

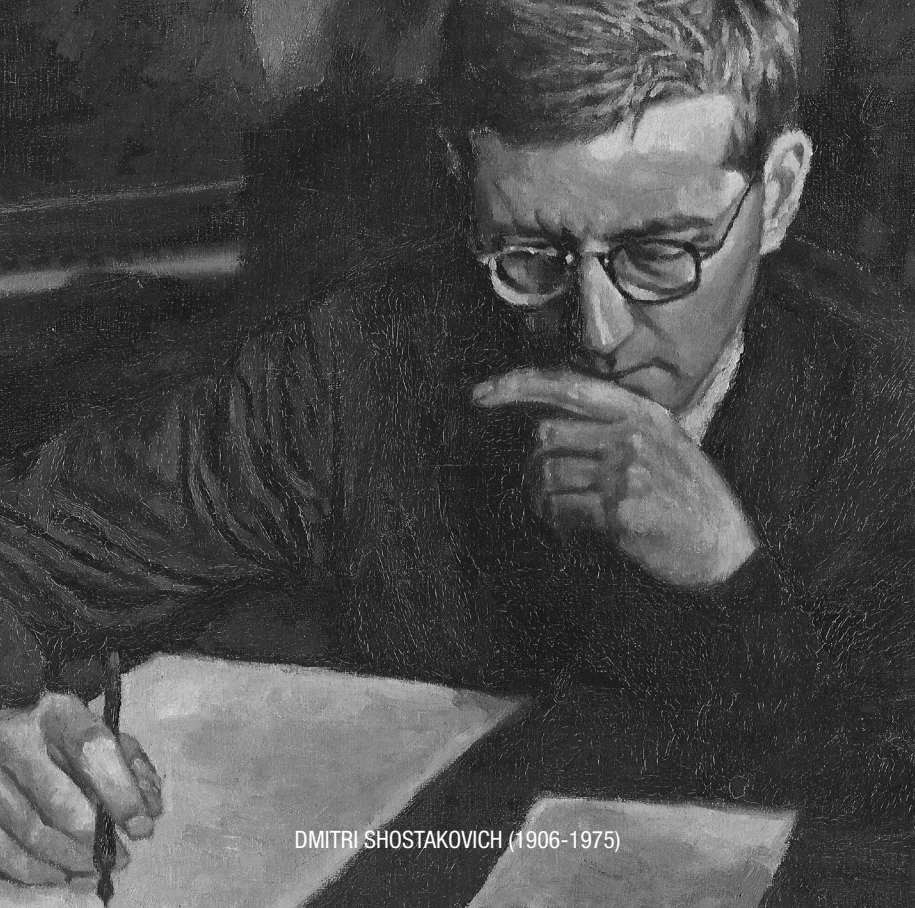


ONDINE

SHOSTAKOVICH

SIX ROMANCES ON VERSES BY ENGLISH POETS
SCOTTISH BALLADE
SUITE ON POEMS BY MICHELANGELO

GERALD FINLEY
HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA
THOMAS SANDERLING



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Six Romances on Verses by W. Raleigh, R. Burns and

W. Shakespeare (1943), Op. 62a *

14:59

1	I Sir Walter Raleigh to His Sonnet	4:14
2	II Oh Wert Thou in the Cauld Blast...	2:32
3	III Macpherson's Farewell	2:16
4	IV Jenny	1:41
5	V Sonnet LXVI	3:27
6	VI The King's Campaign (The Grand Old Duke of York)	0:48

7 **Annie Laurie, Scottish Ballad (1944) ***

(Trad., orchestration by Shostakovich)

3:08

Suite on Poems by Michelangelo Buonarroti (1975), Op. 145a †

43:34

(Sung in Italian)

8	I Verità (Truth)	4:53
9	II Mattina (Morning)	2:50
10	III Amore (Love)	4:19
11	IV Distacco (Separation)	2:45
12	V Ira (Wrath)	1:49
13	VI Dante	3:20
14	VII All'Esule (To the Exile)	5:52
15	VIII Creatività (Creativity)	3:12

16	IX Notte (Night)	4:49
17	X Morte (Death)	5:20
18	XI Immortalità (Immortality)	4:18

*WORLD PREMIERE RECORDINGS OF THE ORCHESTRAL VERSIONS **

WORLD PREMIERE RECORDING OF THE ITALIAN VERSION †

GERALD FINLEY, bass-baritone

Helsinki Philharmonic Orchestra

THOMAS SANDERLING, conductor

SIX ROMANCES ON VERSES BY ENGLISH POETS FOR BASS AND ORCHESTRA, OP. 62A

Not one of the other song cycles by Dmitri Shostakovich reflects such personal feelings as the *Six Romances*: tender concern, the pain of parting, affection for friends with whom he had lost touch. It is to these friends that he dedicated the set. And nowhere else in his vocal works is the presence of death so threatening, so inevitable. But then the cycle was composed during the darkest days of the Second World War, while he was exiled in Kuibyshev (now Samara). In 1942 he attended a preview of Prokofiev's *War and Peace* and shortly after composed *Sir Walter Raleigh to His Sonnet*, to a text by Sir Walter Raleigh. Refused permission to return to Leningrad, now under siege, he wrote settings of three poems by Robert Burns in Russian translations by his friend, Samuil Marshak, Shakespeare's *Sonnet LXVI* in a translation by Boris Pasternak, and the English nursery-rhyme *The King's Campaign*.

Shostakovich dedicated *Sir Walter Raleigh to His Sonnet* to his arranger-colleague Levon Atovmian. The second romance, *Oh Wert Thou in the Cauld Blast*... is a moving tribute to Jessie Lewars, who helped Burns during his final illness and cared for his sons after his death. Shostakovich dedicated this to his first wife, Nina Vasilyevna, by way of thanks.

The third song, *Macpherson's Farewell* is dedicated to his theatre director friend Isaac Glikman and it tells of the brave James Macpherson, a famous early 18th-century Scottish rebel who ended up on the gallows. While awaiting execution, Macpherson played his last tune on his beloved fiddle, and the tune became named accordingly. When none of the clansmen gathered around agreed to take his fiddle, he smashed it over the executioner's head and plunged to his death. Robert Burns wrote his ballad on the basis of the folk ballad telling the story.

Shostakovich dedicated his romance *Jenny* to the composer Yuri Sviridov. Robert Burns had fashioned his poem, known as a children's song, after a Scottish minstrel's song. Shakespeare's *Sonnet LXVI* is the outpouring of a young man sick of a life of debauchery: "Tired with all these, from these would I be gone, Save that, to die, I leave my love alone." The sixth and last song is based on the English nursery rhyme about the king of France, who marched his men to the top of the hill and marched down alone.

The *Six Romances* were premiered with piano accompaniment in 1942. The orchestrated version was made by Shostakovich in 1943 (Op. 62a). Four years before his death, Shostakovich made a further version for voice and chamber orchestra (Op. 140).

The orchestra conducting début of young Thomas Sanderling made a great impact on Shostakovich, who chose him to conduct the German premieres of his 13th and 14th Symphonies. Working with the composer on these extensive vocal symphonies was of crucial importance to Sanderling when he later came to work on the German-language version of the Michelangelo cycle for recording.

Shostakovich's song cycle to texts by English poets also presented an interesting challenge. Shostakovich had set the texts in Russian translations, but the recording made by the Bavarian Radio Orchestra was in English, edited by Sanderling: "We recorded the composer's orchestration, which he wrote for Rudolf Barshai's chamber orchestra. I knew that Shostakovich had also orchestrated the work for large orchestra in the 1940s before writing his Eighth Symphony, but that version had been lost. I was therefore pleasantly surprised to hear from Irina Shostakovich that Manashir Yakubov, director of the DSCH publishing house, had accidentally found that manuscript, which had been misfiled. The dramatic, almost symphonic impact of the orchestration impressed me hugely. This song cycle is, I feel, one of the composer's most tragic and personal works: it is like a reflection of the Stalin regime, a period that in the final song concludes on a hopeful note with the King's expedition ending in defeat."

ANNIE LAURIE, A SCOTTISH BALLAD

In addition to his 147 numbered opuses, Shostakovich made nearly 100 unnumbered compositions or arrangements. One of these is the Scottish ballad *Annie Laurie*. The early 18th century poem was written by William Douglas, bonnie Annie's jilted suitor. Lady John Scott, an English folklore collector, set it to music in 1835 and Shostakovich orchestrated it in 1944.

SUITE ON POEMS BY MICHELANGELO BUONARROTI, OP. 145A

The year 1975 marked the 500th anniversary of one of the great artists of the Renaissance, Michelangelo Buonarroti. He was not only a brilliant sculptor but also a philosopher who viewed society around him with a critical eye and recorded his sentiments in the form of spontaneous poetry sketches in his diary and letters, sometimes even on his sketches. More than 300 such simple yet many-faceted "messages from the heart" survive.

Composer Dmitri Shostakovich was in poor health in autumn 1973: he spent more than two months in a Moscow hospital. Although his strength was failing, he still had energy for one final effort, writing a number of pieces that became his artistic last testament.

Shostakovich had read poems by Michelangelo in a Russian translation by Abram Efros and appreciated their simple beauty and profundity of thought. Their topics – the calling of an artist and the meaning of art; truth and justice; death and immortality – struck a chord with him, and he employed them to create a self-portrait. For decades, he had had to keep silent. But now his time was up, and he knew it.

Shostakovich appears to have viewed the setting of Michelangelo's texts fondly. He spent the middle of summer 1974 at his beloved Repino on the isthmus of Karelia. The song cycle to Michelangelo's poems for bass and piano was completed on the last day of July. In December, Evgeny Nesterenko and pianist Evgeny Shenderovich premiered the work at Glinka Hall at the Leningrad Philharmonia in the composer's presence.

In early November, Shostakovich completed an orchestration of the songs, and in March 1975 – five months before the composer's death – Nesterenko recorded them with the composer's son Maxim Shostakovich conducting the Soviet Radio and Television Symphony Orchestra. Shostakovich still had sufficient strength to attend the recording.

Michelangelo did not give titles to his trifles, so the composer named them himself, having chosen eight sonnets and three poems, arranging them in an appropriate order. The texts comprise a stylistically remarkably coherent whole compared with Shostakovich's satirical vocal works, which constitute another main group in his vocal music alongside settings of philosophical texts.

The composer underlines the poet's voice with numerous quotes from his own compositions over the years. Immortality opens with a playful melody written at the age of nine, leading with a tinkle of bells to a new morning and eternal life. Night features a nod to the Nocturno movement of Shostakovich's last String Quartet op. 144. The cycle builds up into a compelling monologue merging the voices of two giants, at times threatening and judgmental and at times gentle and melancholy.

The song cycle could be described as symphonic not only in style but also in dramaturgy. The poems can be grouped into four categories with different moods: the first 'movement' consists of the declaratory Truth and the lucidly lyrical Morning, Love and Separation; the second movement consists of the dramatic Wrath, Dante and To the Exile.

The third movement features the pain of living and the yearning for oblivion in Creativity and Night, leading to the finale, Death, and a noble epilogue, Immortality, where the core musical material of the work returns in a skilful variation that fades away with a gentle pulsation – like the beating of a human heart – and is lost in the eternal cycle of time.

Marianna Kankare-Loikkanen

Translation: Jaakko Mäntyjärvi

SETTING MICHELANGELO TO SHOSTAKOVICH

When the project of singing the Michelangelo Sonnets and Romances on Poems by British Poets as set by Shostakovich was presented to me, the most interesting element was that the project was clearly in two parts:

- 1) to record the music with the original Michelangelo texts and
- 2) to record the Romances in a newly discovered orchestration and in English.

The Sonnets were set by Shostakovich during the final year of his life, to the Russian translation by Abram Efros, as was the requirement of that era. Publishers have since agreed to issue editions in German. Michelangelo's verses are, however, powerful and could promote a universal appreciation of the music which they inspired. Singing them in the original Florentine text was an exciting prospect, since my own education involved studying mediaeval Italian, and the texts are concise and full of passion. I had recently been looking at Liszt's Petrarch Sonnets, and these would be a further foray into this luxury era of poetry. I was not sure whether the original Michelangelo had been set previously, but upon receiving the music, I scanned the pieces, found them to be well within my range and although there were moments of angular harmonies, the music held great beauty. The provided Italian text seemed to be occasionally out of line with the actual printed music, but since it was a printed score of an edition for organ and voice, I presumed that it was a version that had been performed.

In preparation, I worked on the received music with my collaborator Stephen Higgins. We began to sense that the setting of the text was occasionally visually arbitrary, and sometimes very unhelpful in terms of stress and musical impact. Adjustments needed to be made, and in anticipation, I forewarned

the conductor, Thomas Sanderling, that there were the occasional adjustments to be made. He agreed that, where essential, the musical phrasing could be adjusted but with a minimum of impact on the music.

Since the music of Shostakovich was the starting point (written in response to the Russian version), any suggestion of compromise could only be contemplated by having the precise texts Michelangelo wrote.

Researching ancient texts is precarious, since layers of scholarship need to be scrubbed away. I needed a good modern translation, as well as a definitive original text. The *Rime* of Michelangelo have been subject to an abundance of scholarly criticism over literary history, but few scholars have taken on the task to translate them in a manner that is not a slave to rhyme or stress. I ended up with about half a dozen versions. It became clear that there were discrepancies between the versions of the original poems. Critical decisions needed to be made urgently about the original texts, using the supplied music as a guide, the poems printed in the Shostakovich vocal score, and a number of other reliable sources.

I settled on an excellent combination of source and translation by James M. Saslow, in a 1990 Yale University edition of Michelangelo's poetry. His source material is based on the respected Enzo Noè Girardi version of *Rime* (1960). Saslow's commentary was remarkably supportive, declaring his own frustration in finding the true originals which, over centuries of adaptation and improvement, have been occasionally rewritten, hence the discrepancies between the texts. Producing an original Italian text was already fraught with difficulty due to the evolution of grammar and language since Michelangelo's time. One of the most satisfying elements of the Sonnets is their directness; their occasionally "rocky" literary voice, perhaps a "product of serious effort and thoughtful choices", could be seen as an artistic device to allow them to be accessible, and thus evoke a deeper emotional response. Did Michelangelo's nephew, Buonarroti the Younger, in the first printed edition of 1623, rewrite sections to heighten their poetic and lyrical nature in homage to his uncle, or perhaps out of embarrassment? Thus subsequently, with apparent justified permission, scholars over the centuries have tried to emend the texts, "altering numerous phrases and pronouns, even whole lines" in an attempt to improve style and to suit academic taste, and to "conform to stringent Counter-Reformation values".

With the source issue resolved, how did this begin to fit with Shostakovich? He was obviously writing for his countrymen in the vernacular, and the translation by Efros would serve very well. This would be the essential challenge for me: how could I take Russian music set to Russian text, and offer a response, in retrospect, to the strength and precise framework of the genuine Florentine text?

I have sympathised greatly with opera translators who, in days gone by, were the lynchpin between artists and audiences of differing languages for the performance of material originally in the non-vernacular. In efforts to accommodate Mozart's response to da Ponte's linguistic bravura, these brave souls have utilised many techniques, preserving the rhyming and rhythmic structure of the text. In spite of this, in an effort to link language and music, occasional rhymes appeared, unashamedly crass, which drifted awkwardly across the footlights, e.g. the Serenade in Mozart's Don Giovanni had the line "Your breath is like honey flowers, ... Oh let us spend all hours..."

Suppose we were to possess only a viable translation for a Mozart opera as a source, performed with success, and then discover the original da Ponte?

It is an exciting mental adventure to have imaginary conversations with the composer, and ask if he felt that this or that pitch, rhythm, pause, accent, harmony, dynamic and in the end, the *meaning* of the music could possibly suit the new structure of text. In many cases, there would be firm rewriting. That is certainly not the task of the singer. However, it would inevitably involve compromise.

Firstly, I would use the music as the basis of the structure, and allow the text to find its position with each phrase. What about the musical phrases, where the text is just too short or too long? In this case, I would endeavour to see where emotion from text immediately before and after the given musical phrase could be used to adjust to the musical phrase. It is very unmusical to sing "U – u – u – no..." What happens when the strength of music simply is too strong for unstressed words, or vice versa? In this scenario, I would see where the score could offer solutions, either harmonically or melodically from the music of the full score and contemplate the insertion of a pitch, or rest, or tied note, in order to respect the emotion and rhythm of the text. Further, I would seek a corresponding musical framework which would, at least, not detract from the text. This is the most painful area, since it means composing – and that is the setter's weakest position.

Moreover, a singer is in the business of communication and it has become almost second nature to prepare and nurture an emotional impact of a phrase. It doesn't matter what extensive experience one has with languages which are not one's own; it is essential that a native speaker with a cultural

affinity to the text has an opportunity to be involved. In this case, with Barbara Diana, the respected language coach at Glyndebourne, we had several sessions to grind out the original text discrepancies, and also to make final adjustments to the “performing” edition I would use. Of course, it was then important to copy the entire text into the full score, adjusted and legible, so that conductor, recording producer and singer could all be as one during the recording sessions.

The actual performance of any piece depends on complete commitment to the piece and all its elements. This was a newborn piece, which looked quite secure on the page. However, upon hearing the orchestra for the first time, and feeling the strength of the music, it became clear that further amendments would be necessary here and there. Shostakovich’s response to Efros’ use of “Dante, O Dante” in Suite 6, became a setting of “mal conosciuto” of the original Michelangelo text, not any less strong. In the same movement, the addition of pitches in line with the first violin at “contemplare Dio” was also a traumatic moment for the humble musician with the setting task. Similar dilemmas were resolved by practical means. The use of repeated double-time notes on equal pitches for the Russian long syllables was an obvious solution. However, only a single amendment to Michelangelo’s text was produced: the use of an emphatic “un” before the repeated “simil uom” in Suite 7, demanded by the music, and agreed to by the conductor who knew the composer.

The language makes this an Italian work, but the structure and density of the music has not diminished in strength and power and perhaps this new combination of the masters can maintain the essence of Shostakovich’s original. My sincere desire is that the version created will evoke an equally passionate response from the listener.

Gerald Finley

GERALD FINLEY

Grammy-award winning Canadian baritone Gerald Finley has become one of the leading singers and dramatic interpreters of his generation, with award-winning performances and recordings on CD and DVD with major labels and performing at the world's major opera and concert venues in a wide variety of repertoire. Gerald Finley, born in Montreal, began singing as a chorister in Ottawa, Canada, and completed his musical studies in the UK at the Royal College of Music, King's College, Cambridge, and the National Opera Studio.

In opera, Mr Finley has sung all the major baritone roles of Mozart. His Don Giovanni has been seen in New York, London, Paris, Salzburg, Munich, Rome, Vienna, Prague, Tel Aviv, Budapest and Glyndebourne. As the Count in *Le nozze di Figaro*, his appearances include the Royal Opera Covent Garden, the Salzburg Festival, Paris, Vienna, Munich and Amsterdam. Among his roles at the New York Met are Don Giovanni, Count Almaviva, Golaud and Marcello. Elsewhere, his repertoire has developed with acclaimed performances of Hans Sachs, Amfortas, Iago and Guillaume Tell.

In contemporary opera, Mr Finley has excelled in creating leading roles, most notably J. Robert Oppenheimer in John Adam's *Doctor Atomic* (New York Met, ENO London, San Francisco, Chicago and Amsterdam), Howard K. Stern in Mark Anthony Turnage's *Anna Nicole* at Covent Garden, as Harry Heegan in Turnage's *The Silver Tassie* at ENO, and as Jauffré Rudel in Kaija Saariaho's *L'amour de loin* for the much-acclaimed premieres in Santa Fe, Paris and Helsinki. In 2012, the DVD release of *Doctor Atomic* was awarded the Grammy for 'Best Opera Recording'.

In concert with orchestra, his wide ranging repertoire includes appearances with all the major London orchestras, the Berlin Philharmonic, the Concertgebouw Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the New York Philharmonic, and the Los Angeles Philharmonic Orchestra amongst many others.

As a devoted recitalist, he works regularly with Julius Drake. Mr Finley's many solo recital CD releases have been devoted to songs of Barber, Britten, Ives, Liszt, Ravel, Schubert and Schumann.

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA

The oldest professional symphony orchestra in the Nordic countries was founded as the Helsinki Orchestral Society by the young Robert Kajanus, its first Chief Conductor, in 1882. Well known today for its tradition of performing Sibelius, the Helsinki Philharmonic Orchestra gave the first performances of many of Sibelius's major works, often with the composer himself conducting. The orchestra undertook its first foreign tour to the Universal Exposition in Paris in 1900 and since then has visited most European countries, in addition to visiting the USA, South America, Japan, and China.

Since 2008, John Storgårds has been the orchestra's Chief Conductor, succeeding Leif Segerstam who received the title of Emeritus Chief Conductor. The list of previous chief conductors also includes Paavo Berglund and Okko Kamu. A new era started in August 2011, when the orchestra moved its permanent residency from the Finlandia Hall to the new Helsinki Music Centre. The Helsinki Philharmonic Orchestra and Ondine have maintained a long-standing exclusive partnership involving for example an edition of the complete Sibelius symphonies under the direction of Leif Segerstam. The Luonnotar recording was awarded the MIDEM Classical Award 2007 in Cannes and the BBC Music Magazine's Disc of the Year Award in London in April 2007. The Kullervo Symphony recording won the Diapason d'Or 2008 Award in Paris in November 2008. The recordings of works by Einojuhani Rautavaara have been international successes, too. Angel of Light won the Cannes Classical Award and a Grammy nomination in 1997, Angels and Visitations the Cannes Classical Award the following year. The latest Rautavaara CD Towards the Horizon and Incantations with John Storgårds, Truls Mørk (cello) and Colin Currie (percussion) won the Gramophone Award 2012 and a Grammy nomination.

www.helsinkiphilharmonicorchestra.fi

THOMAS SANDERLING

Thomas Sanderling grew up in St Petersburg, where his father, the celebrated conductor Kurt Sanderling, was permanent conductor of the St Petersburg Philharmonic Orchestra. He graduated from the Music School of the Leningrad Conservatory and went on to study conducting at the Hochschule für Musik in East Berlin, becoming Music Director of the Halle Opera at 24 years old. By his mid-twenties Sanderling was conducting in all East Germany's principal orchestras and opera houses, including the Dresden Staatskapelle and the Leipzig Gewandhaus and won the Berlin Critic's Prize for his opera performances at the Komische Oper Berlin. Sanderling's premiere recording of Shostakovich's Michelangelo Suite directly led to his becoming assistant to both Herbert von Karajan and Leonard Bernstein. He went on to conduct extensively on the international stage, with orchestras in North America including the National, Dallas, Baltimore and Vancouver Symphonies, in Europe with the Royal Stockholm, Oslo and Helsinki Philharmonics, and in the UK the Philharmonia, the London Philharmonic and the Royal Philharmonic. Sanderling is also a regular guest conductor of Radio Orchestras in the UK, Germany, Italy and the Netherlands.

In the early 1980s Sanderling became permanent guest conductor of the Deutsche Staatsoper Unter Den Linden, which led to his successful debut at the Wiener Staatsoper, conducting *Die Zauberflöte*. Immediately afterwards the Wiener Staatsoper invited him to conduct *Le Nozze di Figaro* – the first performance after the death of the great Karl Böhm. Sanderling has won many prizes and is particularly renowned for the German, Russian and French orchestral repertory.

Sanderling has enjoyed a close relationship with Shostakovich and his family for many years and still works in close collaboration with Irina Shostakovich. He originally met Dmitri Shostakovich whilst making his Moscow debut, conducting the State Orchestra of Russia, on the invitation of Evgeny Svetlanov, as a result of winning a conducting competition in East Germany. Greatly impressed, Shostakovich entrusted him with the translation into German of the texts of the 13th and 14th Symphonies and he conducted the German premieres of both works. Sanderling also conducted the world premiere recording of the Michelangelo Suite followed by a concert of the premiere of Six Romances on Verses of British Poets and Anglo-American folk Songs. He conducted two CD recordings for Deutsche Grammophon of Shostakovich Premieres, which received high critical acclaim and which became "The Editor's Choice" in *The Gramophone* magazine.

KUUSI ROMANSsia ENGLANTILAISTEN RUNOILIJOIDEN TEKSTEIHIN BASSOLLE JA ORKESTERILLE OP. 62A

Juhannuksena 1941 Leningradin konservatoriossa työskennellessään Šostakovitš sai kuulla Hitlerin joukkojen hyökkäneen Neuvostoliittoon. Kahdesti turhaan tarjouduttuaan rintamalle hän liittyi heinäkuun alussa kaupungin puolustuslinjoja kaivaneeseen nostoväkeen. Kun tie rintamalle pysyi suljettuna, 34-vuotias Šostakovitš – ”näpertelyyn turhautuneena” – ryhtyi säveltämään teosta Daavidin psalmien pohjalta solistille, kuorolle ja orkesterille, mutta työ ei ottanut edetäkseen.

Epätoivon vallassa säveltäjä hylkäsi vokaaliteoksensa ja heinäkuun 15. päivänä kirjoitti ensimmäiset partituurisivut uuteen orkesteriteokseen, josta kasvoi Leningrad-sinfonia. Saksalaisten saartorengas sulkeutui elokuun lopulla, tilanne Leningradissa vaikeutui nopeasti. Šostakovitš kirjoitti sinfoniaansa jopa 30 partituurisivun päivävauhtia pommitusten ja tulituksen jylhistä taukoamatta ympäriillä.

Evakuoinnista kieltäytynyt Šostakovitš joutui lopulta antamaan periksi ja matkustamaan lokakuussa Kuibyševiin (nyk. Samaraan). Sävellystyö keskeytyi: ”Lähtö Leningradista mursi minut henkisesti; en pysty säveltämään, kun kansamme tuhoutuu suurin joukoin”, Šostakovitš purki ahdistustaan. Seurasi kuukausien tauko, seitsemäs sinfonia valmistui vasta vuoden lopulla.

Huoli läheisistä painoi Šostakovitšin mieltä evakossa Kuibyševissa, jossa hän opetti ja konsertoi. Työn alla oli *Pelurit*-ooppera, joka ei kuitenkaan koskaan valmistunut. Huhtikuussa 1942 säveltäjä oli läsnä Prokofjevin *Sota ja rauha* -oopperan ennakkokatselmuksessa. Pari viikkoa myöhemmin Šostakovitš sävelsi romanssin «Pojalle» (*Sir Walter Raleigh to His Sonne*) Sir Walter Raleighin tekstiin, jonka käännös on Boris Pasternakin käsialaa.

Kesällä 1942 Šostakovitš anoi lupaa palata piiritettyyn Leningradiin, mutta lupa evättiin. Kauhuntäyteinen vuosi oli vierähtänyt hänen lähdestään kotikaupungista. Musiikkia ei synny, kaipuu ja huoli ystäväistä kasvavat. Lokakuun puolivälissä Šostakovitš säveltää kolme romanssia Robert Burns'n runoihin ystävänsä, arvostetun englantilaisen kirjallisuuden tuntijan Samuil Maršakin venäjänkielisinä käännöksinä, William Shakespearen sonetin nro 66 Boris Pasternakin käännöksenä sekä englantilaisen lastenlorun Kuninkaan sotaretki.

Laulusarja bassolle ja pianolle opus 62 oli valmis. Missään muussa Šostakovitšin vokaaliteoksista ei ole aistittavissa näin henkilökohtaisia tunteita; hellää huolta, kipeää eroa, kiintymystä ystäviin joihin säveltäjä oli menettänyt yhteyden. Heille tämä laulusarja on myös omistettu.

Sarjan ensimmäisen romanssin ”Pojalle” Šostakovitš omisti Levon Atovmjanille, joka oli säveltäjän luottosovittaja. Toinen romanssi ”Jos nummella sa seisoisit ja viima sois” (*Oh Wert Thou in the Cauld Blast...*) on runoilijan koskettava kiitos Jessie Lewarsille, joka auttoi Burnsia hänen viime sairautensa aikana ja huolehti runoilijan pojista hänen kuolemansa jälkeen. Tämän kiittolaisuudenosoituksen Šostakovitš omisti ensimmäiselle vaimolleen Nina Vasiljevnaalle.

Kolmannen laulun, ”Macphersonin jäähyväiset” (*Macpherson's Farewell*), Šostakovitš omisti teatteriohjaaja Izaak Glikmanille. James Macpherson, rohkeudesta ja soittotaidostaan kuulu skottikapinallinen eli 1700-luvun alkupuolella. Hän päätyi hirsipuuhun petoksen uhrina. Mestauslavalla Macpherson soitti rakkaalla viulullaan viime sävelmänsä, joka on saanut nimensä hänen mukaansa. Kun kukaan ympärillä seisovista klaanin miehistä ei ottanut vastaan päällikkönsä ohjantamaa viulua, hän iski viulun teloittajan päähän ja heittäytyi kuolemaansa. Robert Burns kirjoitti balladinsa ”Macphersonin kerskailu” -kansanlaulun pohjalta.

”Tullut läpi viljan” (*Jenny*)-romanssin Šostakovitš omisti säveltäjä Juri Sviridoville. Lastenlaulun tunnetuksi tulleen runonsa Robert Burns oli muokannut skotlantilaisen minstrelilaulun pohjalta. Sarjan viides laulu ”Jo riittää, haudan lepoon ikävöin” (*Sonnet LXVI*) on moraalityttöä elämänmenoon pettyneen nuoren säveltäjän vuodatus parhaalle ystävälleen ja sielunveljelleen Ivan Sollertinskille.

Sarjan kuudes ja viimeinen laulu pohjaa englantilaiseen lastenloruun Ranskan kuninkaasta, jonka kunnianhimoinen mahtailu ajaa koko hänen sotajoukkonsa perikatoon. Šostakovitš omisti laulun ystävälleen säveltäjä Vissarion Šebalinille, joka oli viisi vuotta myöhemmin joutuva Stalinin tuomiorille Šostakovitšin rinnalla.

Marraskuussa 1942 Burnsien runoihin sävelletyt romanssit saivat kantaesityksensä Kuibyševissa, mutta koko laulusarja opus 62 esitettiin vasta seuraavana kesänä Moskovassa säveltäjän itsensä säestäessä venäläisbaritoni Jefrem Flaksia. Maaliskuussa 1943 valmistui *Kuusi romanssia* -laulusarjan orkesterisäestys (op. 62a). Neljä vuotta ennen kuolemaansa Šostakovitš sovitti säestyksen myös kamariorkesterille (op. 140). Se versio kantaesitettiin Moskovassa konservatoriossa vuonna 1973.

Nuoren Thomas Sanderlingin orkesteridebyytti teki aikanaan vaikutuksen Šostakovitšiin, joka valitsi hänet 13. ja 14. sinfoniansa Saksan ensiesitysten johtajaksi. Yhteistyö säveltäjän kanssa mittavien vokaalisinfonioiden parissa oli ratkaisevan tärkeää Sanderlingin ryhtyessä myöhemmin työstimään Michelangelo-laulusarjan saksankielistä versiota sen ensilevytystä varten.

Myös laulusarja englantilaisten runoilijoiden teksteihin tarjosi kapellimestarille kiehtovan

haasteen: Šostakovitš oli säveltänyt ja orkestroinut runojen venäjänkieliset käännökset, mutta Baijerin radio-orkesterin levytys tehtiin englanniksi Sanderlingin editoimana: ”Levytimme säveltäjän laatiman orkestraation Rudolf Barshain kamariorkesterille. Tiesin, että Šostakovitš oli 1940-luvulla kirjoittanut orkestraation myös suurelle orkesterille ennen 8. sinfoniansa säveltämistä, mutta se versio oli kadonnut. Ilahduin suuresti kuullessani Irina Šostakovitšilta, että DSCH-kustantamon johtaja Manashir Jakubov oli sattumalta löytänyt kyseisen käsikirjoituksen, joka oli nuottiarkistossa päätynyt väärään kansioon. Orkestraation dramaattinen, lähes sinfoninen kerronta teki minuun syvän vaikutuksen. Laulusarja on mielestäni yksi säveltäjän traagisimpia ja henkilökohtaisimpia teoksia; siinä on kuin kuvajaisena koodattuna Stalinin diktatuurin aika, joka sarjan viimeisessä laulussa päättyy toiveikkaasti Kuninkaan sotaretken tappioon.”

ANNIE LAURIE, SKOTLANTILAINEN BALLADI

Dmitri Šostakovitšin kaikkiaan 147 opusnumeroidun teoksen lisäksi hänen soiva perintönsä sisältää lähes sata opusnumeroimatonta sävellystä tai sovitusta sekä omista että muiden teoksista. Yksi yllättävimmistä vokaalisovituksista on skotlantilainen balladi *Annie Laurie*. Runon on kirjoittanut 1700-luvun alussa William Douglas, ihanan Annie Laurien hylkäämä kosija. Englantilaisista kansanrunoutta kerännyt Lady John Scott sävelsi runon vuonna 1835.

Tämäkin Šostakovitšin orkesterisovitus syntyi II maailmansodan aikana 1944 ja liittyy laulusarjan op. 62 (1942) englantilaisten runojen kuoleman ja kaipuun tematiikkaan. *Kuusi romanssia* -laulusarja syntyi Šostakovitšin seitsemännen sinfonian jälkeen, *Annie Laurie* puolestaan heti kahdeksannen ”sotasinfonian” vanavedessä. Pitkään jatkuneen sodan kauhut herättivät säveltäjässä äärimmäisiä tunteja, jotka löysivät ilmaisunsa niin monumentaalisinfonioissa kuin herkissä balladeissakin.

LAULUSARJA MICHELANGELO BUONARROTIN RUNOIHIN OP. 145A

Vuonna 1975 vietettiin maailmanlaajuisesti renessanssin suuren taiteilijan Michelangelo Buonarrotin syntymän 500-vuotisjuhlaa. Nerokas kuvanveistäjä oli myös suuri ajattelija, joka kriittisesti tarkkaili ympäröivää yhteiskuntaa ja puki tuntonsa spontaaneiksi pikku runoiksi milloin päiväkirjaansa ja kirjeisiinsä, milloin luonnospapereihinsä. Näitä pelkistettyjä, mutta monimerkityksellisyydessään kiehtovia ”viestejä suoraan sydäimestä” syntyi hänen elämänsä aikana runsaat kolmesataa.

Syksy 1973 oli koetellut raskaasti 67-vuotiaan Dmitri Šostakovitšin heikkoa terveyttä; häntä hoidettiin moskovalaisessa sairaalassa yli kaksi kuukautta. Voimat hiipuivat väijäämättä, mutta riittivät vielä viimeiseen nousuun, jonka aikana syntyneissä teoksissa kristallisoituu säveltäjämasterin henkinen testamentti.

Šostakovitš oli tutustunut Michelangelon runoihin Abram Efroksen käännöksinä ja arvosti suuresti niiden yksinkertaista kauneutta ja ajatusten syvyyttä. Runojen aihepiiri - taiteilijan kutsumus ja taiteen merkitys, totuus ja oikeudenmukaisuus, kuolema ja kuolemattomuus - oli hänelle läheinen, ja niiden pohjalta syntyi siten myös säveltäjän omakuva. Vuosikymmenien ajan Šostakovitš oli joutunut vaikenemaan. Aika oli käymässä vähiin - ja hän aavisti sen.

Renessanssineron kunniaksi sävellettävä teos oli ilmeisen mieluinen työ. Keskikesän 1974 Šostakovitš vietti rakkaassa Repinossa Karjalan kannaksella, Michelangelo-laulusarja bassolle ja pianolle valmistui heinäkuun viimeisenä päivänä. Joulukuussa Jevgeni Nesterenko ja pianotaiteilija Jevgeni Šenderovitš kantaesittivät teoksen Leningradin filharmonian Glinka-salissa säveltäjän läsnäollessa.

Marssakuun alussa Šostakovitš sai valmiiksi orkesterisovituksen ja maaliskuussa 1975 - viisi kuukautta ennen säveltäjän kuolemaa - Nesterenko levytti teoksen yhdessä säveltäjän kapellimestaripojan Maksim Šostakovitšin ja Neuvostoliiton radion ja television sinfoniaorkesterin kanssa. Šostakovitš jaksoi vielä olla mukana levytyksessä.

Michelangelo ei aikanaan ollut antanut nimiä runoilleen, joten valittuaan kahdeksan sonettia ja kolme runoa mieleiseensä järjestykseen säveltäjämasteri keksi niille nimet itse. Tekstit muodostavat tyyliillisesti poikkeuksellisen eheän kokonaisuuden verrattuna Šostakovitšin karaktäärikontrasteille perustuviin satiiriisiin vokaaliteoksiin, jotka filosofisten runojen rinnalla muodostavat toisen pääjuonteen hänen vokaalimusiikissaan.

Runoilijan äänenpainoja säveltäjä alleviivaa lukuisin musiikillisin sitaatein, jotka hän on lainannut omista teoksistaan kautta vuosikymmenten. *Kuolemattomuus (Immortalità)* -runon aloittaa leikkisä melodianpätkä, 9-vuotiaan pojan säveltämä, joka kellojen helinän myötä saattelee uuteen aamuun, ikuiseen elämään. *Yö (Notte)* -runossa häivähtää fragmentti viimeisen jousikvartetton opus 144 *Noctumosta*. Sarjasta rakentuu koskettava monologi, jossa yhtyy kahden hengen jättiläisen voimakas ääni milloin uhkaavana ja tuomitsevana, milloin hellänä ja surumielisenä.

Laulusarjaa voi luonnehtia sinfoniseksi paitsi sävellystyylinsä myös dramaturgisen rakenteensa suhteen. Runot ovat ryhmiteltävissä neljään tunnelmaltaan erityyppiseen kokonaisuuteen; ensimmäisen ”osan” muodostavat teoksen ohjelman julistava *Totuus (Verità)* -prologi sekä valoisan lyyriset *Aamu (Mattina)*, *Rakkaus (Amore)* ja *Ero (Distacco)*, toisen osan muodostavat dramaattiset *Viha (Ira)*, *Dante ja Karkotetulle (All'Esule)*.

Kolmannen osan *Luomistyö (Creatività)* ja *Yö*, niiden elämisen tuska ja unohduksen kaipuu, toimivat ikään kuin siltana traagiseen *Kuolema (Morte)* -finaaliin ja ylevään *Kuolemattomuus*-epilogiin, jossa teoksen musiikillinen ydinmateriaali vielä palaa taidokkaasti muunneltuna haipuaakseen tasaisesti sykkien - kuin ihmissydämen lyönnit - ajan ikuiseen kiertokulkuun.

Marianna Kankare-Loikkanen

MITEN SOVITTAA YHTEEN MICHELANGELO JA ŠOSTAKOVITŠ?

Kun minulle ehdotettiin levytysprojektia, jonka sisältönä olisivat Šostakovitšin *Michelangelo-sonetit* ja *Kuusi romanssia englantilaisten runoilijoiden teksteihin*, sen kiinnostavimpina piirteinä erottui kaksi osa-aluetta:

- 1) *Michelangelo-sonettien* taltiointi alkukielellä
- 2) *Romanssien* taltiointi englanniksi ja vastalöydetyllä orkestroinnilla

Šostakovitš sävelsi sonetit viimeisenä elinvuotenaan Abram Efrosin venäjänkieliseen käännökseen, kuten tuolloin edellytettiin. Sittenmin teoksesta on julkaistu saksankielisiä laitoksia. Michelangelon runous ansaitsee kuitenkin tulla kuulluksi alkukielellään, keskiajan italian Firenzen murteella. Olen itse opiskellut keskiajan italiaa, ja minusta oli kiehtovaa perehtyä näihin tiiviisiin ja intohimoiisiin runoihin. Olin vain vähän aiemmin tutkinut Lisztin *Petrarca-sonetteja*, jotka ovat samalta runouden kultakaudelta. En tiennyt, oliko Michelangelon alkuperäistä tekstiä aiemmin sovitettu tähän teokseen; saatuaani nuotit Šostakovitšin teoksesta havaitsin niiden sopivan äänialalleni hyvin, ja ajoittaisia kulmikkaita harmonioita lukuun ottamatta musiikki oli erittäin kaunista. Nuotissa oleva italiantielinen teksti näytti paikoitellen olevan eri paria musiikin kanssa, mutta koska kyseessä oli painettu nuotti editiosta lauluäänelle ja uruille, niin oletin, että se on joskus esitettykin.

Aloin valmistella musiikkia yhteistyökumppanini Stephen Higginsin kanssa. Meistä alkoi tuntua siltä, että tekstin sijoittelu musiikkiin oli paikoitellen mielivaltaista ja sanapainojen ja musiikin tehon kannalta epämielekkästä. Tekstin sijoittelua oli siis pakko korjailla, ja varoitin kapellimestaria Thomas Sanderlingia muutostarpeista etukäteen. Häinkin arveli, että tarpeelliset muutokset on syytä tehdä, mutta muuttaen musiikillista sisältöä niin vähän kuin mahdollista.

Koska lähtökohtana oli Šostakovitšin (venäjänkieliseen käännökseen) säveltämä musiikki, niin kompromisseja saattoi perustella ainoastaan Michelangelon alkuperäisellä tekstillä.

Vanhojen tekstien tutkiminen on mutkikasta, sillä usein tieltä on raivattava useita tieteellisen tutkimuksen kerrostumia. Tarvitsin sekä luotettavan alkuperäistekstin että hyvän modernin käännöksen. Michelangelon runoista on tehty runsaasti kirjallisuustieteellisiä tutkimuksia, mutta vain harvat kääntäjät ovat pyrkineet kääntämään niitä merkitykselle uskollisesti, nojaamatta riimeihin ja sanapainoihin. Minulla oli lopulta käytössäni puolisen tusinaa eri versiota. Alkutekstien julkaistujen versioiden välillä oli ristiriitaisuuksia, joten oli nopeasti päätettävä, mitä tekstejä käytetään. Ohjeena oli minulle toimitettu nuotti, teoksen pianopartituuriin painetut runot ja muutama muu luotettava lähde.

Päädyin lopulta käyttämään loistavaa alkutekstin editiota ja käännöstä, jotka oli tehnyt James M. Saslow Yalen yliopiston vuonna 1990 julkaisemaan Michelangelon runojen kokoelmaan. Hänen lähteenään taas oli laajasti arvostettu Enzo Noè Girardin editio, *Rime* (1960). Saslow'n kommentit olivat erittäin hyödyllisiä. Häinkin selitti, kuinka turhauttavaa oli yrittää löytää alkuperäisiä tekstejä vuosisatojen varrella kertyneiden muunnosten, parantelujen ja uudelleen kirjoittamisen alta. Jo pelkästään italian kielen kielioopin ja muotojen kehitys sitten Michelangelon päivien teki alkutekstin rekonstruoinnista haastavaa. Eräs Michelangelon sonettien vaikuttavimpia piirteitä on niiden välittömyys. Niiden ajoittain karhea kielenkäyttö on kenties "tulosta vakavasta pyrkimyksestä ja harkituista valinnoista", tarkoituksena tehdä runoista helpommin lähestyttäviä ja tunteisiin vetoavia. Kun Michelangelon veljenpoika Buonarrotti nuorempi julkaisi ensimmäisen painetun laitoksen vuonna 1623, hän kirjoitti eräitä kohtia uudelleen – korostaakseen niiden runollista ja lyyristä luonnetta kunnianosoituksena sedälleen, tai kenties silkasta myötähäpeästä? Koska runoja oli muokattu jo ensimmäisessä julkaisussa, myöhemmät tutkijat pitivät tätä lupana stilisoida ja muokata runoja, "muuntaen lukuisia lausekkeita ja pronomineja, jopa kokonaisia rivejä", pyrkimyksenään parantaa runojen tyylin kunkin aikakauden akateemisen maun mukaan ja lisäksi "noudattaa vastauskonpuhdistuksen ankaria arvoja".

Kun lähdetekstin ongelma katsottiin ratkaistuksi, niin miten tämä sovitettaisiin Šostakovitšin musiikkiin? Hän selvästikin sävelsi omille maanmiehilleen heidän oman kielistään tekstiä, joten lähtökohtana oli käytettävä Efrosin käännöstä. Haaste voidaankin tiivistää juuri tähän: miten venäjänkieliseen käännökseen sävellettyyn venäläiseen musiikkiin voidaan jälkeensä sijoittaa alkukielinen teksti siten, että kummankin vahvuudet ja rakenne säilyvät?

Tunnen suurta kunnioitusta oopperoiden kääntäjiä kohtaan. Aikoinaan oli tapana kääntää oopperoiden libretot kunkin esitysmaan kielelle silloin, kun alkuteksti oli vieraskielinen, ja kääntäjät toimivat siis välittäjinä teoksen ja yleisön välillä. Mozartin tapa käsitellä musiikissa libretistinsa da Ponten kielellisiä taidonnäytteitä asetti kääntäjille äärimmäisiä haasteita, joihin oli vastattava siten, että tekstin rakenne ja riimit säilyivät. Joskus tietenkin käännöksiin päätyi kömpelöitä, alkutekstin laatua selvästi heikompia ratkaisuja.

Millainen olisi tilanne, jos Mozart olisi säveltänyt oopperansa käännösteksteihin ja niitä olisi esitetty pitkään suurella menestyksellä, ja nyt löytäisimme yhtäkkiä da Ponten alkukieliset libretot? On innostavaa käydä kuvitteellisia keskusteluja säveltäjän kanssa ja arvioida, miten joku tietty säveltäjä, rytmi, tauko, aksentti, harmonia, dynamiikka tai laajemmin musiikin *merkitys* voi vastata siihen sijoitettavan tekstin rakennetta. Monessa kohdassa musiikkia joutuisi muuttamaan, eikä tällainen muokkaustyö ole laulajan keskeistä osaamisaluetta. Kompromisseja jouduttaisiin joka tapauksessa tekemään.

Ensisijaisesti käyttäisin olemassa olevaa musiikkia lähtökohtana ja tutkisin, miten teksti luontevasti sijoittaisi itsensä kuhunkin fraasiin. Mutta mitä tehdä tapauksissa, joissa musiikin fraasi on liian lyhyt tai liian pitkä käytettävään tekstiin nähden? Pyrkisin tutkimaan, mistä tunnetilasta fraasiin tullaan tai mihin siitä lähdetään. Olisi erittäin epämusikaalista täyttää tyhjäksi jäävät sävelet esim. U-vokaalilla. Entä jos musiikki on liian vahvaa painottomille sanoille, tai sanat liian vahvoja musiikille? Etsisin ratkaisuja partituurin sisältä, sen harmonisista tai melodisista piirteistä, arvioidakseni voisiko jonkin sävelen tai tauon lisäämällä tai säveliä yhdistämällä palvella parhaiten tekstin rytmiiä ja tunnesisältöä. Pyrkisin saamaan aikaan musiikillisen tilanteen, joka ei nyt ainakaan vähentäisi tekstin voimaa. Tämä on tällaisessa työssä kaikkein hankalin osa-alue, sillä se edellyttää teoksen osittaista uudelleen säveltämistä.

Laulajan keskeinen tehtävä on viestin välittäminen, ja fraasin tunnesisällön valmistaminen ja tuottaminen on pitkälti alitajuinen prosessi. Laulaja joutuu perehtymään kieliin, joita hän ei itse

osaa; on keskeisen tärkeää, että saa läpikäydä tekstiä syntyperäisen puhujan kanssa, jolla on kulttuurinen käsitys tekstin taustasta ja sisällöstä. Tämän teoksen yhteydessä keskustelin useaan otteeseen Glyndebournen arvostetun kieliasiantuntijan Barbara Dianan kanssa. Selvitimme tekstin epäjohdonmukaisuuksia ja muokkasimme ”esityseditiota”, jota sitten käyttäisin. Minun oli tietenkin kopioitava lopullinen teksti orkesteripartituuriin, jotta kapellimestari, tuottaja ja laulaja olisivat kaikki kartalla.

Teoksen esittäminen edellyttää täydellistä sitoutumista teokseen ja kaikkiin sen osatekijöihin. Tässä oli kyseessä käytännössä uusi teos, joka paperilla näytti erittäin vakuuttavalta. Mutta kun kuulin orkesteriversion ensimmäistä kertaa ja aistin musiikin todellisen voiman, ymmärsin, että pieniä tarkennuksia tarvittaisiin vielä. Šostakovitšin säveltämä musiikki tekstiin *Dante, O Dante* Efrosin käännöksestä sonetissa 6 sai tekstikseen alkuperäisestä runosta *mal conosciuto*, joka on ilmaisultaan aivan yhtä vahva. Samassa osassa sävelten poimiminen ykkösviulun stemmasta tekstile *contemplan Dio* oli jälleen traumaattinen hetki Šostakovitšin musiikkia sorkkivalle muusikolle. Venäjänkielisen tekstin pitkien tavujen nuottiarvojen puolittaminen lyhyitä sanoja varten tuntui itsestään selvältä ratkaisulta. Michelangelon tekstiin jouduttiin puuttumaan vain yhdessä kohtaa: korostettu *un*-sana ennen toistettua lauseketta *simil uom* sonetissa 7 oli musiikin edellyttämä muutos, ja säveltäjän tuntenut kapellimestari piti sitä hyväksyttävänä.

Kielen ansiosta teos muuttui italialaiseksi, mutta musiikin rakenne ja tiheys ovat ennallaan, ja Šostakovitšin näkemyksen vahvuus on edelleen tallella. Toivon, että tämä versio aiheuttaa yhtä voimakkaan tunnereaktion myös kuulijassa.

Gerald Finley

suomennos: Jaakko Mäntyjärvi

GERALD FINLEY

Grammy-palkittu kanadalainen baritoni Gerald Finley on sukupolvensa johtavia laulajia, joka on tehnyt palkittuja CD- ja DVD-tallenteita suurille levy-yhtiöille ja esiintynyt maailman johtavissa ooppera- ja konserttitaloissa laajalla ohjelmistolla. Hän syntyi Montrealissa ja aloitti muusikon uransa Ottawassa. Hän jatkoi opintojaan Britanniassa Royal College of Music –oppilaitoksessa, King’s Collegessa Cambridgessa ja kansallisessa oopperastudiossa.

Oopperan alalla Finley on esiintynyt kaikissa Mozartin merkittävässä baritonirooleissa, mm. Don Giovannina New Yorkissa, Lontoossa, Pariisissa, Salzburgissa, Münchenissä, Roomassa, Wienissä, Prahassa, Tel Avivissa, Budapestissa ja Glyndebournessa. Figaron häiden kreivinä hän on esiintynyt Covent Gardenissa, Salzburgin musiikkijuhlilla, Pariisissa, Wienissä, Münchenissä ja Amsterdamissa. Metropolitan-oopperassa New Yorkissa hänen roolejaan ovat olleet Don Giovanni, kreivi Almaviva, Golaud ja Marcello. Hän on myös esiintynyt kiitetyksi Hans Sachsina, Amfortasin, Iagon ja Wilhelm Tellin rooleissa.

Finley on myös esiintynyt suurella menestyksellä nykyoopperoiden pääosissa, joita ovat olleet J. Robert Oppenheimer John Adamsin oopperassa Doctor Atomic (Metropolitan, ENO Lontoossa, San Francisco, Chicago ja Amsterdam), Howard K. Stern Mark Anthony Turnagen oopperassa Anna Nicole (Covent Garden), Harry Heegan Turnagen oopperassa The Silver Tassie (ENO) ja Jaufré Rudel Kaija Saariahon oopperassa L’amour de loin kiitetyissä kantaesityksissä Santa Féssä, Pariisissa ja Helsingissä. Doctor Atomic –oopperan DVD-taltiointi sai Grammy-palkinnon parhaasta oopperataltiointista vuonna 2012.

Orkesterisolistina Finley on esiintynyt laajalla ohjelmistolla kaikkien Lontoon orkesterien sekä Berliinin filharmonikkojen, Concertgebouw-orkesterin, Baijerin radion sinfoniaorkesterin, New Yorkin filharmonikkojen ja Los Angelesin filharmonikkojen sekä monien muiden orkesterien kanssa.

Hän konsertoi myös säännöllisesti resitaaliparinsa pianisti Julius Draken kanssa. Hän on levyttänyt mm. Barberin, Brittenin, Ivesin, Lisztin, Ravelin, Schubertin ja Schumannin yksinlauluja.

HELSINGIN KAUPUNGINORKESTERI

Helsingin kaupunginorkesteri (HKO) on Pohjoismaiden pitkäikäisin ammattimainen sinfoniaorkesteri. Sen alkuituna oli Robert Kajanuksen vuonna 1882 perustama Helsingin orkesteriyhdistys. Tuolloin 25-vuotias Kajanus oli orkesterin ylikapellimestarina viisi vuosikymmentä ja kehitti sen täysimittaiseksi sinfoniaorkesteriksi. Orkesteri tunnetaan vahvasta Sibelius-traditiosta; säveltäjä itse johti useiden teostensa kantaesitykset. Vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyyn suuntautuneesta debyyttikiertueesta alkaen orkesteri on vierailut säännöllisesti ulkomailta esiintyen useimmissa Euroopan maissa sekä Yhdysvalloissa, Etelä-Amerikassa, Japanissa ja Kiinassa. Viulistikapellimestari John Storgårds aloitti HKO:n 12. ylikapellimestarina syksyllä 2008. Orkesteri soittaa vuosittain 70–80 konserttia runsaalle 100 000 kuulijalle, syksystä 2011 alkaen Helsingin uudessa Musiikkitalossa, ja levyttää yksinoikeudella Ondine-yhtiölle. Pitkäaikaisen yhteistyön tuloksia ovat mm. Sibeliuksen sinfonioiden kokonaislevytys Leif Segerstamin johdolla sekä Storgårdsin johtamat Klami- ja Tiensuu-levytykset. Sibeliuksen Kullervo-levytykselle myönnettiin Pariisissa kansainvälisesti arvostettu Diapason d'Or -levypalkinto syksyllä 2008 ja tammikuussa 2007 Luonnotar-levy voitti Cannesissa MIDEM Classical Award -palkinnon ja samana keväänä BBC Music Magazine –lehden arvostetun Vuoden levy -palkinnon. Einojuhani Rautavaaran Angel of Light -sinfoniale myönnettiin vuonna 1997 Cannes Classical Award -palkinto ja Grammy-ehdokkuus. Seuraavana vuonna Cannes Classical -palkinnon sai Angels and Visitations -levy. Syksyllä 2012 Towards the Horizon, Rautavaaran sello- ja lyömäsoitinkonserttojen ensilevytys (solisteina Truls Mørk ja Colin Currie), voitti arvostetun Gramophone-palkinnon ja oli myös Grammy-ehdokas.

www.helsinginkaupunginorkesteri.fi

THOMAS SANDERLING

Thomas Sanderling kasvoi Pietarissa, jossa hänen isänsä, kuuluisa Kurt Sanderling, oli Pietarin filharmonikkojen vakituinen kapellimestari. Thomas valmistui Leningradin konservatorion musiikkikoulusta ja jatkoi kapellimestariopintojaan musiikkikorkeakoulussa Itä-Berliinissä. Hänet nimitettiin Hallen oopperan musiikkijohtajaksi vain 24 vuoden ikäisenä. Ennen 30. ikävuottaan Sanderling oli jo johtanut kaikkia Itä-Saksan merkittäviä orkestereita ja suurissa oopperataloissa, mm. Dresden Staatskapellea ja Leipzigin Gewandhaus-orkesteria, ja hän voitti Berliinin kriittikopalkinnon Komische Oper Berlinissä johtamistaan oopperaesityksistä. Shostakovitshin Michelangelo-laulusarjan ensilevytyksen ansiosta hän pääsi Herbert von Karajanin ja Leonard Bernsteinin assistentiksi. Hän jatkoi johtamisuraansa kansainvälisesti Pohjois-Amerikassa (mm. National Symphony Orchestra ja Dallasin, Baltimoren ja Vancouverin sinfoniaorkesterit), Euroopassa (Tukholman ja Oslon filharmonikot, Helsingin kaupunginorkesteri) ja Britanniassa (Philharmonia, Lontoon filharmonikot, Royal Philharmonic Orchestra). Sanderling vierailee säännöllisesti radio-orkesterien kapellimestarina Britanniassa, Saksassa, Italiassa ja Alankomaissa.

1980-luvun alussa Sanderling nimitettiin Deutsche Staatsoper Unter den Lindenin vakituiseksi vierailijaksi, mistä seurasi menestyksekkäs debyytti Wienin valtionoopperassa (Taikahuilu). Hänet kutsuttiin uudelleen Wienin valtionoopperaan johtamaan Figaron häiden ensimmäistä esitystä kuuluisan kapellimestarin Karl Böhm'n kuoleman jälkeen. Sanderling on voittanut useita palkintoja, ja hänet tunnetaan erityisesti saksalaisen, venäläisen ja ranskalaisen orkesterimusiikin tulkinnoista.

Sanderlingilla oli läheinen suhde Shostakovitshiin ja tämän perheeseen monien vuosien ajan, ja hän tekee edelleen yhteistyötä Irina Shostakovitshin kanssa. Hän tapasi säveltäjän alun perin Moskovan-debyyttinsä yhteydessä johtaessaan Venäjän valtionorkesteria Jevgeni Svetlanovin kutsusta Itä-Saksassa voittamansa kapellimestarikilpailun jälkeen. Shostakovitsh oli vaikuttanut nuoren kapellimestarin johtamisesta ja pyysi häntä kääntämään saksaksi 13. ja 14. sinfonioidensa laulutekstit. Sanderling johti sinfonioiden ensiesitykset Saksassa. Sanderling johti myös Michelangelo-laulusarjan ensilevytyksen ja kantaesitti Kuusi romanssia brittiläisrunoilijoiden teksteihin ja angloamerikkalaisiin kansanlauluihin. Hän johti kaksi kiitettyä Shostakovitsh-ensilevytystä Deutsche Grammophon -levymerkille; Gramophone-lehti nimesi nämä ”toimituksen valinnaksi”.

SIX ROMANCES ON VERSES BY W. RALEIGH, R. BURNS AND W. SHAKESPEARE (1943), OP. 62A

I Sir Walter Raleigh (1554 – 1618): Sir Walter Raleigh to His Sonnet

Three things there be that prosper up apace
And flourish, while they grow asunder far,
But on a day, they meet all in a place,
And when they meet, they one another mar;

And they be these: the wood, the weed, the wag.
The wood is that which makes the gallows tree;
The weed is that which strings the hangman's bag;
The wag, my pretty knave, betokeneth thee.

Now mark well, dear boy, while these assemble not,
Green springs the tree, hemp grows, the wag is wild,
But when they meet, it makes the timber rot,
It frets the halter, and it chokes the child.

Then bless thee, and beware, and let us pray
We part not with thee at this meeting day.

II Robert Burns (1759 – 1796): Oh Wert Thou in the Cauld Blast...

O wert thou in the cauld blast,
On yonder lea, on yonder lea,
My plaidie to the angry airt,
I'd shelter thee, I'd shelter thee;

Or did Misfortune's bitter storms
Around thee blaw, around thee blaw,
Thy bield should be my bosom,
To share it a', to share it a'.

Or were I in the wildest waste,
Sae black and bare, sae black and bare,
The desert were a Paradise,
If thou wert there, if thou wert there;

Or were I Monarch o' the globe,
Wi' thee to reign, wi' thee to reign,
The brightest jewel in my Crown
Wad be my Queen, wad be my Queen.

III Robert Burns: Macpherson's Farewell

Sae rantingly, sae wantonly,
Sae dauntingly gaed he:
He played a spring, and danced it round
Below the gallows-tree.

Farewell, ye dungeons dark and strong,
The wretch's destinie!
Macpherson's time will not be long,
On yonder gallows-tree.

Oh what is death but parting breath?
On many a bloody plain
I've dared his face, and in this place
I scorn him yet again!

Untie these bands from off my hands,
And bring me to my sword;
And there's no a man in all Scotland,
But I'll brave him at a word.

I've lived a life of sturt and strife;
I die by treacherie:
It burns my heart I must depart,
And not avenged be.

I've lived a life of sturt and strife;
I die by treacherie:
It burns my heart I must depart,
And not avenged be.

Now farewell light, thou sunshine bright,
And all beneath the sky!
May coward shame distain his name,
The wretch that dares not die!

Sae rantingly, sae wantonly,
Sae dauntingly gaed he;
He played a spring, and danced it round,
Below the gallows-tree.

IV Robert Burns: Jenny

Coming through the rye, poor body,
Coming through the rye,
She draiglet a' her petticoatie,
Coming through the rye!

Jenny's a' weet, poor body,
Jenny's seldom dry:

She draiglet a' her petticoatie,
Coming through the rye!

Gin a body meet a body
Coming through the rye,
Gin a body kiss a body,
Need a body cry?

Gin a body meet a body
Coming through the glen,
Gin a body kiss a body,
Need the warld ken?

V William Shakespeare (1564 – 1616): Sonnet LXVI

Tired with all these, for restful death I cry –
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,

And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,

And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:

Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

VI The King's Campaign (The Grand Old Duke of York)

The King of France went up the hill,
With twenty thousand men,
The King of France came down the hill,
And never went up again.

ANNIE LAURIE, SCOTTISH BALLAD (1944)

text: William Douglas [Douglas of Fingland] (1672?–1748)

melody: Alicia Scott (1810-1900)

Maxwelton's braes are bonnie,
Where early fa's the dew,
And it's there that Annie Laurie
Gi'ed me her promise true.
Gi'ed me her promise true -
Which ne'er forgot will be,
And for bonnie Annie Laurie
I'd lay me doon and dee.

Her brow is like the snow-drift,
Her neck is like the swan,
Her face it is the fairest,
That e'er the sun shone on.
That e'er the sun shone on -
And dark blue is her e'e;
And for bonnie Annie Laurie
I'd lay me doo and dee.

Like dew on the gowan lying,
Is the fa' o'her fairy feet,
And like winds, in simmer sighing,
Her voice is low and sweet.
Her voice is low and sweet -
And she's a' the world to me,
And for bonnie Annie Laurie
I'd lay me down and dee.

SUITE ON POEMS BY MICHELANGELO BUONARROTI (1475), OP. 145A

text: Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

1 I Verità

Signor, se vero è alcun proverbio antico,
questo è ben quel, che chi può, mai non vuole.
Tu hai creduto a favole e parole,
e premiato chi è del ver nimico.

Io sono, e fui già tuo buon servo antico;
a te son dato come i raggi al sole;
e del mie tempo non t'incresce o duole,
e men ti piaccio se più m'affatico.

Già sperai ascender per la tua altezza;
e 'l giusto peso, e la potente spada
fussi al bisogno, e non la voce d'eco.

Ma 'l cielo è quel c'ogni virtù disprezza
locarla al mondo, se vuol c'altri vada
a prender frutto d'un arbor ch'è secco.

2 Mattina

Quanto si gode, lieta e ben contesta
di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda;

English Translation: James M. Saslow

Truth

My lord, if any ancient proverb is true,
it's surely this one, that one who can never
wants to.

You have believed fantastic stories and talk
and rewarded one who is truth's enemy.

I am and long have been your faithful servant,
I gave myself to you like rays to the sun;
but you don't suffer or care about my time,
and the more I exert myself, the less you like
me.

Once, I hoped to rise up through your eminence,
and the just scales and the powerful sword
were what was needed, and not an echoing
voice.

But heaven is the one that scorns all virtue
if it puts it in the world, and the wants us
to go and pluck fruit from a tree that's dry.

Morning

How joyful is the garland on her golden locks,
so happy and well fashioned out of flowers

che l'altro inanzi l'uno all' altro manda,
come ch'il primo sia a baciare la testa!

Contenta è tutto il giorno quella vesta
che serra 'l petto, e poi par che si spanda;
e quel c'oro filato si domanda
le guanci, e 'l collo di toccar non resta.

Ma più lieto quel nastro par che goda,
dorato in punta, con sì fatte tempre,
che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.

E la schietta cintura che s'annoda.
Mi par dir seco: qui vo' stringer sempre!
Or che farebbon dunque le mie braccia?

3 Amore

Dimmi di grazia, amor, se gli occhi i mei
veggono 'l ver della beltà ch'aspiro,
o s'io l'ho dentro allor che, dov' io miro,
veggo scolpito el viso di costei.

Tu 'l de' saper, po' che tu vien con lei
a torm' ogni mie pace, ond' io m'adiro:
Nè vorre' manco un minimo sospiro,
nè men ardente foco chiederai.

La beltà che tu vedi è ben da quella;
ma cresce poi ch'a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all' alma corre.

each one of which thrusts forward past the others
that it might be the first to kiss her head.

Throughout the day, that dress is gratified
which locks her breast and then seems to stream
down;
and what they call a spun-gold thread
never ceases to touch her cheeks and neck.

But even more delighted seems that ribbon,
gilded at the tips, and made in such a way
that it presses and touches the breast it laces up.

And her simple belt that's tied up in a knot
seems to say to itself, "Here would I clasp forever!"
What, then, would my arms do?

Love

Kindly tell me, Love, whether my eyes
really see the beauty that I long for,
or if it's just in me when, looking around,
I see that woman's face carved everywhere.

You must know, since you come along with her
to rob me of all peace, which makes me angry;
yet I wouldn't want to lose even the smallest sigh,
nor would I ask for a less burning fire.

"The beauty that you see does come from her,
but it grows when it rises to a better place,
if through the mortal eyes it reaches the heart.

Quivi si fa divina, onesta e bella,
com' a sè simil vuol cosa immortale:
Questa, e non quella, a gli occhi tuo' precorre.

4 Distacco

Com'arò dunche ardire
Senza vo' ma', mio ben, tenermi 'n vita,
S'io non posso al partir chiedervi aita?
Que' singulti, e que' pianti, e que' sospiri
Che 'l miser core voi accompagnarono,
Madonna, duramente dimostrorno
La mia propinqua morte e' miei martiri.
Ma se ver è che per assenzia mai
Mia fedel servitù vadia in oblio,
Il cor lasso con voi, che non è mio.

5 Ira

Qua si fa elmi di calici e spade,
e 'l sangue di Cristo si vend' a giumelle,
e croce e spine son lance e rotelle;
e pur da Cristo pazienza cade!

Ma non ci' arrivi più 'n queste contrade,
chè n'andrè 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
poscia che a Roma gli vendon la pelle;
e ècci d'ogni ben chiuso le strade.

S' i' ebbi ma' voglia a posseder tesoro,
per ciò che qua opra da me è partita,
può quel nel manto che Medusa in Mauro.

There it is made divine and pure and beautiful,
since what's immortal wants things to be like itself:
it's this, not that, that first leaps to your eyes."

Separation

How will I ever have the nerve
without you, me beloved, to stay alive,
if I dare not to ask your help when leaving you?
Those sobs and those tears and those sighs
that came to you with my unhappy heart,
my lady, testified distressingly
to my impending death and to my torments.
But it is true that through my absence
my faithful servitude may be forgotten,
I leave with you my heart, which is not mine.

Wrath

Here they make helmets and swords from chalices
and by the handful sell the blood of Christ;
his cross and thorns are made into lances and
shields;
yet even so Christ's patience still rains down.

But let him come no more into these parts:
his blood would rise up as far as the stars,
since now in Rome his flesh is being sold,
and every road to virtue here is closed.

If ever I wished to shed my worldly treasures,
since no work is left me here, the man in the cope
can do as Medusa did in Mauretania.

Ma se alto in cielo è povertà gradita,
qual fia di nostro stato il gran restauro
s' un altro segno ammorza l'altra vita?

6 Dante

Dal ciel discese e col mortal suo, poi
che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
ritornò vivo a còntemplare Dio,
per dar di tutto il vero lume a noi:

Lucente stella, che co' raggi suoi
fe chiaro a torto el nido ove nac-qu' io;
nè sare 'l premio tutto 'l mondo rio:
Tu sol, che la creasti, esser quel puoi.

Di Dante dico, che mal conoscute
fur l'opre suo da quel popolo ingrato,
che solo a' iusti manca di salute.

Fuss' io pur lui! C'a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo, son la virtute,
dare' del mondo il più felice stato.

7 All'Esule

Quante dirne si de' non si può dire,
chè troppo agli orbi il suo splendor s'accese:
Biasmar si può più 'l popol che 'l offese,
c'al suo men pregio ogni maggior salire.

But even if poverty's welcomed up in heaven,
how can we earn the great reward of our state
if another banner weakens that other life?

Dante

He came down from heaven, and once he had
seen
the just hell and the merciful one, he went
back up, with his body alive, to contemplate God,
in order to give us the light of it all.

For such a shining star, who with his rays
undeservedly brightened the nest where I was
born,
the whole wicked world would not be enough
reward;
only you, who created him, could ever be that.

I speak of Dante, for his deeds were poorly
appreciated by that ungrateful people
who fail to welcome only righteous men.

If only I were he! To be born to such good fortune,
to have his harsh exile along with his virtue,
I would give up the happiest state in the world.

To the Exile

All that should be said of him cannot be said,
for his splendor flamed too brightly for our eyes;
it's easier to blame the people who hurt him
than for all our greatest to rise to his least virtue.

Questo discese a' meriti del fallire,
per l'util nostro, e poi a Dio ascese:
E le porte che 'l ciel non gli contese,
la patria chiuse al suo giusto desire.

Ingrata, dico, e della suo fortuna
a suo danno nutrice; ond' è ben segno,
c' a' più perfetti abonda di più guai.

Fra mille altre ragion sol ha quest' una:
Se par non ebbe il suo esilio indegno,
simil uom nè maggior non nacque mai.

8 Creatività

Se'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro, ch'el guida iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi:

Ma quel divin che' in cielo alberga e stassi,
altri, e sè più, col proprio andar fa bello;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.

E perchè 'l colpo è di valor più pieno
quant' alza più se stesso alla fucina,
sopra 'l mie, questo al ciel n'è gito a volo.

This man descended to the just deserts of error
for our benefit, and then ascended to God;
and the gates that heaven did not block for him
his homeland shut to his righteous desire.

I call her ungrateful, and nurse of her fortune
to her own detriment, which is a clear sign
that she lavishes the most woes on the most
perfect.

Among a thousand proofs this one suffices:
no exile was ever as undeserved as his,
and no man equal or greater was ever born.

Creativity

If my crude hammer shapes the hard stones
into one human appearance or another,
deriving its motion from the master who guides it,
watches and holds it, it moves at another's pace.

But that divine one, which lodges and dwells in
heaven,
beautifies self and others by its own action;
and if no hammer can be made without a
hammer,
by that living one every other one is made.

And since a blow becomes more powerful
the higher it's raised up over the forge,
that one's flown up to heaven above my own.

Onde a me non finito verrà meno,
s' or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c' al mondo era solo.

9 Notte

Giovan Battista Strozzi (1504-1571):

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
dormir, fu da un angelo scolpita
in questo sasso, e perchè dorme ha vita:
Destala, se nol credi, e parleratti.

Michelangelo:

Caro m' è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura:
Non veder, non sentir, m' è gran ventura;
però non mi destar, deh! parla basso.

10 Morte

Di morte certo, ma non già dell' ora;
la vita è breve, e poco me n'avanza;
diletta al senso è non però la stanza
a l'alma, che mi priega pur ch' i' mora.

Il mondo è cieco, e 'l tristo esempio ancora
vince e sommerge ogni prefetta usanza;
spent' è la luce, e seco ogni baldanza;
trionfa il falso, e 'l ver non surge fora.

So now my own will fail to be completed
unless the divine smithy, to help make it,
gives it that aid which was unique on earth.

Night

Strozzi:

The Night that you see sleeping in such a
graceful attitude, was sculpted by an Angel
in this stone, and since she sleeps, she must
have life;
wake her, if you don't believe it, and she'll speak
to you.

Michelangelo:

Sleep is dear to me, and being of stone is dearer,
as long as injury and shame endure;
not to see or hear is a great boon to me;
therefore, do not wake me—pray, speak softly.

Death

Certain of death, though not yet of its hour,
life is short and little of it is left for me;
it delights my senses, but is not fit home
for my soul, which is begging me to die.

The world is blind, and bad example goes on
overcoming and drowning even the best of habits.
The light is extinguished, and with it all valor;
error triumphs, and truth cannot sally forth.

Deh quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? C'ogni troppo indugio
tronca la speme, e l'alma fa mortale.

Che val che tanto lume altrui prometta,
s' anzi vien morte, e senz' alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

11 Immortalità

Qui vuol mie sorte c'anzi tempo i' dorma:
Nè son già morto: e ben c' albergo cangi,
resto in te vivo, c' or mi vedi e piangi;
se l'un nell' altro amante si trasforma.

Qui son morto creduto; e per conforto
del mondo vissi, e con mille alme in seno
di veri amanti; adunque a venir meno,
per tormen' una sola non son morto.

Lord, when will come what is awaited by those
who believe in you? For every excess delay
shortens hope and puts the soul in mortal danger.

What good is your promise of great light to all,
if death attacks first, and fixes them forever
in the state he finds them in, with no escape?

Immortality

Here my fate wills that I should sleep too early,
but I'm not really dead; though I've changed homes,
I live on in you, who see and mourn me now,
since one lover is transformed into the other.

Here I am, believed dead; but I lived for the comfort
of the world, with the souls of a thousand true lovers
in my breast; therefore, although diminished
by taking just one of them from me, I'm not dead.

(© Yale University Press)

Publisher: DSCH Publishers (Op. 62a & Anne Laurie), Boosey & Hawkes (Op. 145a)

Recorded at Helsinki Music Centre 8.-12.10.2013 (tracks 1-7 live recordings)

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Seppo Siirala

Digital Editing: Seppo Siirala

Sound Design and Balance Engineer: Enno Mäemets, Editroom Oy, Helsinki

Final Mix and Mastering: Enno Mäemets

Recording Assistant Engineer: Ville Kuukka

© 2014 Ondine Oy, Helsinki

© 2014 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Artist Photos: Tuomo Manninen

Shostakovich painting: HNH International Ltd.

Design: Armand Alcazar

This Recording was produced with support from the Finnish Music Foundation (MES)

