. On a également pu le voir dans de nombreuses séries à la télévision suédoise et norvégienne.

Joonas Ahonen est un pianiste dont le répertoire comprend aussi bien la musique de la fin du XVIII^e siècle sur piano-forte que des créations mondiales d'œuvres contemporaines. Membre du Klangforum Wien pendant douze ans, il a collaboré avec des compositeurs de premier plan tels que Tristan Murail et Beat Furrer. Parmi ses prestations les plus remarquées, mentionnons le Concerto pour piano d'Unsuk Chin avec le Basel Sinfonietta, la création mondiale du Concerto pour piano de Bernhard Gander à Stuttgart, et le Concerto pour piano de Philipp Maintz avec Marin Alsop et l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne. Avec sa partenaire violoniste Patricia Kopatchinskaja, il s'est produit au Teatro alla Scala de Milan, au Konzerthaus de Vienne, au Toppan Hall de Tokyo et au Festival Menuhin de Gstaad. Depuis 2023, il est professeur de piano à l'Université de musique et de danse de Cologne.
<https://joonasahonen.com>

Après ses débuts avec le Concertgebouworkest en 2013 et au Carnegie Hall l'année suivante dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, tous deux sous la direction d'Iván Fischer, la mezzo-soprano slovène **Barbara Kozelj** s'est imposée en tant qu'interprète charismatique et polyvalente, que ce soit en tant que soliste de concert, récitaliste de lieder ou à l'opéra. Elle s'est produite dans divers opéras, notamment à Leipzig, Essen, Bonn et Amsterdam. Kozelj a travaillé avec de nombreux chefs

d'orchestre prestigieux, mentionnons Jaap van Zweden, Neeme Järvi, Jun Märkl, Richard Egarr et Reinbert de Leeuw avec des orchestres et des ensembles tels que l'Orchestre du festival de Budapest, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Academy of Ancient Music, ainsi que le Gabrieli Consort and Players.

www.barbarakozelj.com



The chipboard cube used in this recording of Symphony No. 5

Symphony No. 1

2 1. Чиччо

Чиччо в подвале живёт, у помойки,
Спит на заржавленной, ломаной койке.
Стол да табурет –
Больше в подвале мебели нет.

Там, наверху, за окошком подвала,
За день народу проходит немало.
Влезет на мешки,
Чтоб за окном считать башмаки.

Есть на земле и сады, и поляны.
Тысячи брызг рассыпают фонтаны.
В тёмном подвале по стенке всегда
Медленной струйкой стекает вода.

3 2. Карусель

У белых на ярмарке нынче веселье –
Люди катаются на карусели,
Круглой, блестящей, на солнце похожей.
Дети на каждом луче золотом,
Не уставая, летают кругом.
Ты на луче покружился бы тоже,
Да не пускают тебя: чернокожий.

Ты говоришь: – Я родился в стране,
В этой стране, называемой Штатами.
Рос я под солнцем с другими ребятами.
Место в Америке дайте и мне!

1. Ciccio

Ciccio lives in the basement, by the rubbish dump,
He sleeps on a rusty, broken bed.
A table and a stool –
There's no more furniture in the basement.

Up there, outside the cellar window,
A lot of people pass by during the day.
He climbs on the sacks,
To count the shoes outside the window.

There are gardens and glades on earth.
Thousands of splashing fountains spray.
On the walls of the dark basement there's always
Slow trickling water.

2. Carousel

The whites are having fun at the fair –
People are riding the carousel,
Round, shiny, like the sun.
Children on each golden ray,
Flying around, never getting tired.
You would spin on a ray too,
But they won't let you: you're black.

You say: 'I was born here in this country,
In this country called the States.
I grew up in the sunshine with the other boys.
Give me a place in America too!'

4 3. Субботний вечер

В белом конверте – недельная плата.
Папа потрогал, сказал: – Маловато.

Мама сказала: – Мы всем задолжали.
Рис, макароны опять вздорожали.

Папа задумался: – Вот и работай!... –
В папином голосе грусть и забота.

Мама ужасно печально сказала:
– Завтра в кино не пойдете, пожалуй.

Папа добавил: – На этой неделе,
Видно, не будет для вас карусели.

Грустно, понятно, во всем виновата
В белом конверте недельная плата.

5 4. Мальчик из Мóдены

– Вчера ты был весел, мальчик,
мальчик из Мóдены,
А нынче гулять не выходишь,
не выходишь во двор.
– Вчера – не сегодня. Я видел сегодня,
Как наших отцов расстреляли,
расстреляли в упор.

Что было вчера, то прошло для меня.
Я много узнал со вчерашнего дня.

3. Saturday evening

In a white envelope, a week's pay.
Dad touched it and said: 'It's not enough.'

Mum said: 'We owe everyone.
Rice, macaroni prices have gone up again.'

Dad thought: 'Well, then work harder!...' –
Sadness and concern in his voice.

Mum said with great sadness:
'You won't be able to go to the movies
tomorrow, I'm afraid.'

Dad added: 'This week,
It looks like there won't be a carousel
for you either.'

It's sad, but understandable,
The weekly pay in the white envelope is
to blame for everything.

4. The boy from Modena

– You were happy yesterday,
boy from Modena,
But today you don't go out to play
in the yard.
– Yesterday is not today. Today I saw,
How they shot our fathers, at point-blank
range, and killed them.

What was yesterday is gone for me
I've learned a lot since yesterday.

6 5. Старье берем!

– Эй, старичок “Старье берем”!
Что ты несешь в мешке своем?

– Несу башмак без каблука,
Один рукав без пиджака,
Смычок без скрипки и ошейник,
Безносый чайник и кофейник
Да котелок из чугуна без дна.

Несу министра без портфеля.
Он правил без году неделю
И призывал страну к войне...
Он у меня на самом дне!

7 6. Зал ожидания

Это – большое вокзальное здание.
В здание имеется зал ожидания.

Если приюта нигде не найдешь,
Ты притворись, будто поезда ждешь.

Сидя на лавке меж двух узелков,
Спи под напев паровозных гудков.

Сплю я, синьор, не будите меня!
Только не поезда жду я, а дня.

Носят меня не колеса, а ноги.
Днем я хожу да хожу по дороге.

Жду я работы, ищу пропитанья,
Но возвращаюсь я в зал ожидания...

5. Buy jumble

– Hey, old man, ‘we take junk!’
What are you carrying in your sack?

– I’m carrying a shoe with no heel,
A sleeve without a jacket,
A bow without a violin and a collar,
A noseless teapot and coffee pot
And a cast-iron pot without a bottom.

I’m carrying a minister without a briefcase.
He’s been ruling for a week
And called the country to war...
He’s at the very bottom of my bag!

6. Waiting Room

This is a large train station.
The building has a waiting room.

If you can’t find shelter anywhere,
Pretend you’re waiting for a train.

Sitting on a bench between two knots
Sleep to the tune of steam train whistles.

I’m asleep, sir, don’t wake me up!
But it’s not the train I’m waiting for, it’s the day.

I’m carried not by wheels, but by legs.
During the day, I walk and walk along the road.

I wait for work, I seek sustenance,
But I return to the waiting room...

Гул паровоза, протяжный и зычный,

Напоминает гудок мне фабричный.

Ах, контролер, не мешайте вы мне
Видеть работу хотя бы во сне!

8. Когда умирают фабричные трубы

Трубы, трубы,
Нет над вами дыма клубов.

Трубы, трубы.
Гудком рабочих не зовет,
Стоит безжизненный завод.

Как будто, затворив ворота,
Остановил в нем сердце кто-то.

Проснись, гудок! И дни и ночи
Гуди, зови народ рабочий!

Пусть он средь мертвого покоя
Разбудит сердце городское!

9. Солнце

Солнце!
Солнце!
Солнце!
Солнце!

Солнце еще не ушло за дома,
А для тебя уже света не стало.
Это жестокой болезни начало.
Это не вечер, а вечная тьма.

The rumble of the locomotive,
long and resounding,
Reminds me of a factory whistle.
Oh, conductor, don't disturb me
From seeing work even in my dreams!

7. When factory chimneys die

Chimneys, chimneys,
No longer smoke rises above you.

Chimneys, chimneys.
The whistle of the workers no longer calls,
The lifeless factory stands.

As if someone had closed the gates
And stopped the heart within.

Wake up, whistle! Day and night
Whistle, call the working people!

Let them, amid the dead calm,
Awaken the heart of the city!

8. Sun

Sun!
Sun!
Sun!
Sun!

The sun has not yet set behind the house,
But for you the light has already gone out.
This is the beginning of a cruel illness.
It's not evening, but eternal darkness.

Солнце!
Солнце!
Солнце!
Солнце!
Солнце!

Sun!
Sun!
Sun!
Sun!
Sun!

Gianni Rodari (1920–80)

Reprinted by kind permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

[11] Symphony No. 2

Аы! Господи!
Истинная и благая Вечность!
вечная и благая Истина!
истинная, вечная Благость!
Аы! Господи!

O! Lord!
True and blessed eternity!
Eternal and blessed truth!
True and eternal goodness!
O! Lord!

Hermannus Contractus (Hermann the lame; 1015–54)

[12] / [13] Symphonies Nos 3 & 4

Боже крепкий,
Господи истинный,
Отче века грядущего,
Миротворче,
Исусе Мессия,
Спаси нас!

Almighty God,
True God,
Father of eternal life,
Creator of the world,
Jesus Messiah,
Save us!

Hermannus Contractus (Hermann the lame; 1015–54)

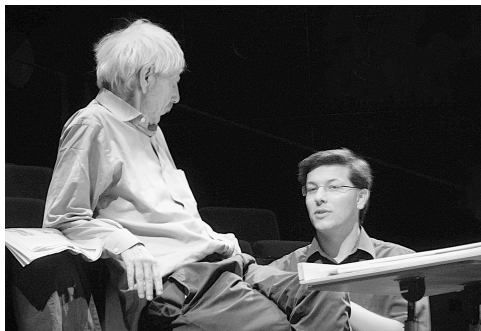
14 Symphony No. 5

Отче наш! Сущий на небесах!
Да святится имя Твое;
да придет Царствие Твое!
Да будет воля Твоя
и на земле как и на небе!
Хлеб наш насущный дай нам на сей день.
Прости нам долги наши,
как и мы прощаем должникам нашим.
Не введи нас в искушение,
но избавь нас от лукавого.
Твое есть Царство
и сила и слава во веки!
Аминь.

The Lord's Prayer

Our father, who art in heaven!
Hallowed be thy name.
Thy kingdom come.
Thy will be done
On earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.
And forgive us our trespasses
As we forgive them that trespass against us.
And lead us not into temptation,
But deliver us from evil.
For thine is the kingdom,
The power and the glory, for ever and ever!
Amen!

A tribute to Reinbert de Leeuw



‘Galina Ustvolenskaya was the conscience of Soviet music life’, Mstislav Rostropovich said to Reinbert de Leeuw when they performed her music together in the 1990s. Reinbert told me this the last time I had tea with him in his apartment in Amsterdam, as we had done numerous times over the years. Even though it was only a few weeks before his passing, he talked vividly for hours about Galina Ustvolenskaya’s music, her almost mysterious character, and the breathtaking courage and truth-telling that her music exudes.

I met Reinbert almost immediately when I moved to the Netherlands many years ago. He invited me to his rehearsals and we later worked on projects together; he also invited me to his home to talk about composers, sharing his knowledge and musical understanding of their works.

His generosity, his intense dedication and commitment will always remain my North Star. I would like to dedicate this recording to his memory.

Christian Karlsen

This recording has been made with kind support from Stiftelsen Långmanska kulturfonden.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 2nd–5th January 2023 (Nos 2–5); 7th September 2023 (No. 1)
at the Henry Wood Hall, London, England
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Dave Rowell
Assistant engineer: James Waterhouse (Nos 2–5); Caitlin Pittol-Neville (No. 1)

Equipment: Microtech Gefell, Neumann, Sennheiser & United Technologies microphones; Merging Technologies
Horus microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; Pyramix digital audio workstation;
B&W and Dynaudio loudspeakers
Original format: 24-bit / 192 kHz

Post-production: Editing: Matthias Spitzbarth (Nos 2–5), Matthew Bennett (No. 1)
Mixing: Dave Rowell

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Elena Dubinets 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: Kate Varady
Photo of Christian Karlson: © Karl Gabor
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2304 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden

Christian Karlsen



BIS-2304