

**brass partout**  
hermann bäumer

**playgrounds for angels**

rautavaara  
sibelius  
grieg  
nystedt

nordic music for brass

# playgrounds for angels

**RAUTAVAARA, Einojuhani** (b. 1928)

**A Requiem in Our Time** (1953) (*Robert King Music*)

**10'11**

- |     |                                                                     |              |
|-----|---------------------------------------------------------------------|--------------|
| [1] | Hymnus                                                              | 2'55         |
| [2] | Credo et dubito                                                     | 1'50         |
| [3] | Dies irae                                                           | 2'36         |
| [4] | Lacrimosa                                                           | 2'34         |
| [5] | <b>Playgrounds for Angels</b> (1981) ( <i>Boosey &amp; Hawkes</i> ) | <b>11'59</b> |
- 

**SIBELIUS, Johan (Jean) Christian Julius** (1865-1957)

- |      |                                                    |             |
|------|----------------------------------------------------|-------------|
| [6]  | <b>Overture in F minor</b> (1889) ( <i>Fazer</i> ) | <b>8'18</b> |
| [7]  | <b>Allegro</b> (1889) ( <i>Fazer</i> )             | <b>4'26</b> |
| [8]  | <b>Andantino</b> (1890/91) ( <i>Fazer</i> )        | <b>3'08</b> |
| [9]  | <b>Menuett</b> (1890/91) ( <i>Fazer</i> )          | <b>1'37</b> |
| [10] | <b>Förspel (Preludium)</b> (1891) ( <i>Fazer</i> ) | <b>3'55</b> |
| [11] | <b>Tiera</b> (1899) ( <i>Fazer</i> )               | <b>4'19</b> |
- 

**GRIEG, Edvard Hagerup** (1843-1907)

- |      |                                                                                        |             |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| [12] | <b>Sørgemarsj over Rikard Nordraak</b> (1866) ( <i>London Gabrieli Brass Edition</i> ) | <b>7'00</b> |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
- 

**NYSTEDT, Knut** (b. 1915)

**Pia Memoria – Requiem for nine brass instruments** (1971) (*Associated Music Publishers*) **14'23**

- |      |                          |      |
|------|--------------------------|------|
| [13] | Requiem æternam dona eis | 3'22 |
| [14] | Dies iræ                 | 2'41 |
| [15] | Lacrimosa dies illa      | 2'38 |
| [16] | Sanctus                  | 2'10 |
| [17] | Lux æternam              | 3'10 |

# brass partout

**Hermann Bäumer**, direction

**Markus Finkler**, trumpet (5), E flat cornet (6-12)

**Yosemeh Adjei**, trumpet (1-5, 13-17), B flat cornet (6-9), gran cassa (12)

**Raphael Mentzen**, trumpet (1-5), B flat cornet (6, 7, 11, 12)

**Martin Hommel**, trumpet (1-5, 13-17), B flat cornet (8-12)

**Mario Schlumpberger**, trumpet (1-4, 12)

**Jochen Ubbelohde**, alto horn (12), horn (1-11)

**Jörg Brückner**, horn (1-4, 13-17)

**Julius Rönnebeck**, alto horn (12), horn (1-4, 13-17)

**Michael Armbruster**, horn (1-4)

**Andreas Klein**, tenor trombone (1-5, 13-17), B flat tenor horn (6-11)

**Axel Maucher**, tenor trombone (5), baritone (1-4, 6-17)

**Nils M. Schinker**, tenor trombone (1-5, 13-17)

**Ulrich Oberschelp**, bass trombone (1-5, 13-17), tam-tam (12)

**Thomas Keller**, tuba (1-17)

**Jan Schlichte**, percussion (1-4, 11, 12)

**Wieland Welzel**, timpani and percussion (1-4, 11, 12, 17)

Chamber music for brass and percussion? A hundred years ago, sensitive artists would still have shaken their heads at such a suggestion. At most, this combination might have been regarded as suitable for a parody, a musical joke. The discovery of brass instruments and percussion in the context of chamber music took place in the twentieth century – at least, that is the view of numerous specialist publications. In fact, however, Romantic composers such as Edvard Grieg and the young Jean Sibelius had already recognized the expressive potential of this combination – and these two composers, trailblazers in the musical development of their respective countries, established the brass ensemble on the Nordic musical scene. North European composers such as Knut Nystedt and Einojuhani Rautavaara could thus build on an existing tradition.

‘Playgrounds for Angels’? Such a poetic title in the context of a brass ensemble with percussion might, even today, cause many people to stop and think. The reality of the situation is that contemporary chamber music demands from its performers extreme concentration on dynamic gradations in order to achieve new representational possibilities. ‘Playgrounds for Angels’ is therefore not only a tribute to Nordic composers and their music but also a great challenge for the members of the ensemble brass partout.

A feeling for nature, mysticism, folk-tunes and fairy tales; it would appear that Norwegian and Finnish art have always followed a unique stylistic path. Norwegian art did not develop its characteristic features until the second half of the nineteenth century, the ‘golden age’ of Norwegian music. In Finland, too, the composer, conductor, critic and teacher Martin Wegelius (1846-1906) wrote as late as 1890 that ‘the musical history of Finland has yet to be written’. The history of Norwegian music owes much to the influence of its neighbour, Sweden, whose music was in turn inspired by influences from further afield. The impulse for this development in Norway came from the transfer of the country from Danish to Swedish control in 1814 – an event which might not immediately seem likely to give rise to the beginnings of a national cultural tradition. In fact, however, this was precisely the development that led to a blossoming of musical activity: the Swedish royal family’s enthusiasm for music resulted in guest concerts and patronage, while at the same time the desire for a return to national sovereignty was becoming increasingly ardent. Young Norwegian musicians did not, however, have the opportunity to develop their talents to a level comparable with that of their central European colleagues – Norway did not possess a college of music until after the beginning of the twentieth century. They therefore undertook their studies with eminent professors in Berlin, Vienna, Leipzig and

Paris. After long periods of study under German Romantics such as Schumann and Mendelssohn, however, and after study visits to numerous European cities, the Nordic artists suddenly broke with the traditions of their rôle models. The first to realize that a genuinely individual identity could only be created by the emancipation of Nordic musicians from Europe was **Edvard Grieg** (1843-1907). At the age of twenty, as a student in Copenhagen, Grieg became acquainted with Rikard Nordraak, his senior by one year. Nordraak – composer of what is now the Norwegian national anthem – enthusiastically urged Grieg to remain musically faithful to himself and his people. Both ardent patriots, the two men established a close friendship, and the importance of this association to Nordic music in general becomes evident from Grieg's remark: 'It was like scales falling from my eyes. From him I first came to know the Nordic folk-songs and my own nature. We swore to oppose the Scandinavianism that was softened by Mendelssohn, and we eagerly set off on the new path – along which the Nordic school is still travelling today.' The early death of his friend – Nordraak died at the age of just 23 – cast Grieg into a state of deep depression, which he attempted to express musically in the *Sørgemarsj over Rikard Nordraak* (*Funeral March in Memory of Rikard Nordraak*; 1866). He later said that he wished this funeral march – originally for piano, but later arranged for brass octet (four cornets, two alto horns, baritone and tuba) – to be played at his own funeral, which indicates the work's great importance. He saw his colleague as the 'only hope for our Norwegian art'. After a visit to his friend's grave, however, Grieg wrote to Nordraak's father, promising that he would continue with the plans they had made, to achieve the goal they had planned together. Their friendship led to a decisive turning-point in north European music. From that time on, national art – closely related to the music of the homeland – was a fundamental element in Norwegian (and also Finnish) composition.

The other world-famous composer from the Nordic countries, **Jean Sibelius** (1865-1957), is in some respects an exception to the rule. Although he drew inspiration from Finnish folk music, Sibelius – unlike Grieg – did not borrow any actual motifs from it. He was, however, greatly influenced by the natural environment, history and (especially) the myths of his country. Sibelius was born into a Swedish-speaking family but attended a Finnish-language school, where he encountered the Finnish national epic, the *Kalevala* (originally published in 1835). A little later, around 1890, he developed a deep fascination for the *Kalevala* and its mythological world, which assumed central importance to his reputation as a national romantic composer. Of particular note is the time when he became conscious of the importance of the culture of his native country: after Grieg, another young musician now became aware of his national cultural identity

while spending time outside his own country. Once again, studies in German-speaking cities (Berlin, Vienna) intensified his feeling of attachment to his country. Once again, a composer decided to go his own way in order to express this attachment in music. Once again, the central European Romantics seemed unsuitable rôle models for compositions with a national perspective. Political developments in the North at the end of the nineteenth century demanded other means. Finland was then an autonomous Grand Duchy of the Russian Empire, but its position as such was precarious. Rumours that Russian was to be introduced as the official language of Finland caused great consternation, not least in artistic circles. Such plans called for vigorous opposition, and among the patriotic works that Sibelius composed at this time was one for brass septet with percussion: *Tiera* (probably written in 1899), named after a character from the *Kalevala*, a comrade-in-arms of the hero Lemminkäinen. A decisive factor in his choice of instruments was his friendship with the hornist Christian Haupt (1844-1912), for whose brass ensemble (consisting of three cornets, alto horn, tenor horn, baritone and tuba) he also wrote the *Overture in F minor*, the *Andantino*, the *Menuett* and the *Förspel (Preludium)* – all composed between 1889 and 1891. Such an ensemble, the *torviseitsikko* (horn septet) was then the standard combination of instruments for the bands of Finnish battalions and was also found among other amateur bands; Haupt's ensemble was the band of the Loviisa fire brigade. In 1889 he entered another composition for brass septet – the E flat minor *Allegro* – in a competition arranged by Kansanvalistusseura (the Society for Popular Education). With these and other works Sibelius became a symbol of resistance. He thus fulfilled the task set him by his first composition teacher, Martin Wegelius, and went beyond that which Grieg and Nordraak had once undertaken to achieve – an unmistakable national identity for Nordic music.

More recent music from northern Europe can now align itself in accordance with the guidelines set out by these eminent artists. Unlike other nations, whose art during the twentieth century was most obviously characterized by a process of disassociation from previously established notions, Norwegian and Finnish composers are now grateful to be part of a cultural tradition, albeit one of recent provenance. In this context it is also unsurprising that both Knut Nystedt and Einojuhani Rautavaara have continued this tradition. Unlike either Grieg or Sibelius, however, **Knut Nystedt** (b. 1915) received his first inspiration as a composer from a pre-existing national consciousness: since 1905 Norway had been a sovereign state. The young composer was influenced by the national tendencies of the 1930s and received instruction in organ, piano and conducting from Norway's most eminent teachers. His style of composition was, however, decisively changed by a period of study under Aaron Copland. From now on he combined

effective rhythmic structures with a Scandinavian feeling for nature, avant-garde stylistic means with Gregorian chant. Time after time Nystedt drew inspiration from new stylistic directions, and before long his work fell under the influence of Ligeti and Penderecki. Modern developments in structure and sonority are also evident in Nystedt's work. His principal focus of activity has, however, remained constant: as organist at Torshov Church, a post he held from 1946 until 1982, he was encouraged to draw inspiration from biblical motifs. All of his experimental developments were based on Christian thematic material; their working-out became a characteristic feature of Nystedt's music. In 1971 Nystedt was commissioned by the Henie-Onstad Art Centre in Høvikodden to write a work for a memorial concert for the famous Norwegian figure skater Sonja Henie. His five-movement requiem mass *Pia Memoria*, Op. 65, is scored for two trumpets, two horns, three trombones, baritone, tuba and tubular bells. By the second half of the twentieth century, such a combination of instruments was by no means unusual. Of more interest, however, are the circumstances under which the work was written. Evidently the representational potential here required from the brass ensemble is far greater than previously acknowledged. Whereas Jean Sibelius still used a brass ensemble to propagate heroic sagas and battle songs, Nystedt discovers the ensemble's ability to give expression to the entire spectrum of human emotions – from mourning and pain to the drama of the Last Judgement, from Gregorian motifs to biting fanfares, from gloomy chords to festive rhythms. Nystedt's method of venturing to use experimental innovations and new discoveries without breaking with the recently established Scandinavian or Nordic tradition is exemplary for the development of modern composers in Norway and Finland.

**Einojuhani Rautavaara** (b. 1928), perhaps the most significant Finnish composer of today, is also constantly in search of new forms of inspiration, although he too remains within the tradition established by his patron, Jean Sibelius. On the one hand, the title of his first important work, *A Requiem in our Time* (1953, for four trumpets, four horns, three trombones, baritone, tuba and percussion) shows its contemporary orientation; on the other hand his handling of Finnish folk music and of religious and metaphysical material is unmistakable. This association lends a unique, captivating atmosphere to the work, which is dedicated to the memory of the composer's mother, who died during the war. Finnish folklore, mystical fascination: it is no wonder that Sibelius was so impressed by the young student at the Academy (an institution which by then bore Sibelius's name) that in 1955 he arranged for him to receive a scholarship to study under Aaron Copland. Like Nystedt, Rautavaara experienced a broadening of his horizons in America. Before his departure he had composed in the neo-classical style then typical of the

Nordic countries, but now he began to experiment with dodecaphonic music. Even his subsequent studies under Wladimir Vogel in Switzerland and Rudolf Petzold in Cologne could not destroy Rautavaara's affiliation with his native country. He studied twelve-tone music with such intensity that he was ultimately capable of creating Romantic themes with the aid of this apparently modern technique – a refinement which permitted him to declare his support for the Nordic-Romantic tradition while still respecting contemporary procedures. On this condition Rautavaara has allowed himself to be influenced by the most diverse stylistic trends, and the result is a synthesis of contemporary dynamism and traditional consciousness – as is especially evident from *Playgrounds for Angels* (1981), written for the Philip Jones Brass Ensemble. The specific technical and acoustic qualities of each instrument are here accepted as natural conditions – but Rautavaara does not content himself with passive acceptance; these qualities determine the details, variations, processes and forms of the music. In this way the composer draws back and passes responsibility for the sonic and atmospheric form of the work to his *dramatis personæ*. Rautavaara the mystic offers new playgrounds to his angelic figures – a mystification of the composition process; a representation of the very area of the creative process that can no longer be grasped by a constructive intellect. It thus requires metaphysical powers such as angels – not the sort of angel that mediates between God and mankind, however, but rather the type that Rainer Maria Rilke conjures up in his *Duineser Elegien*: self-contained, immutable figures, not of any religious extraction. Rautavaara's mystical creatures explore new worlds not just in this composition but also in other pieces, such as the orchestral work *Angels and Visitations*, the double bass concerto *Angel of Dusk* and his seventh symphony, *Angel of Light*. It is as though he were introducing the legendary figures of primeval Finnish mythology to the developments of the modern era. This synthesis of modernity and Nordic tradition is often cited as a characteristic feature of Rautavaara's music since the late 1970s. More than this, however, it is characteristic of almost all modern artists in Norway and Finland who feel a unique closeness to their homeland. This is a connection that cannot be excluded from their art – not even by the most varied new developments; a love for their native lakes and forests, sagas and myths.

© Johannes Bruggaier, Nils M. Schinker 1999

The ensemble **brass partout** was established by musicians who had previously played together in the German National Youth Orchestra. Its first independent project took place in Berlin in 1991.

Since its inception, the ensemble has met regularly, motivated not only by its members' shared delight in ensemble playing but also by the desire to explore unusual and new aspects of brass chamber music. The challenges posed by such an ensemble – in terms of the transparency of texture so necessary in chamber music, the fine nuances of sound production and layering, provide interpretative impulses which are also of importance in orchestral playing. Brass partout not only performs the existing repertoire, from Pezeliuss to Takemitsu, but also extends it by means of its own arrangements and premières of works written especially for the ensemble. The ensemble combines stylistically wide-ranging music from various countries and periods in themed programmes, which have become a characteristic feature of its concert planning.

The development of brass partout from a project undertaken by eager-minded students to an ensemble of professional brass players, many of whom hold positions in eminent German orchestras, has from the outset taken place under the leadership of Hermann Bäumer. *Playgrounds for Angels* is brass partout's first CD recording.

**Markus Finkler** – Solo trumpeter, Magdeburg Philharmonic Orchestra

**Yosemeh Adjei** – Trumpeter, Cologne Radio Orchestra

**Raphael Mentzen** – Trumpeter, Munich Radio Orchestra

**Martin Hommel** – Trumpeter, Heidelberg Philharmonic Orchestra

**Marko Schlumpberger** – Trumpeter, Hamburg State Philharmonic Orchestra

**Jochen Ubbelohde** – Solo hornist, Museum Orchestra of the Frankfurt Opera

**Jörg Brückner** – Solo hornist, Dresden Philharmonic Orchestra

**Julius Rönnebeck** – Hornist, Staatskapelle Dresden

**Michael Armbruster** – Hornist, Berlin Radio Symphony Orchestra

**Andreas Klein** – Solo trombonist, German Symphony Orchestra Berlin

**Axel Maucher** – Freelance trombonist

**Nils M. Schinker** – Freelance trombonist

**Ulrich Oberschelp** – Bass trombonist, Wuppertal Symphony Orchestra

**Thomas Keller** – Tuba player, Berlin State Orchestra

**Jan Schlichte** – Percussionist, Berlin Philharmonic Orchestra

**Wieland Welzel** – Solo timpanist, Berlin Philharmonic Orchestra

**Hermann Bäumer** was born in Bielefeld and studied the piano, cello and trombone from the age of six. He graduated from the Detmold College of Music in 1991, passing his concert examination in trombone playing with distinction.

From 1987 until 1992, Hermann Bäumer was bass trombonist of the Bamberg Symphony Orchestra, and since 1992 he has been a member of the Berlin Philharmonic Orchestra. He is also a member of the Triton Trombone Quartet (BIS-CD-604, BIS-CD-644, BIS-CD-694, BIS-CD-884) and of the Brass Ensemble of the Berlin Philharmonic Orchestra.

Hermann Bäumer is a lecturer with the Young German Philharmonic Orchestra, the Jeunesses Musicales World Orchestra and the Berlin RIAS Youth Orchestra. In 1997 he completed supplementary studies of conducting at the Leipzig College of Music under Prof. Rhode, and in 1996 he became conductor of the Schöneberg Symphony Orchestra. Among his projects with that orchestra have been a performance of the complete version of Robert Schumann's dramatic poem *Manfred* in the Philharmonie in Berlin (in the context of the Berlin Philharmonic Orchestra's 'Wanderer' series). He has conducted the Berlin Philharmonic Orchestra in a recording for the Sony Entertainment Center, and also conducts the Scharoun Ensemble and Munich Radio Orchestra. His appointment as artistic director of the Märkisches Youth Orchestra (from 2001) continues his active collaboration with young musicians.

---

**K**ammermusik für Blechbläser und Schlagzeug? Vor einem Jahrhundert hätten sensible Künstler angesichts eines solchen Vorschlags noch den Kopf geschüttelt. Allenfalls für eine Parodie, einen musikalischen Spaß hätte diese Besetzung Verwendung finden können. Die Entdeckung der Blechblasinstrumente und des Schlagzeugs für die Kammermusik fand erst im 20. Jahrhundert statt. So liest man es in zahlreichen Fachbüchern. Tatsächlich aber, erkannten bereits die Romantiker Edvard Grieg und der junge Jean Sibelius die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Formation: Zwei Komponisten, die zugleich Begründer der Musikgeschichte ihres jeweiligen Landes waren, etablierten das Blechbläserensemble in der skandinavischen Musikszene. So können nordeuropäische Komponisten, wie Knut Nystedt und Einojuhani Rautavaara auf einer Tradition aufbauen.

„Playgrounds for Angels“? Ein solch poetischer Titel in Verbindung zu einem Blechbläserensemble mit Schlagzeug mag heute noch viele bedenklich das Haupt wiegen lassen. In der Tat wird den Musikern in der zeitgenössischen Kammermusik äußerste Konzentration für genaue dynamische Abstufungen abverlangt, um neue Darstellungsmöglichkeiten zu erhalten. So ist „Playgrounds for Angels“ nicht allein eine Hommage an die nordischen Komponisten und deren Musik, sondern eine große Herausforderung an das Ausdrucksvermögen von brass partout.

Naturgefühl und Mystik, Volksweisen und Märchen; es scheint, als habe norwegische und finnische Kunst seit jeher eine einzigartige Stilrichtung ausgezeichnet. Ihre charakteristischen Eigenschaften hat zumindest Norwegens Kunst jedoch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem „goldenen Zeitalter“ norwegischer Musik entwickelt. Der finnische Musikhistoriker Martin Wegelius schrieb sogar noch im Jahre 1890, die „Musikgeschichte Finnlands müsse erst noch gemacht werden“: Daß die Musikgeschichte Norwegens gemacht wurde, lag wohl in erster Linie an dem Einfluß des Nachbarlandes, welches wiederum selbst von ausländischen Einflüssen inspiriert wurde. Der Impuls zu dieser Entwicklung Norwegens kam ausgerechnet durch eine Abtretung des zuvor dänisch beherrschten Landes an Schweden im Jahre 1814 – ein Ereignis, das wohl nicht gerade den Beginn einer nationalen Kulturtradition vermuten läßt. Doch gerade dieser Schritt war verantwortlich für das musikalische Aufblühen: Sorgte die musikbegeisterte schwedische Königsfamilie einerseits für Gastkonzerte und Förderkreise, flammte andererseits in gleichem Maße das Verlangen nach der Rückkehr zu einer nationalen Souveränität auf. Norwegens jungen Musikern war aber keine Möglichkeit gegeben, sich zu einem Niveau zu entwickeln, welches dem mitteleuropäischen entsprach – bis ins 20. Jahrhundert hinein sollte Norwegen über keine Musikhochschule verfügen. So ließ man sich in

Berlin, Wien, Leipzig und Paris von namhaften Professoren unterrichten. Doch nach langer Zeit des Lernens bei deutschen Romantikern, wie Schumann und Mendelssohn, nach Studienaufenthalten in zahlreichen europäischen Städten, setzte unversehens ein Bruch der nordischen Künstler mit ihren Vorbildern ein. Als erster erkannte der wohl bedeutendste norwegische Komponist, daß nur eine Emanzipation der Skandinavier von Europa eine wahre Identität schaffen würde: **Edvard Grieg** (1843-1907). Im Alter von 20 Jahren lernt der junge Student in Kopenhagen den ein Jahr älteren Rikard Nordraak kennen. Der Schöpfer der heutigen Nationalhymne Norwegens mahnt den jungen Grieg enthusiastisch, sich und seinem Volke musikalisch treu zu bleiben. Die beiden glühenden Patrioten schließen eine enge Freundschaft; eine Verbindung, deren Bedeutung für die gesamte nordische Musik besonders aus Griegs Aussage deutlich wird: „Es fiel mir wie Schuppen von meinen Augen. Erst durch ihn lernte ich die nordischen Volkslieder und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den durch Mendelssohn verweichlichten Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem sich noch heute die nordische Schule befindet.“ Der frühe Tod seines Freundes – Nordraak starb im Alter von nur 23 Jahren - stürzt Grieg in tiefe Depressionen, welchen er in dem ***Sørgemarsj over Rikard Nordraak*** (1866) Ausdruck zu verleihen sucht. Sein später geäußelter Wunsch, der zunächst für Klavier komponierte und erst später für Blechbläseroktett (vier Kornets, zwei Althörner, Bariton und Tuba) bearbeitete Trauermarsch, möge zu seiner eigenen Beerdigung gespielt werden, offenbart die große Bedeutung des Werks. In seinem Wegegefährten sah er die „einzige Hoffnung für unsere norwegische Kunst“. Doch nach einem Besuch an dem Grab des Freundes schreibt Grieg einen Brief an Nordraaks Vater: er verspreche ihm, die gemeinsamen Pläne fortzuführen, das gemeinsam gesteckte Ziel zu erreichen. Eine Freundschaft leitet die entscheidende Wende, eine Zäsur in der nordeuropäischen Musik ein. Von nun an ist in Norwegen und Finnland eine nationale, der heimatlichen Musik eng verbundene Kunst elementar für musikalisches Schaffen.

Lediglich **Jean Sibelius** (1865-1957), bildet da in gewisser Hinsicht eine Ausnahme: Anders als Grieg läßt sich Sibelius zwar von skandinavischer Volksmusik inspirieren, übernimmt aus ihr jedoch keine Motive. Dennoch ist auch er stark von der Natur, der Geschichte und vor allem den Mythen seines Landes beeinflusst. Das bereits 1835 erschienene finnische Nationalepos *Kalevala* begeistert 1890 den jungen Komponisten, der, schwedisch-sprachig aufgewachsen, nun mit Leidenschaft dem Interesse aus seiner Schulzeit auf dem ersten finnischsprachigen Gymnasium nachgeht. Die Mythologie des *Kalevala* läßt ihn von nun an nicht mehr los, sie begründet seinen Ruf als nationalromantischen Komponisten. Besonders beachtenswert ist aber die Zeit, in

welcher er sich über die Bedeutung seiner heimatlichen Kultur bewußt wird: Nach Grieg geschieht es zum zweiten Male, daß sich ein junger Musiker ausgerechnet im Ausland seiner nationalen Kultur besinnt. Wieder führen Studien in deutschsprachigen Städten (Berlin, Wien) zu umso intensiverer Heimatverbundenheit. Wieder entschließt sich ein Komponist, eigene Wege zu gehen, um diese Verbundenheit musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Wieder scheinen dem Künstler die mitteleuropäischen Romantiker nicht als Vorbilder für heimatverbundenes Komponieren geeignet. Die politischen Vorgänge im Norden 1899 erfordern andere Mittel. Gerüchte, in Finnland solle Russisch als offizielle Sprache eingeführt werden, schrecken den Künstler auf. Diese Pläne müssen lautstark erwidert werden; Sibelius komponiert ein patriotisches Werk für eine zu jener Zeit übliche Besetzung: ein Blechbläserseptett mit Schlagzeug soll dem finnischen Volk die Taten des mystischen Heldenkriegers *Tiera* in Erinnerung rufen. Ausschlaggebend für diese außergewöhnliche Entscheidung ist wohl die Freundschaft zu dem Hornisten Christian Haupt, für dessen Blechbläserensemble (das aus drei Kornets, Horn, Tenorhorn, Bariton und Tuba besteht) auch die zwischen 1889 und 1891 entstandenen Werke *Ouvertüre in f-moll*, das *Andantino* und *Menuett*, sowie das *Förspel (Preludium)* geschrieben werden. Dieses wiederum inspiriert ihn zu neuen Instrumentierungen. So entschließt er sich 1889, der Gesellschaft für Erziehung und Kultur – anlässlich ihres ausgeschriebenen Wettbewerbs – das *Allegro*, eine Komposition für Blechbläserseptett einzusenden. Sibelius wird zu einem Symbol des Widerstands. So erfüllt er den Auftrag seines ersten Kompositionslehrers Martin Wegelius und führt darüber hinaus fort, was Grieg und Nordraak sich einst geschworen haben: Eine unverwechselbare, nationale Identität skandinavischer Musik.

An dem von diesen bedeutenden Künstlern vorgegebenen Leitfadens allen musikalischen Schaffens kann sich nun die neuere Musik Nordeuropas orientieren. Im Gegensatz zu anderen Nationen, deren Kunst im 20. Jahrhundert vor allem durch Abgrenzung von alten Vorstellungen geprägt wird, sind norwegische und finnische Komponisten dankbar, nun über eine, wenn auch junge, kulturelle Tradition zu verfügen. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch nicht erstaunlich, daß sowohl Knut Nystedt, als auch Einojuhani Rautavaara diese Linie fortführen. Im Gegensatz zu Grieg und Sibelius jedoch, bekommt **Knut Nystedt** (geb. 1915) seine ersten Anregungen als Komponist gerade durch ein bereits vorhandenes Nationalbewusstsein: Norwegen ist bereits seit 1905 ein souveräner Staat. Die nationalen Strömungen der dreißiger Jahre prägen den jungen Komponisten, der sich von den bedeutendsten Lehrern Norwegens in den Fächern Orgel, Klavier und Dirigieren unterrichten lässt. Doch ein Studienaufenthalt bei Aaron Copland verändert seinen Kompositionsstil. Effektvolle rhythmische Strukturen verbinden sich nun mit

skandinavischem Naturgefühl, avantgardistische Stilmittel mit gregorianischen Gesängen. Immer wieder läßt sich Nystedt von neuen Richtungen inspirieren. So wird sein Schaffen bald von Ligeti und Penderecki beeinflusst. Die moderne Entwicklung im Umgang mit Struktur und Klang schlägt sich auch in Nystedts Kompositionen nieder. Sein Schwerpunkt bleibt jedoch bestehen: Eine Anstellung als Organist der Torshov Kirche, die er von 1946 bis 1982 inne hat, fördert die Inspiration durch biblische Motive. Alle experimentellen Entwicklungen basieren auf christlicher Thematik; ihre Bearbeitung wird zum Charakteristikum für Nystedts Musik. Anlässlich eines Gedenkkonzerts für die berühmte norwegische Eiskunstläuferin Sonja Henie, wird Nystedt 1971 von dem Henie-Onstad Kunstsenter in Høvikodden mit einer Komposition beauftragt. Als Besetzung für seine Totenmesse *Pia Memoria* op. 65 in fünf Sätzen wählt er zwei Trompeten, zwei Hörner, drei Posaunen, Bariton, Tuba und Röhrenglocken. Eine derartige Besetzung ist in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts durchaus nicht mehr außergewöhnlich. Zu beachten ist jedoch der Anlaß, zu welchem diese Komposition entsteht. Offensichtlich wird nun der Besetzung des Blechbläserensembles ein Darstellungspotential beigemessen, das um ein Vielfaches größer erscheint als bisher angenommen. Gebraucht Jean Sibelius noch ein Blechbläserensemble, um Heldensagen und Kampflieder wirkungsvoll zu propagieren, so entdeckt Nystedt die Fähigkeit der Besetzung, das ganze Spektrum menschlicher Gefühle zum Ausdruck zu bringen: Von Trauer und Schmerz bis zur Dramatik des Jüngsten Gerichts, von gregorianischen Motiven bis zu scharfen Fanfaren, von düsteren Akkorden bis hin zu festlichen Rhythmen. Nystedts Weg, experimentelle Neuerungen und Neuentdeckungen zu wagen, ohne mit der jungen skandinavischen Tradition zu brechen, ist exemplarisch für die Entwicklung moderner Komponisten Norwegens und Finnlands.

Auch **Einojuhani Rautavaara** (geb. 1928), der wohl bedeutendste finnische Komponist der Gegenwart, sucht immer wieder nach neuen Inspirationen, doch bleibt auch er in der Tradition seines Förderers Jean Sibelius. Sein erstes bedeutendes Werk *A Requiem in our Time* (1953) für vier Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, Bariton, Tuba und Schlagzeug zeigt einerseits bereits durch seinen Titel die zeitgenössische Orientierung an; andererseits ist die Verarbeitung finnischer Volksmusik, sowie religiöser, metaphysischer Materie unverkennbar. Diese Verbindung verleiht dem Werk, das der Komponist seiner im Krieg verstorbenen Mutter widmet, eine einzigartige, fesselnde Atmosphäre. Finnische Folklore, mystische Faszination: Es verwundert nicht, daß Sibelius derartigen Gefallen an dem jungen Studenten an der nach ihm benannten Akademie gefunden hat, daß er ihm 1955 ein Stipendium für Studien bei Aaron Copland ermöglicht. Wie schon Nystedt, erfährt auch Rautavaara in Amerika eine Erweiterung des

Horizonts. Komponierte er vor seiner Reise noch ganz im – für die 50er Jahre Skandinaviens typischen – neo-klassizistischen Stil, wendet er sich nun Experimenten mit Zwölftontechnik zu. Doch auch seine anschließenden Studien bei Wladimir Vogel in der Schweiz, sowie bei Rudolf Petzold in Köln können nicht die Heimatverbundenheit Rautavaaras erschüttern. Er studiert die Zwölftontechnik derartig intensiv, daß es ihm schließlich möglich ist, mit Hilfe dieser scheinbar modernen Technik romantische Themen zu kreieren: eine Raffinesse, die ihm trotz Beachtung zeitgenössischer Vorgehensweisen erlaubt, sich zur skandinavisch-romantischen Tradition zu bekennen. Unter dieser Bedingung läßt sich Rautavaara von unterschiedlichsten Stilrichtungen beeinflussen. Somit entsteht eine Synthese aus zeitgenössischer Dynamik und traditionellem Bewusstsein, wie sie besonders aus seinem Werk *Playgrounds for Angels*, welches er 1981 für das „Philip Jones Brass Ensemble“ komponiert, hervorgeht. Die speziellen technischen und akustischen Eigenheiten eines jeden Instruments werden hier als natürliche Gegebenheiten akzeptiert – doch bleibt es nicht allein bei einer Akzeptanz; darüber hinaus bestimmen sie sogar Detail, Variation, Prozeß und Form der Musik. Auf diese Weise zieht sich der Komponist zurück und überläßt seinen eingesetzten Figuren die klangliche und atmosphärische Gestaltung des Werks: Der Mystiker Rautavaara bietet seinen Engelsfiguren neue Spielwiesen – eine Mystifizierung des Komponierens; eine Darstellung desjenigen schöpferischen Prozessbereiches, der von einem konstruierenden Intellekt nicht mehr beherrscht werden kann. Es bedarf daher metaphysischer Kräfte wie Engeln. Doch sind jene nicht die Mittlerwesen zwischen Gott und Mensch, sondern vielmehr solche, wie sie Rainer Maria Rilke in seinen *Duineser Elegien* erscheinen läßt: geschlossene, der Veränderung enthobene Figuren, frei von jeder religiösen Herkunft. Nicht allein in dieser Composition, auch in weiteren Werken, wie *Angels and Visitations*, dem Kontrabaßkonzert *Angel of Dusk*, sowie der Symphonie Nr. 7 *Angel of Light* läßt er seine mystischen Geschöpfe neue Welten erkunden. Es ist, als mache er die Sagengestalten uralter finnischer Mythologie mit den Entwicklungen der Neuzeit vertraut. Diese Synthese aus Moderne und skandinavischer Tradition, wird seit den späten 70er Jahren oftmals als Charakteristikum seiner Werke bezeichnet. Vielmehr aber ist es charakteristisch für nahezu alle modernen Künstler Norwegens und Finnlands, die eine einzigartige Verbundenheit zu ihrer Heimat auszeichnet. Es ist eine Verbindung, die auch von verschiedenartigsten Neuentwicklungen nicht aus ihrer Kunst verbannt werden konnte; eine Liebe zu ihren Seen und Wäldern, zu ihren Sagen und Mythen.

© Johannes Bruggaier, Nils M. Schinker 1999

Das gemeinsame Musizieren im Bundesjugendorchester war der Ausgangspunkt für die Gründung des Ensembles **brass partout**. So fand 1991 in Berlin das erste Projekt außerhalb des Orchesters statt.

Die Freude an der gemeinsamen Arbeit und der Wunsch, in der Kammermusik für Blechbläser insbesondere auch Außergewöhnliches und Neues zu erschließen, führt das Ensemble seit der Gründung in regelmäßigen Arbeitsphasen zusammen. Die hohen Anforderungen dieser Formation, kammermusikalische Durchsichtigkeit, feine Nuancen der Tongebung und differenzierte Abstufung, geben wichtige interpretatorische Impulse, die auch für das Orchesterspiel von hoher Bedeutung sind. Für dieses Klangspektrum schöpft brass partout nicht nur aus der vorhandenen Literatur von Pezelius bis Takemitsu, sondern erweitert das Repertoire auch durch eigene Arrangements und Uraufführungen von Werken, die für brass partout geschrieben wurden. Stilistisch unterschiedliche Werke verschiedener Länder und Epochen verbindet das Ensemble in thematischen Zusammenhängen, die charakteristisch für seine Programmgestaltung sind.

Die Entwicklung von brass partout von einer Initiative lernbegieriger Studenten zu einem Ensemble professioneller Bläser, die in renommierten deutschen Orchestern engagiert sind, stand von Anfang an unter der künstlerischen Leitung von Hermann Bäumler. Mit *Playgrounds for Angels* stellt brass partout seine Debut-CD vor.

**Markus Finkler** – Solotrompeter der Magdeburgischen Philharmonie

**Yosemeh Adjei** – Trompeter im Kölner Rundfunkorchester

**Raphael Mentzen** – Trompeter im Münchner Rundfunkorchester

**Martin Hommel** – Trompeter im Philharmonischen Orchester Heidelberg

**Mario Schlumpberger** – Trompeter im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg

**Jochen Ubbelohde** – Solohornist im Museumsorchester der Oper Frankfurt/Main

**Jörg Brückner** – Solohornist der Dresdner Philharmonie

**Julius Rönnebeck** – Hornist in der Sächsischen Staatskapelle Dresden

**Michael Armbruster** – Hornist im Rundfunksinfonieorchester Berlin

**Andreas Klein** – Soloposaunist im Deutschen Symphonie Orchester Berlin

**Axel Maucher** – freischaffender Posaunist

**Nils M. Schinker** – freischaffender Posaunist

**Ulrich Obenrath** – Baßposaunist im Sinfonieorchester Wuppertal

**Thomas Keller** – Tubist in der Staatskapelle Berlin

**Jan Schlichte** – Schlagzeuger des Berliner Philharmonischen Orchesters

**Wieland Welzel** – Solopauker des Berliner Philharmonischen Orchesters

**Hermann Bäumer** wurde in Bielefeld geboren und erhielt seit seinem sechsten Lebensjahr Unterricht in Klavier, Violoncello und Posaune. Das Studium an der Musikhochschule Detmold in den Fächern Posaune und Schulmusik schloß er 1991 mit dem Konzertexamen für Posaune mit Auszeichnung ab.

Hermann Bäumer war von 1987 bis 1992 Baßposaunist der Bamberger Symphoniker und ist seit 1992 Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters. Er ist Mitglied des Triton Trombone Quartets (BIS-CD-604, BIS-CD-644, BIS-CD-694, BIS-CD-884) und des Blechbläserensembles der Berliner Philharmoniker.

Hermann Bäumer ist Dozent der Jungen Deutschen Philharmonie, des Jeunesses Musicales Weltorchesters und des RIAS-Jugendorchesters Berlin. Bei Professor Rhode schloß er 1997 ein Aufbaustudium im Fach Dirigieren an der Musikhochschule Leipzig ab und hat 1996 die Leitung des Sinfonieorchesters Schöneberg übernommen. Mit diesem brachte er unter anderem im Rahmen des Wanderer-Zyklus des Berliner Philharmonischen Orchesters in der Philharmonie Berlin das Dramatische Gedicht *Manfred* von Robert Schumann in ungekürzter Fassung zur Aufführung. Neben einer Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern für das Sony Entertainment Center dirigiert er auch das Scharoun Ensemble und das Münchner Rundfunkorchester. Seine Zusammenarbeit mit jungen Musikern setzt er ab 2001 als künstlerischer Leiter des Märkischen Jugendorchesters fort.

---

**D**e la musique de chambre pour cuivres et percussion? Il y a cent ans, les artistes sensibles auraient secoué la tête devant une telle suggestion. Au plus, cette combinaison aurait convenu à une parodie, une blague musicale. La découverte des instruments de cuivre et de percussion dans le contexte de la musique de chambre eut lieu au 20<sup>e</sup> siècle – au moins, c’est l’opinion de plusieurs publications spécialisées. En fait, cependant, des compositeurs romantiques comme Edvard Grieg et le jeune Jean Sibelius avaient déjà reconnu le potentiel expressif de cette combinaison – et ces deux compositeurs, pionniers dans le développement musical de leur pays respectif, mirent l’ensemble de cuivres sur la scène musicale nordique. Des compositeurs de l’Europe du nord comme Knut Nystedt et Einojuhani Rautavaara purent ainsi bâtir sur une tradition existante.

“Playgrounds for Angels”? Un tel titre poétique dans le contexte d’un ensemble de cuivres avec percussion pourrait, même aujourd’hui, faire réfléchir bien des gens. La réalité de la situation est que la musique de chambre contemporaine demande de ses interprètes une concentration extrême sur la graduation des nuances dans le but d’arriver à de nouvelles possibilités représentatives. Ainsi, “Playgrounds for Angels” n’est pas seulement un hommage aux compositeurs nordiques et à leur musique mais aussi un grand défi pour les membres de l’ensemble brass partout.

Un sens pour la nature, le mysticisme, les airs populaires et les contes de fées; il semblerait que l’art norvégien et finlandais a toujours suivi une unique voie stylistique. L’art norvégien n’a développé ses caractéristiques qu’au cours de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, “l’âge d’or” de la musique norvégienne. En Finlande aussi, le compositeur, chef d’orchestre, critique et professeur Martin Wegelius (1846-1906) écrivit en 1890 que l’histoire musicale de la Finlande devait encore être écrite. L’histoire de la musique norvégienne doit beaucoup à l’influence de sa voisine, la Suède, dont la musique fut à son tour inspirée par des influences de pays plus lointains. L’impulsion du développement en Norvège vint du transfert du pays du contrôle danois au suédois en 1814 – un événement qui ne semble immédiatement pas donner lieu aux débuts d’une tradition culturelle nationale. En fait cependant, ce fut exactement ce développement qui mena à une floraison d’activités musicales: l’enthousiasme de la famille royale suédoise pour la musique résulta en concerts d’invités et en protection des arts tandis qu’en même temps le désir d’un retour à la souveraineté nationale devenait de plus en plus ardent. Les jeunes musiciens norvégiens n’eurent pas cependant la chance de développer leurs talents à un niveau comparable à celui de leurs collègues de l’Europe centrale – la Norvège n’eut pas de conservatoire avant le

début du 20<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi ils entreprirent leurs études avec d'éminents professeurs à Berlin, Vienne, Leipzig et Paris. Après de longues périodes d'études avec des romantiques allemands comme Schumann et Mendelssohn et des visites d'études dans de nombreuses villes européennes, les artistes nordiques rompirent soudainement avec les traditions de leurs modèles. Le premier à comprendre qu'une identité authentiquement individuelle ne pourrait être créée que par l'émancipation des musiciens nordiques de l'Europe fut **Edvard Grieg** (1843-1907). A l'âge de 20 ans, en tant qu'étudiant à Copenhague, Grieg fit la connaissance de Rikard Nordraak, son aîné d'un an. Nordraak – compositeur de ce qui est maintenant l'hymne national norvégien – poussa Grieg avec enthousiasme à rester musicalement fidèle à lui-même et à son peuple. Tous deux d'ardents patriotes, les deux hommes se lièrent d'une profonde amitié et l'importance de cette association pour la musique nordique en général devient évidente à partir de la remarque de Grieg: "On aurait dit que des écailles me tombèrent des yeux. C'est lui qui m'a appris les chansons folkloriques nordiques et ma propre nature. Nous jurâmes de nous opposer au scandinavisme adouci par Mendelssohn et nous nous engageâmes sur une nouvelle voie – sur laquelle l'école nordique chemine encore aujourd'hui." Le décès prématuré de son ami – Nordraak mourut à l'âge de 23 ans – jeta Grieg dans une profonde dépression qu'il essaya d'exprimer en musique avec *Sørgemarsj over Rikard Nordraak* (*Marche funèbre à la mémoire de Rikard Nordraak*; 1866). Il dit plus tard qu'il désirait que cette marche funèbre – originellement pour piano mais arrangée plus tard pour octuor de cuivres (quatre cornets, deux cors altos, baryton et tuba) – soit jouée à ses propres funérailles, ce qui indique la grande importance de l'œuvre. Il considérait son collègue comme "le seul espoir pour notre art norvégien". Après une visite à la tombe de son ami cependant, Grieg écrivit au père de Nordraak, promettant de continuer avec les plans qu'ils avaient faits, d'atteindre le but qu'ils s'étaient proposé. Leur amitié fut un point tournant décisif dans la musique de l'Europe du nord. A partir de ce moment, l'art national – étroitement relié à la musique de la patrie – fut un élément fondamental en composition norvégienne (et finlandaise).

L'autre compositeur internationalement célèbre des pays du Nord, **Jean Sibelius** (1865-1957), est, sous certains aspects, une exception à la règle. Quoiqu'il s'inspirât de la musique folklorique finlandaise, Sibelius – contrairement à Grieg – n'en emprunta pas de motifs actuels. Il fut, cependant, fortement influencé par le milieu naturel, l'histoire et (spécialement) les mythes de son pays. Sibelius est né dans une famille de langue suédoise mais il fréquenta une école de langue finlandaise où il connut l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala* (publié originalement en 1835). Un peu plus tard, vers 1890, il développa une profonde fascination pour le *Kalevala* et

son monde mythologique qui assumait une importance centrale pour sa réputation de compositeur national romantique. Particulièrement notable est le temps où il comprit l'importance de la culture de son pays natal: après Grieg, un autre jeune musicien devint conscient de son identité culturelle nationale au cours d'un séjour hors de son pays. Encore une fois, des études dans des villes de langue allemande (Berlin, Vienne) intensifièrent son attachement à son pays. Encore une fois, un compositeur décida d'aller son propre chemin pour exprimer son attachement en musique. Encore une fois, les romantiques de l'Europe centrale semblèrent des modèles inadéquats pour des compositions à la perspective nationale. Les développements politiques dans le Nord à la fin du 19<sup>e</sup> siècle exigeaient d'autres moyens. La Finlande était alors un Grand-duché autonome de l'empire russe mais sa position comme telle était précaire. Des rumeurs que le russe fût introduit comme langue officielle en Finlande causait une grande consternation, surtout dans les cercles artistiques. De tels projets demandaient une opposition vigoureuse et, parmi les œuvres patriotiques que Sibelius composa en ce temps-là, il s'en trouve une pour septuor de cuivres et percussion: *Tiera* (écrite probablement en 1899), nommée d'après un personnage du *Kalevala*, un compagnon d'armes du héros Lemminkäinen. Un facteur décisif de son choix d'instruments fut son amitié avec le corniste Christian Haupt (1844-1912) pour l'ensemble de cuivres duquel il écrivit aussi l'*Ouverture en fa mineur*, l'*Andantino*, le *Menuet* et le *Förspel (Preludium)*, compositions datant toutes de 1889 à 1891; cet ensemble se composait de trois cornets, cor alto, cor ténor, baryton et tuba). Un tel ensemble, le *torviseitsikko* (septuor de cors), était alors la combinaison normale d'instruments pour les orchestres de bataillons finlandais et convenait aussi à d'autres orchestres amateurs; l'ensemble de Haupt était l'orchestre de la brigade des pompiers de Loviisa. En 1889, il inscrivit une autre composition pour septuor de cuivres – l'*Allegro* en mi bémol mineur – à un concours arrangé par la Kansanvalistusseura (la Société pour l'Education Populaire). Avec ces œuvres ainsi que d'autres, Sibelius devint un symbole de résistance. Il remplit ainsi la tâche que lui avait donnée son premier professeur de composition, Martin Wegelius, et il dépassa ce que Grieg et Nordraak s'étaient déjà engagés à réaliser – une identité nationale immanquable pour la musique nordique.

De la musique plus récente de l'Europe du nord peut maintenant s'aligner en accord aux lignes directrices exposées par ces artistes éminents. Contrairement à d'autres nations dont l'art au cours du 20<sup>e</sup> siècle fut très évidemment caractérisé par un procédé de dissociation des notions établies précédemment, les compositeurs norvégiens et finlandais sont maintenant reconnaissants de faire partie d'une tradition culturelle même si elle est assez récente. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant non plus que Knut Nystedt et Einojuhani Rautavaara aient poursuivi cette tradi-

tion. Contrairement à Grieg ou Sibelius cependant, **Knut Nystedt** (né en 1915) reçut sa première inspiration d'un compositeur à la conscience nationale pré-existante: la Norvège était un état indépendant depuis 1905. Le jeune compositeur fut influencé par les tendances nationalistes des années 1930 et prit des cours d'orgue, de piano et de direction avec les meilleurs professeurs de la Norvège. Son style de compositeur fut pourtant radicalement changé par une période d'études avec Aaron Copland. A partir de ce moment, il allia des structures rythmiques frappantes à un sens scandinave pour la nature, des moyens stylistiques d'avant-garde au chant grégorien. Maintes et maintes fois, Nystedt tira inspiration de nouvelles directions stylistiques et son œuvre tomba bientôt sous l'influence de Ligeti et de Penderecki. Des développements modernes de structure et de sonorité sont aussi évidents dans l'œuvre de Nystedt. Son principal foyer d'activité est cependant resté constant: en tant qu'organiste de l'église de Torshov, un poste qu'il occupa de 1946 à 1982, il fut encouragé à s'inspirer de motifs bibliques. Tous ses développements expérimentaux reposent sur du matériel thématique chrétien; leur marche devint un trait caractéristique de la musique de Nystedt. En 1971, Nystedt reçut la commande du Centre d'art Henie-Onstad à Høvikodden d'écrire une œuvre pour un concert commémoratif pour la célèbre patineuse de fantasia norvégienne Sonja Henie. Sa messe de requiem en cinq mouvements *Pia Memoria* op. 65 est orchestrée pour deux trompettes, deux cors, trois trombones, baryton, tuba et cloches. Pour la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, une telle combinaison d'instruments n'était en aucun cas extraordinaire. Or, ce sont les circonstances dans lesquelles l'œuvre fut écrite qui sont plus intéressantes. Evidemment, le potentiel représentatif requis ici de l'ensemble de cuivres est beaucoup plus grand que ce qu'on connaissait avant. Tandis que Jean Sibelius utilisait encore un ensemble de cuivres pour propager des sagas héroïques et des chansons de bataille, Nystedt découvre l'habileté de l'ensemble à donner expression à l'entière étendue des émotions humaines – du deuil et de la souffrance au drame du Jugement dernier, de motifs grégoriens à des fanfares incisives, d'accords sombres aux rythmes festifs. La méthode de Nystedt de s'aventurer à utiliser des innovations expérimentales et de nouvelles découvertes sans rompre avec la tradition scandinave récemment établie ou nordique est exemplaire pour le développement de compositeurs modernes en Norvège et Finlande.

**Einojuhani Rautavaara** (né en 1928), le compositeur finlandais peut-être le plus important de la Finlande d'aujourd'hui, est aussi constamment à la recherche de nouvelles formes d'inspiration quoique lui aussi reste fidèle à la tradition établie par son protecteur, Jean Sibelius. D'une part, le titre de sa première œuvre importante, *A Requiem in our Time* (1953, pour quatre trompettes, quatre cors, trois trombones, baryton, tuba et percussion) en montre l'orientation contem-

poraine; d'autre part, son traitement de la musique folklorique finlandaise et du matériel religieux et métaphysique est immanquable. Cette association prête une atmosphère captivante unique à l'œuvre qui est dédiée à la mémoire de la mère du compositeur qui mourut au cours de la guerre. Le folklore finlandais, fascination mystique: il n'est pas surprenant que Sibelius fût si impressionné par le jeune élève à l'Académie (une institution qui porte maintenant le nom de Sibelius) qu'en 1955, il lui fit accorder une bourse pour étudier avec Aaron Copland. Comme Nystedt, Rautavaara fit l'expérience d'un élargissement de ses horizons aux Etats-Unis. Avant son départ, il avait composé dans le style néo-classique alors typique des pays nordiques mais il commença alors à expérimenter avec la musique dodécaphonique. Même ses autres études avec Wladimir Vogel en Suisse et Rudolf Petzold à Cologne ne purent détruire l'affiliation de Rautavaara avec son pays natal. Il étudia la musique dodécaphonique avec une telle intensité qu'il fut finalement capable de créer des thèmes romantiques à l'aide de cette technique apparemment moderne – un raffinement qui lui permit de déclarer son support à la tradition nordique-romantique tout en respectant encore les procédures contemporaines. A cette condition, Rautavaara s'est permis d'être influencé par les courants stylistiques les plus divers et le résultat est une synthèse de dynamisme contemporain et de conscience traditionnelle, comme il ressort avec une évidence particulière dans *Playgrounds for Angels* (1981) écrit pour l'Ensemble de Cuivres de Philip Jones. Les qualités techniques et acoustiques spécifiques de chaque instrument sont acceptées ici comme des conditions naturelles mais Rautavaara ne se contente pas d'une acceptation passive; ces qualités déterminent les détails, variations, procédés et formes de la musique. De cette manière, le compositeur se retire et donne la responsabilité de la forme sonique et atmosphérique de l'œuvre à sa *dramatis personæ*. Rautavaara le mystique offre de nouveaux terrains de jeu à ses figures angéliques – une mystification du processus de composition: une représentation de la région même du processus créatif qui n'est plus captable par une intelligence constructive. Elle requiert ainsi des pouvoirs métaphysiques tels que les anges, non la sorte d'ange qui sert d'intermédiaire entre Dieu et les hommes mais plutôt le type que Rainer Maria Rilke évoque dans ses *Duineser Elegien*: des figures indépendantes, immuables, hors de quelque extraction religieuse. Les créatures mystiques de Rautavaara explorent de nouveaux mondes non seulement dans cette composition mais aussi dans d'autres pièces comme l'œuvre orchestrale *Angels and Visitations*, le concerto pour contrebasse *Angel of Dusk* et sa septième symphonie, *Angel of Light*. C'est comme s'il présentait les figures légendaires de la mythologie finlandaise primitive aux développements de l'ère moderne. Cette synthèse de modernité et de tradition nordique est souvent citée comme trait typique de la musique de Rautavaara depuis la

fin des années 1970. Encore plus cependant, elle est caractéristique de presque tous les artistes modernes en Norvège et Finlande qui ressentent une proximité unique à leur patrie. C'est un lien qui ne peut pas être exclus de leur art, pas même dans les nouveaux développements les plus variés; un amour pour leurs lacs et forêts, sagas et mythes natals.

© *Johannes Bruggaier, Nils M. Schinker 1999*

L'ensemble **brass partout** fut fondé par des membres qui avaient déjà joué ensemble dans l'Orchestre National Allemand des Jeunes. Son premier projet indépendant eut lieu à Berlin en 1991.

Depuis sa fondation, l'ensemble s'est réuni régulièrement, poussé non seulement par le plaisir commun des membres à jouer ensemble mais aussi par le désir d'explorer des aspects inhabituels et nouveaux de la musique de chambre pour cuivres. Les défis posés par un tel ensemble, en termes de transparence de texture si nécessaire en musique de chambre, les nuances fines de production et des couches sonores, fournissent des impulsions interprétatives qui sont aussi d'importance dans le jeu orchestral. Brass partout n'interprète pas seulement le répertoire existant, de Pezeliuss à Takemitsu, il l'étend même au moyen de ses propres arrangements et créations d'œuvres écrites spécialement pour l'ensemble. Le groupe allie de la musique aux styles variés de plusieurs pays et périodes dans des programmes thématiques qui sont devenus une caractéristique de ses concerts.

Le développement de brass partout à partir d'un projet entrepris par des étudiants ambitieux à un ensemble de cuivres professionnels dont plusieurs occupent des postes dans d'éminents orchestres allemands, a dès le début eut lieu sous la direction de Hermann Bäumer. *Playgrounds for Angels* est le premier enregistrement de brass partout.

**Markus Finkler** – Trompette solo, Orchestre Philharmonique de Magdebourg

**Yosemeh Adjei** – Trompette, Orchestre de la Radio de Cologne

**Raphael Mentzen** – Trompette, Orchestre de la Radio de Munich

**Martin Hommel** – Trompette, Orchestre Philharmonique d'Heidelberg

**Mario Schlumpberger** – Trompette, Orchestre Philharmonique National de Hambourg

**Jochen Ubbelohde** – Cor solo, Orchestre du Musée de l'Opéra de Francfort

**Jörg Brückner** – Cor solo, Orchestre Philharmonique de Dresde

**Julius Rönnebeck** – Cor, Staatskapelle de Dresde

**Michael Armbruster** – Cor, Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin

**Andreas Klein** – Trombone solo, Orchestre Symphonique Allemand de Berlin

**Axel Maucher** – Tromboniste indépendant

**Nils M. Schinker** – Tromboniste indépendant

**Ulrich Oberschelp** – Trombone basse, Orchestre Symphonique de Wuppertal

**Thomas Keller** – Tuba, Orchestre National de Berlin

**Jan Schlichte** – Percussion, Orchestre Philharmonique de Berlin

**Wieland Welzel** – Timbalier solo, Orchestre Philharmonique de Berlin

**Hermann Bäumer** est né à Bielefeld et il a commencé à étudier le piano, le violoncelle et le trombone à l'âge de six ans. Il obtint son diplôme du conservatoire de Detmold en 1991, passant son examen de concert en trombone avec distinction. De 1987 à 1992, Hermann Bäumer fut trombone basse de l'Orchestre Symphonique de Bamberg et, depuis 1992, il est membre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Il est aussi membre du Quatuor de Trombones Triton (BIS-CD-604, BIS-CD-644, BIS-CD-694, BIS-CD-884) et de l'Ensemble de Cuivres de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Hermann Bäumer enseigne à l'Orchestre Philharmonique Allemand des Jeunes, à l'Orchestre Mondial 'Jeunesses Musicales' et à l'Orchestre des Jeunes RIAS de Berlin. En 1997, il termina des études supplémentaires de direction au conservatoire de Leipzig avec le professeur Rhode et, en 1996, il devint chef de l'Orchestre Symphonique de Schöneberg. Avec cet orchestre, il a donné une version complète du poème dramatique *Manfred* de Robert Schumann à la Philharmonie à Berlin (dans le cadre des séries "Wanderer" de l'Orchestre Philharmonique de Berlin). Il a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Berlin dans un enregistrement pour le Sony Entertainment Center et il dirige aussi l'Ensemble Scharoun et l'Orchestre de la Radio de Munich. Il sera directeur artistique de l'Orchestre des Jeunes Märkisches (à partir de 2001), ce qui poursuivra son active collaboration avec les jeunes musiciens.

---

Other fine brass recordings on BIS include:



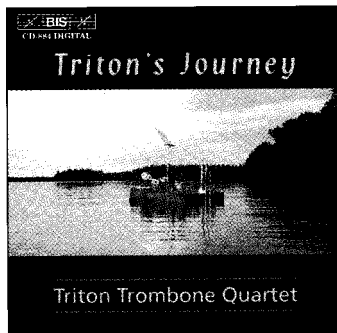
BIS-CD-604: French Music for Trombones



BIS-CD-644: German Music for Trombones



BIS-CD-694: Trombone Angels



BIS-CD-884: Triton's Journey

Recording data: July 1999 at Furuby Church, Sweden  
Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann  
Neumann microphones; Studer AD19 A-D converter; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;  
Stax headphones  
**Producer: Ingo Petry**  
Digital editing: Martin Nagomi  
Cover text: © Johannes Bruggaier, Nils M. Schinker 1999  
English translation: Andrew Barnett  
French translation: Arlette Lemieux-Chené  
Cover concept: Nils M. Schinker, Gerold A. Adamietz  
Photographs: Nils M. Schinker, Johanna Rieseneder  
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England  
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB

**Special thanks to:**

Knut Nystedt and Einojuhani Rautavaara; Kauko Karjalainen (the Finnish Broadcasting Corporation); the Norwegian Music Information Centre; the Finnish Music Information Centre; the Finland Institut in Deutschland (Berlin); Erling Rask, Växjö Musik&Kulturskola, for the percussion instruments; Wenzel Meinf GmbH, Markneukirchen, for the tenor horn and the baritone.

**Order of musicians on back cover picture:**

Markus Finkler, Yosemite Adjei, Raphael Mentzen, Martin Hommel,  
Mario Schlumpberger, Jochen Ubbelohde, Jörg Brückner, Julius Rönnebeck,  
Michael Armbruster, Andreas Klein, Axel Maucher, Nils M. Schinker,  
Ulrich Oberschelp, Thomas Keller, Jan Schlichte, Wieland Welzel

**Inside back cover:**

Hermann Bäumer



