



PĒTERIS VASKS VIOLIN CONCERTO 'DISTANT LIGHT'
MUSICA DOLOROSA VIATORE

KATARINA ANDREASSON violin & leader
Swedish Chamber Orchestra



VASKS, Pēteris (b. 1946)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | VIOLIN CONCERTO 'DISTANT LIGHT' (1996/97) <i>(Schott Music)</i> | 30'58 |
| 2 | MUSICA DOLOROSA (1983) <i>(Schott Music)</i>
MATS LEVIN <i>cello solo</i> | 12'27 |
| 3 | VIATORE (2001) <i>(Schott Music) World Première Recording</i> | 14'47 |

TT: 59'18

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
KATARINA ANDREASSON *solo violin and leader*

All works recorded in the presence of the composer

INSTRUMENTARIUM

Violin: Giuseppe Guarneri del Gesù ca. 1732, 'Ex-Robberechts'

I regard sympathy with the world's sufferings as the point of departure for my work. I don't need to dream up or to imagine this sorrow. I am in the midst of it all. My family is in it. My entire people.' On a superficial level this artistic motto seems to be tainted by a wan pathos. Only when we remember the difficulties that the composer **Pēteris Vasks** has experienced do we appreciate that its wide-ranging significance arises from an inner necessity; we should also bear in mind the history of his country, the inhabitants of which continually had to submit to new rulers until well into the twentieth century – first the Teutonic order, then in the sixteenth century Poland and Sweden, followed by Tsarist Russia. Independence after World War I was followed in 1940 by Soviet occupation, which only came to an end in 1991 with the proclamation of a republic after a so-called 'singing revolution'.

Born in Aizputē, a provincial town in Latvia, on 16th April 1946, the son of a Baptist minister, Vasks soon felt the power of the authorities that was exercised by subtle means of repression in a country that was being systematically Russified from Moscow after the Second World War. Vasks initially studied the double bass at a music school in Riga; access to the conservatory was denied him on account of the religious nature of his father's profession. Just 200 miles away, however, in Vilnius (Lithuania), where he was unknown, Vasks found that doors opened up for him – under the most difficult of economic circumstances Vasks could continue his studies there until 1969 (from 1966 onwards he played in the Lithuanian Philharmonic Orchestra. Back in Riga, Vasks first joined the Latvian Chamber Orchestra, then the Radio and Television Orchestra, until in 1973 he finally succeeded in being accepted into the composition class at the conservatory, where his teacher protected him and other students from further attacks: 'The best things about Valentins Utkins were that he didn't hold his students back, and that he defended them against the objections of anxious colleagues.' As well as completing the obligatory course work, he had sufficient liberty to develop his own musical style: 'For a while Mozart served as my ideal. Then came a Wagner period. Mahler remains a "focus" of my work. From the time when I studied Polish music intensively I retain a love for the works of Pende-

recki, but above all for those of Witold Lutosławski. For me, Lutosławski is one of the most important composers ever. Another major event for me was my encounter with the music of the Georgian composer Giya Kancheli.' Vasks consistently avoided accepting positions or commissions that would have involved a compromise with the state-ordained ideology. Instead, he achieved financial security as the director of folk dance bands and as a lecturer in musical theory at various colleges of music, as well as from compositions commissioned from abroad.

Although avoiding programmes *per se*, Pēteris Vasks constantly succeeds, within a few bars, of answering the fundamental question concerning his work, creating music that can be appreciated immediately on an emotional as well as a structural level: 'How can I make the notes tell of the despair of my people, oppressed for centuries? And also speak about its dogged resistance?' Despite Vasks' keen interest in the Polish avant-garde of the 1970s, from which he borrowed the occasional use of aleatory passages, his works are governed by a basic attitude that is meditative, almost spiritual and which accords with the use of the simplest musical means. Vasks thus uses the diatonic scale as a melodic starting point for a process that is clearly formulated in harmonic terms; pronounced chromaticism and sudden modulations are hardly ever to be found. Ultimately Vasks associates this with a bi-polar division of the world, where idyll and catastrophe are immediate neighbours: 'Chromaticism is only there as excretions of and allusions to evil – as murky shadows, dark islands in the light, diatonic landscape. With diatonic music I sing the praises of nature's beauty, of trees, of shorelines, of birdsong – all of that which still exists and should be protected.' A preferred medium within Vasks' modestly sized catalogue of works – an œuvre which is only augmented at a slow pace – is the string orchestra, which not only possesses a homogeneous yet extremely versatile sound, but also has a wide range and a variety of instrumental combinations – as in *Cantabile* (1979), *Musica dolorosa* (1983), the symphony *Voices* (1991), *Musica adventus* (1995/96), *Adagio* (1995/96), the violin concerto *Distant Light* (1996/97), *Viatore* (2001) as well as in his four string quartets.

Pēteris Vasks's opinion that his work is not 'l'art pour l'art' but rather 'l'art pour l'homme' – art intended for people – becomes evident from a commentary he later provided for a piece he had composed in 1983 as a requiem for his own sister, *Musica dolorosa*, which was first performed in Rīga on 5th May 1984 by the Latvian Philharmonic Chamber Orchestra: 'I have always dreamed that my music – comforting and thought-provoking as it is – would be heard where people were unhappy: in hospitals and prisons, in crowded trains and buses... My music is intended for a large number of people, not just for the audiences at concert halls.' The overall form, like the harmony and structure, prove to be correspondingly clear. Without forming a characteristic motif, the outer sections of the piece, initially based on a pedal point on the note A, develop into an easily comprehensible web of instrumental lines, which only gradually gains rhythmic energy. After that, however, the increasing density that accompanies the dynamic climax is dissolved into a free musical process that is no longer completely anchored in the notation of the score; here the lamenting bass line – which had previously only been hinted at – (in this case a chromatically descending fifth) is taken up again as a scale. In contrast to this rebellious passage, the outer sections, which are also very restrained in tempo, sound heartfelt and gently lamenting.

A beginning that proceeds stepwise can also be seen as the essential compositional idea in the first bars of the violin concerto *Distant Light* (1996/97) – a commission from the Salzburg Festival, premièred on 10th August 1997 with Gidon Kremer as soloist. Kremer's autobiography, *Kindheitssplitter (Fragments from childhood)*, also served as one of the work's sources of inspiration. Starting from the note E, the first three string orchestra entries, gradually develop the motif E-F-G with its compass of a third before, above an almost static ribbon of sound, the solo violin runs through the entire descending scale (E minor, without the leading note and without the sharpened sixth degree). Only when the tonic is reached does a *cantabile* line begin, almost psalmodic in style. Vasks himself describes the work as 'a concerto, in single-movement form, with contrasting episodes and three cadenzas for the soloist. A song, coming from silence and floating away into silence, full of idealism and

love, at times melancholy and dramatic. The first notes arise slowly, without haste, and then finally we hear the bright yet sad cantilena. After the first cadenza, chords from the basses introduce a sweeping song that gradually increases in power and intensity. The next episode begins with a sudden change of tempo and character; here I have used a musical style that resembles Latvian folk music. The second cadenza brings a rather different character to the lively music, although this is submerged by an energetic *tutti* from the soloist and orchestra. After this violent outburst, the voices of silence return. The violin sings on; constantly growing more intense, it moves into the second dramatic episode. The third cadenza and the aleatory passage that follows form the climax of the entire concerto. The aleatory chaos is interrupted by a robust, even aggressive waltz rhythm. In the reprise, musical figures from the beginning are heard again. Although for a moment it sounds full of pain, the concerto ends in a mood of bright sadness. Once again we hear the waltz, this time as a reflection of distant memories.'

The work named *Viatore* (2001; the name comes from the Latin *viator*: traveller, wanderer), premièred in Rotterdam on 9th December 2001, proves to have a considerably more structured form. The initial phase is followed first of all by a *cantabile* played by cellos and divided double basses, *pianissimo*. In each of its five further stages – each time interrupted by a 51-bar-long *ritornello*, pushing on in tempo – this *cantabile* increases in length and dynamic strength; it is also taken successively further into the descant register. When the climax is reached, the process frees itself for a moment from its tight corset and, *più mosso ma molto espressivo*, aims for a point from which the work, in just three further stages, returns to its point of departure. Admittedly this to some extent organic layout of the work, a representation in sound of 'becoming' and 'passing', does not lead to an end; instead, it evaporates in a rising *glissando* – without doubt a symbol of spiritual ascent, as is also found in the manuscript of the *Lamento* in the *Suite No. 12* by Johann Jacob Froberger, written around 1660: there, in an illustration in the margin, the heavenly heralds are already visible.

© *Michael Kube 2004*

In the summer of 2000 I was invited to take part in the West Cork Chamber Music Festival in the Irish town of Bantry. There was talk of programming Pēteris Vasks' violin concerto *Distant Light* at the festival. I was immediately captivated by the music and felt strongly that this was a concerto that I really wanted to perform.

While studying the concerto I became quite seriously ill. At the time of the concert I was well on my way to regaining my health and it was a wonderful experience for me to be able to express myself through Pēteris Vasks' music with its broad palette of emotions. There was a powerful sense of affinity and elation in Bantry Church that evening.

The next time I performed the violin concerto I was imminently expecting the birth of my daughter Linnea. The composer was present at the concert and there was a specially produced light show to accompany *Distant Light*.

After my personal journey with the violin concerto it was a great joy to be able to record the work in collaboration with Pēteris Vasks who was present at the sessions. To be asked to make a world première recording of *Viatore (The Wanderer)* was also a great honour. When we have spoken of the work the composer has commented: '*Viatore* is a whole life: from Linnea to eternity!'

I should like to thank Pēteris Vasks most sincerely for his enthusiasm and his helpful cooperation. I am particularly glad that he has been present at concerts and that he attended the recording sessions. Working with him has been characterized by his modesty and his attitude that we are making music together. He is always open to the musician's view of his music and even finds inspiration there.

Katarina Andreasson

Katarina Andreasson is one of the leading Swedish violinists. She began her studies at the Royal Academy of Music in Copenhagen, continuing them in Stockholm, at the Banff Center in Canada, and in New York and Prague. By the age of 22 she was leader of the Aalborg Symphony Orchestra in Denmark, and in 1995 she gained the same position with the Gothenburg Opera Orchestra. Since 1997 she has been leader

of the Swedish Chamber Orchestra. As a soloist Katarina Andreasson made her international début in London in 1997, when she performed Howard Blake's violin concerto *The Leeds* at the Royal Festival Hall with the Philharmonia Orchestra to critical acclaim. As a chamber musician she has performed around the world and is much in demand as a guest leader with various orchestras. From 1996 to 2001 she taught the violin at the School of Music and Music Education, Gothenburg University. She is at present broadening her musical field by studying conducting under professor Jorma Panula in Stockholm.

The **Swedish Chamber Orchestra** (Svenska Kammarorkestern), Scandinavia's only full-time chamber orchestra, was formed in the spring of 1995; Thomas Dausgaard has been chief conductor since 1997. With effect from 2003, Andrew Manze is artist-in-residence. The orchestra is based in the Örebro Concert Hall, and its busy schedule includes some 100 concerts per year – subscription series, appearances in the Örebro region, school concerts, national and international tours all over Europe and beyond as well as making recordings. The orchestra takes a special interest in the Viennese Classical repertoire, but is also very active in the field of contemporary music and has a close association with HK Gruber. The Swedish Chamber Orchestra, in collaboration with the Scottish Chamber Orchestra in Edinburgh, has undertaken a unique project featuring two orchestras and composers: Sally Beamish and Karin Rehnqvist.

„Das Mitleiden mit den Schmerzen der Welt empfinde ich als Ausgangspunkt meines Schaffens. Ich brauche mir das Leid nicht auszudenken und vorzustellen. Ich bin mittendrin. Meine Familie ist darin. Mein ganzes Volk.“ Nur oberflächlich betrachtet wirkt dieses künstlerische Motto wie von fahlem Pathos getragen. Daß seine umfassende Bedeutung jedoch einer gewachsenen inneren Notwendigkeit entspringt, wird erst durch den Blick auf die von Schwierigkeiten gezeichnete Biographie des Komponisten **Pēteris Vasks** und die Geschichte eines Landes deutlich, dessen Bewohner sich bis in das 20. Jahrhundert immer wieder neuen Herrschern unterwerfen mußten – zunächst den deutschen Ritterorden, im 16. Jahrhundert Polen und Schweden, dann dem Zarenreich. Der Unabhängigkeit nach dem I. Weltkrieg folgte 1940 die sowjetische Okkupation, die erst im Jahre 1991 nach einer „singenden Revolution“ mit der Proklamation der Republik beendet wurde.

Am 16. April 1946 in Aizputē, einer lettischen Provinzstadt als Sohn eines baptistischen Pfarrers geboren, verspürte Vasks schon früh die mit subtilen Repressalien ausgeübte behördliche Macht in einem nach dem II. Weltkrieg von Moskau aus systematisch russifizierten Land. So studierte Vasks zunächst Kontrabaß nur an einer Musikschule in Rīga; der Zugang zum Konservatorium wurde ihm wegen der seelsorgerischen Tätigkeit des Vaters verwehrt. Im nur knapp 300 Kilometer entfernten Vilnius (Litauen) öffneten sich für den dort Unbekannten allerdings die Türen – unter schwierigsten ökonomischen Verhältnissen konnte Vasks dort seine Studien bis 1969 fortsetzen (von 1966 an wirkte er im Philharmonischen Orchester Litauens). Wieder zurück in Rīga wurde Vasks zunächst Mitglied im Lettischen Kammerorchester, dann im Rundfunk- und Fernseh-orchester, bis es ihm 1973 endlich gelang, in die Kompositions-klasse am Konservatorium aufgenommen zu werden, wo sein Lehrer ihn und andere Studenten vor weiteren Anfeindungen bewahrte: „Das beste an Valentins Utkins war, daß er seine Schüler gewähren ließ und ihre Wege gegen Einwände besorgter Kollegen verteidigte.“ Neben den obligatorischen Arbeiten zum Abschluß eines Studienjahrs war damit genügend Raum, die eigene musikalische Sprache zu entwickeln: „Eine Zeitlang galt mir Mozart als Ideal. Dann gab es eine Wagner-

Periode. Mahler ist nach wie vor ein ‚Fluchtpunkt‘ meiner Arbeit. Aus der Zeit meiner intensiven Beschäftigung mit der neuen polnischen Musik ist mir die Liebe zu Penderecki, vor allem aber zu Witold Lutosławski geblieben. Lutosławski ist für mich einer der wichtigsten Komponisten aller Zeiten. Ein Ereignis für mich war auch die Begegnung mit den Symphonien des Georgiers Giya Kancheli.“ Konsequent vermied es Vasks indes, Ämter oder Auftragswerke anzunehmen, die einen Kompromiß mit der staatlich verordneten Ideologie bedeutet hätten. Wirtschaftliche Sicherheit erlangte er vielmehr als Leiter von Volkstanzkapellen und als Dozent für Musiktheorie an verschiedenen Musikschulen, aber auch durch Kompositionsaufträge aus dem Ausland.

Obwohl ohne eigentliches Programm, gelingt es Pēteris Vasks immer wieder von neuem binnen weniger Takte jene für sein Schaffen grundlegende Frage zu beantworten, die ihn zu einer Musik veranlaßt, die unmittelbar erfahrbar ist – strukturell wie auch emotional: „Wie lasse ich die Töne von der Verzweiflung meines jahrhundertlang unterdrückten Volkes reden? Wie aber auch sprechen über seinen zähen Widerstand?“ Trotz seiner intensiven Begegnung mit der polnischen Avantgarde der 1970er Jahre, von der er die gelegentliche Verwendung aleatorischer Passagen übernahm, werden Vasks’ Werke von einer meditativen, fast geistlichen Grundhaltung bestimmt, die mit der Verwendung einfachster kompositorischer Mittel einhergeht. So dient Vasks die diatonische Skala als melodisches Ausgangsmaterial eines harmonisch klar formulierten Verlaufs, während ausgeprägte Chromatik oder rasche Modulationsphasen kaum anzutreffen sind. Vasks verbindet damit in letzter Konsequenz eine polare Scheidung der Welt, in der Idyll und Katastrophe dicht beieinander liegen: „Chromatik gibt es nur noch als Ausflüsse, Anspielungen des Bösen – Eintrübungen, dunkle Inseln in der lichten Landschaft der Diatonik. Die noch erhaltene und zu schützende Schönheit der Natur, des Baumes, des Meeresufers, des Vogelgesanges preise ich diatonisch.“ Als bevorzugte Besetzung erscheint dabei innerhalb von Vasks’ überschaubarem, nur langsam entstehenden Œuvre das Streichorchester, das nicht nur einen homogenen und dennoch vielfach veränderbaren Klang bietet, sondern auch einen breit aufgefächerten Ambitus und unterschiedliche Stimmenauftei-

lungen – wie in *Cantabile* (1979), *Musica dolorosa* (1983), der Symphonie *Balsis* (1991) [*Stimmen*], *Musica adventus* (1995/96), *Adagio* (1995/96), dem Violinkonzert *Tālā gaisma* (1996/97) [*Fernes Licht*], *Viatore* (2001) wie auch den insgesamt vier Streichquartetten.

Daß Pēteris Vasks sein Schaffen nicht als „l’art pour l’art“ versteht, sondern vielmehr als „l’art pour l’homme“ – als eine für den Menschen bestimmte Kunst –, zeigt sich in einem (späteren) Kommentar zu der 1983 als Requiem auf den Tod der eigenen Schwester entstandenen *Musica dolorosa*, die am 5. Mai 1984 in Riga vom Philharmonischen Kammerorchester Lettland uraufgeführt wurde: „Ich habe immer davon geträumt, daß meine Musik – tröstend und fragend – dort zu hören wäre, wo sich unglückliche Menschen aufhalten: in Krankenhäusern und Gefängnissen, in überfüllten Bahnen und Bussen. [...] Meine Musik ist für sehr viele Menschen gedacht, nicht nur für das Publikum der Konzertsäle.“ Entsprechend klar fallen die großformale Anlage sowie die Harmonik und Faktur aus. Ohne ein prägendes Motiv auszubilden, entfaltet sich in den beiden rahmenden Abschnitten der zunächst auf einem Orgelpunkt a basierende Satz in einem überschaubaren Stimmengeflecht, das erst allmählich an rhythmischer Energie gewinnt. Die mit dem dynamischen Höhepunkt einhergehende Verdichtung wird dann allerdings in einen offenen, nicht mehr vollständig im Notentext fixierten Verlauf aufgelöst, in dem dann auch der zuvor nur angedeutete Lamentobaß (in diesem Fall eine chromatisch absteigend durchmessene Quinte) als Skala wiederaufgenommen wird. Im Gegensatz zu diesem sich nach außen hin aufbäumenden Abschnitt wirken auch die im Tempo sehr zurückgenommenen Rahmenteile dem Tonfall nach verinnerlicht, leise klagend.

Die schrittweise Öffnung ist als tragende kompositorische Idee der ersten Takte des Violinkonzerts *Distant Light* (1996/97) [*Fernes Licht*] auszumachen – einem Auftragswerk der Salzburger Festspiele, uraufgeführt am 10. August 1997 mit Gidon Kremer als Solisten, dessen Autobiographie *Kindheitssplitter* auch als Inspirationsquelle für das Werk diente. Von dem Ton e ausgehend wird in den drei ersten, sich räumlich auffächernden Einsätzen des Streichorchesters der Terzzug e-f-g entfaltet,

bevor in der Solovioline über einem nahezu statischen Klangband die vollständige Skala abwärts schreitend durchmessen wird (e-moll, ohne Leitton und ohne erhöhte sechste Stufe). Erst mit Erreichen des Grundtons setzt eine kantable, im Duktus nahezu psalmodierende Linie ein. Vasks selbst beschreibt das Werk als „ein Konzert, in einteiliger Form, mit kontrastierenden Episoden und drei Kadenzen für den Solisten. Ein Gesang, aus der Stille kommend und in die Stille dahinschwebend, voll von Idealismus und Liebe, zuweilen wehmütig und dramatisch. Die ersten Töne entstehen langsam, ohne Eile, dann ertönt endlich die helle und zugleich traurige Kantilene. Nach der Cadenza I beginnt mit Akkorden in den tiefen Bässen ein ausladender Gesang, der allmählich an Stärke und Intensität gewinnt. Mit einer plötzlichen Änderung von Tempo und Charakter beginnt die nachfolgende Episode, dabei habe ich eine musikalische Sprache benutzt, die der lettischen Volksmusik nahesteht. Die Cadenza II bringt in die vitale Musik einen etwas anderen Charakter, der jedoch im energischen Tutti von Solisten und Orchester untergeht. Nach dem heftigen Ausbruch kommen die Stimmen der Stille zurück. Die Violine singt weiter; in steter Steigerung geht es zur zweiten, dramatischen Episode über. Die Cadenza III und der darauffolgende aleatorische Teil bilden den Höhepunkt des ganzen Konzertes. Das aleatorische Chaos wird vom Walzerrhythmus unterbrochen – robust, sogar aggressiv. In der Reprise kehren musikalische Gestalten des Anfangs zurück. Obwohl es einen Augenblick lang voll von Schmerz tönt, klingt das Konzert in einer Stimmung heller Traurigkeit aus. Noch einmal erklingt der Walzer, diesmal als Abglanz ferner Erinnerungen.“

In einer wesentlich stärker strukturierten Form präsentiert sich die **Viatore** (2001) überschriebene Komposition (von lateinisch *viator*: Reisender, Wanderer), uraufgeführt am 9. Dezember 2001 in Rotterdam. Der Einschwingphase folgt zunächst ein von den zweigeteilten Kontrabässen und den Violoncelli im Pianissimo vorgetragenes „Cantabile“. Jeweils unterbrochen von einem 51 Takte umfassenden, im Tempo forcierten Ritornell gewinnt das Cantabile in fünf weiteren Durchgängen an Ausdehnung, dynamischer Stärke und wird sukzessiv in den Diskantbereich geführt. Auf

dem erreichten Höhepunkt befreit sich der Verlauf für einen Moment aus seinem engen Korsett und steuert *più mosso ma molto espressivo* auf einen Haltepunkt zu, von dem aus der Satz in nur drei weiteren Durchgängen wieder an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt. Diese gewissermaßen organische Anlage der Komposition, die Verklänglichung des Werdens und Vergehens, kommt freilich zu keinem Ende, sondern verflüchtigt sich in einem aufsteigenden Glissando – zweifelsohne ein Symbol seelischer Auffahrt, wie man es schon in der um 1660 entstandenen Handschrift der 12. *Suite* von Johann Jacob Froberger am Ende des *Lamentos* findet: hier werden in einer Randillustration die himmlischen Vorboten bereits sichtbar.

© **Michael Kube 2004**

Im Sommer 2000 wurde ich zum West Cork Chamber Music Festival in die irische Stadt Bantry eingeladen. Pēteris Vasks' Violinkonzert *Distant Light* sollte auf dem Programm stehen. Die Musik nahm mich sofort gefangen und mir wurde klar, daß dies ein Konzert war, das ich unbedingt aufführen wollte.

Als ich das Konzert einstudierte, erkrankte ich ernsthaft. Bei der Aufführung war ich auf dem besten Weg der Rekonvaleszenz; es war eine wunderbare Erfahrung für mich, daß ich mich durch Pēteris Vasks Musik mit ihrem großen Gefühlsspektrum ausdrücken konnte. An jenem Abend gab es in der Kirche von Bantry ein mächtiges Gefühl der Affinität und freudigen Erregung.

Bei der nächsten Aufführung des Violinkonzerts stand ich kurz vor der Geburt meiner Tochter Linnea. Der Komponist war bei dem Konzert zugegen; *Distant Light* wurde von einer eigens entwickelten Licht-Show begleitet.

Eingedenk meiner persönlichen Erfahrungen mit dem Violinkonzert bereitet mir die Möglichkeit große Freude, das Werk in Zusammenarbeit mit Pēteris Vasks, der bei den Aufnahmen anwesend war, einzuspielen. Außerdem ist es eine große Ehre für mich, daß mir die Ersteinstrumentierung von *Viatore (Der Wanderer)* anvertraut wurde. Als ich mit dem Komponisten über das Werk sprach, sagte er: „*Viatore* ist ein ganzes Leben: von Linnea bis in alle Ewigkeit!“

Ich möchte Pēteris Vasks aufrichtig für seinen Enthusiasmus und seine hilfreiche Zusammenarbeit danken. Insbesondere bin ich froh, daß er bei Konzerten zugegen war und daß er die Aufnahmen besuchte. Die Zusammenarbeit mit ihm ist geprägt von seiner Bescheidenheit und seiner Auffassung, daß Musik gemeinsam entsteht. Er ist stets offen für die Meinung der Musiker über seine Werke und läßt sich davon gar inspirieren.

Katarina Andreasson

Katarina Andreasson ist eine der führenden Geigerinnen Schwedens. Sie begann ihre Studien an der Königlichen Musikakademie Kopenhagen und setzte sie in Stockholm, am Banff Center in Kanada sowie in New York und Prag fort. Mit 22 Jahren war sie Konzertmeisterin des Aalborg Symphony Orchestra in Dänemark; 1995 war sie in der gleichen Funktion beim Orchester der Göteborger Oper tätig. Seit 1997 ist sie Konzertmeisterin des Swedish Chamber Orchestra. Als Solistin hatte Katarina Andreasson ihr internationales Debüt 1997 in London, als sie mit großem Erfolg Howard Blakes Violinkonzert *The Leeds* mit dem Philharmonia Orchestra in der Royal Festival Hall aufführte. Als Kammermusikerin hat sie in der ganzen Welt konzertiert, außerdem gastiert sie häufig als Konzertmeisterin bei verschiedenen Orchestern. Von 1996 bis 2001 unterrichtete sie Violine an der Hochschule für Musik und Musikerziehung der Universität Göteborg. Zur Zeit erweitert sie ihr musikalisches Spektrum, indem sie bei Professor Jorma Panula in Stockholm Dirigieren studiert.

Das **Swedish Chamber Orchestra** (Svenska Kammarorkestern) – das einzige professionelle Kammerorchester Skandinaviens – wurde im Frühjahr 1995 gegründet. Chefdirigent ist seit 1997 Thomas Dausgaard; 2003 wurde Andrew Manze Artist-in-Residence. Das Orchester ist in der Örebro Concert Hall beheimatet, bestreitet rund 100 Konzerte pro Jahr – Abonnementsreihen, Auftritte in der Region Örebro, Schulkonzerte, nationale und internationale Tourneen in Europa und darüber hinaus – und

nimmt CDs auf. Einen besonderen Repertoireschwerpunkt bildet neben der Wiener Klassik die zeitgenössische Musik; eine enge Verbindung besteht zu HK Gruber. Gemeinsam mit dem Scottish Chamber Orchestra in Edinburgh hat das Swedish Chamber Orchestra ein einzigartiges Projekt mit zwei Orchestern und zwei Komponistinnen – Sally Beamish und Karin Rehnqvist – in Angriff genommen.



Katarina Andreasson

« Je ressens la douleur du monde comme le point de départ de mon œuvre. Je n'ai pas besoin d'imaginer la misère et de la représenter. Je suis au milieu de celle-ci. Ma famille y est. Mon peuple en entier y est. » Si l'on considère ce credo artistique de manière superficielle, on peut n'y voir que sensiblerie. Cependant, la signification de cette nécessité intérieure apparaît clairement lorsque l'on étudie la biographie du compositeur **Pēteris Vasks** et l'histoire faite de difficultés de ce pays dont les habitants, jusqu'au cours du 20^{ième} siècle, ont été continuellement soumis à de nouveaux occupants : d'abord l'Ordre des chevaliers teutooniques puis, au 16^{ième} siècle, les Polonais et les Suédois, et enfin les tsars. La proclamation d'indépendance après la première guerre mondiale a été suivie par l'occupation soviétique qui ne se termina qu'en 1991 lors d'une « révolution chantante » par la proclamation de la République.

Vasks est né le 16 avril 1946 à Aizputē, une ville de province de Lettonie, d'un père pasteur baptiste. Très tôt, il ressent les subtiles représailles perpétrées par la force d'occupation dans son pays, systématiquement russifié par Moscou après la Seconde Guerre mondiale. Vasks n'étudie d'abord la contrebasse qu'à l'école de musique de Rīga alors que l'accès au conservatoire lui est refusé en raison de la fonction spirituelle de son père. À Vilnius (Lituanie) distante de 300 kilomètres, on lui ouvre la porte et Vasks peut poursuivre ses études en 1969 mais sous de dures conditions économiques (à partir de 1966, il se produit avec l'Orchestre philharmonique de Lituanie). De retour à Rīga, Vasks est d'abord membre de l'Orchestre de chambre de Lettonie, puis de l'Orchestre de la radio-télévision pour finalement être accepté, en 1973, à la classe de composition du Conservatoire où son professeur le protège, ainsi que les autres élèves, des attaques : « Ce qu'il y avait de mieux avec Valentins Utkins était qu'il défendait ses élèves et protégeait leur cheminement contre les objections de collègues soupçonneux. » Après son travail obligatoire de fin d'année, il reste à Vasks suffisamment d'espace de manœuvre pour développer son propre langage musical : « Pendant un certain temps, Mozart représentait l'idéal pour moi. Ensuite, j'ai eu une période Wagner. Puis une période Mahler qui m'apparaît toujours comme le

« point de fuite » de mon travail. De l'époque de mes études intensives de la nouvelle musique polonaise m'est resté mon amour pour Penderecki et surtout pour Witold Lutosławski. Lutosławski est pour moi l'un des compositeurs les plus importants de tous les temps. Ma découverte des symphonies du compositeur géorgien Giya Kancheli a également constitué un événement. » Conséquent avec lui-même, Vasks refuse d'occuper des postes de fonctionnaire ou d'honorer des commandes. Il parvient à une stabilité financière grâce à des postes de directeur d'orchestres de danse folklorique, de professeur de théorie musicale à différentes écoles de musique et également en acceptant des commandes de l'étranger.

Bien que sa musique ne contienne pas de programme, Pēteris Vasks parvient toujours en quelques mesures à répondre aux questions qui sous-tendent sa création et qui le poussent vers une musique immédiatement accessible, tant structurellement qu'émotionnellement : « Comment parviens-je à évoquer par mes notes le désespoir de mon peuple opprimé pendant des siècles ? Comment également parler de sa résistance tenace ? » Malgré son travail intense avec l'avant-garde polonaise des années 1970 de qui il a repris le recours occasionnel aux passages aléatoires, l'œuvre de Vasks est empreinte d'un caractère fondamentalement méditatif, presque spirituel, obtenu au moyen des techniques de composition les plus simples. Ainsi, Vasks se sert de l'échelle diatonique comme point de départ mélodique au déroulement harmonieux clair alors que le chromatisme accusé ou les phrases modulantes subites sont à peine employées. Vasks relie ainsi en son ultime conséquence la séparation polaire du monde où l'idylle et la catastrophe sont étroitement liées : « Le chromatisme ne sert que de déversoir, une allusion au mal, un assombrissement, une île sombre dans le paysage clair du diatonisme. Je loue avec l'échelle diatonique la beauté de ce qui nous reste de la nature et qui doit être protégée, les arbres, le rivage, le chant des oiseaux. » La formation favorite de Vasks si l'on observe son œuvre construite lentement est l'orchestre à cordes. Cette formation offre non seulement un son à la fois homogène et malléable mais également un ambitus très étendu et une répartition différenciée des voix comme dans *Cantabile* (1979), *Musica dolorosa* (1983),

la symphonie *Balsis* (1991) [Voix], *Musica adventus* (1995/96), *Adagio* (1995/96), le concerto pour violon *Tālā gaisma* (1996/97) [Lumière distante], *Viatore* (2001) ainsi que dans les quatre quatuors à cordes.

Pēteris Vasks ne conçoit pas son œuvre en tant qu'« art pour l'art » mais plutôt en tant qu'« art pour l'homme » comme le démontre son commentaire tardif au sujet du requiem pour sa sœur décédée, *Musica dolorosa*, créé le 5 mai 1984 à Rīga par l'Orchestre philharmonique de chambre de Lettonie : « J'ai toujours rêvé que ma musique – qui console et interroge – soit entendue là où se trouvent les malheureux : dans les hôpitaux et les prisons, dans les gares et les autobus bondés. [...] Ma musique s'adresse à beaucoup de personnes, pas seulement au public des salles de concerts. » La conception formelle, l'harmonie et la facture de l'œuvre sont clairement en accord avec cet objectif. Sans former de motif prégnant, une phrase initiale se déploie dans les deux sections extrêmes à partir d'un point d'orgue sur la note de la vers un entrelacement clair de lignes et gagne peu à peu en énergie. La compression qui mène au sommet dynamique se dissout ensuite cependant progressivement dans un déroulement ouvert non déterminé par la partition dans lequel le lamento à la basse (ici une quinte descendante chromatiquement) évoqué précédemment est repris sous forme de gamme. Au contraire de cette section qui peut sembler, vue de l'extérieur, comme une révolte, l'inflexion, dans le tempo très retenu des parties extrêmes, s'intériorise dans une plainte douce.

L'ouverture progressive est reprise comme idée génératrice compositionnelle des premières mesures du concerto pour violon *Tālā gaisma* (1996/97) [Lumière distante], une commande du Festival de Salzbourg créée le 10 août 1997 par le soliste Gidon Kremer dont l'autobiographie *Kindheitssplitter* [Une enfance balte] a également servi de source d'inspiration pour l'œuvre. Commençant sur la note mi, les trois premières entrées sont déployées en éventail par l'orchestre à cordes sur les notes mi, fa et sol, avant que le violon solo ne déroule sur un ruban sonore presque statique la gamme descendante complète (mi mineur, sans la sensible, ré, et sans la sixte haussée, do dièse) en descendant degré par degré. Ce n'est qu'au moment où la tonique est

atteinte qu'une ligne dont l'allure est presque psalmodique, *cantabile*, se fait entendre. Vasks lui-même décrit l'œuvre comme «un concerto, de forme unipartite, avec des épisodes contrastés et trois cadences pour le soliste. Un chant, qui vient du silence et qui flotte au-dessus de ce silence, plein d'idéalisme et d'amour, parfois mélancolique et dramatique. Les premières notes s'élèvent lentement, sans hâte, puis la cantilène lumineuse et en même temps triste se fait finalement entendre. Après la Cadenza I, un chant ample commence avec des accords dans le registre grave, et gagne progressivement en intensité. Avec un changement soudain de tempo et de caractère, l'épisode suivant commence. J'y ai utilisé un langage musical qui se rapproche de la musique traditionnelle lettonne. La Cadenza II amène dans la musique agitée un caractère différent qui se perd cependant dans le tutti du soliste et de l'orchestre. Après l'éruption soudaine, la voix du silence revient. Le violon continue de chanter et, dans une intensification continue, parvient au second épisode dramatique. La Cadenza III et la section aléatoire suivante constituent le sommet de tout le concerto. Le chaos aléatoire est interrompu par un rythme robuste, agressif même, de valse. À la reprise, la conception musicale du début revient. Bien qu'il semble un instant triste, le concerto est empreint d'une atmosphère de tristesse lumineuse. La valse se fait encore entendre, cette fois comme le reflet de souvenirs lointains.»

Viatore (2001) dont le nom provient du latin *viator* : voyageur, est bien davantage structuré. L'œuvre a été créée à Rotterdam le 9 décembre 2001. Après un élan, suit un *cantabile* joué *pianissimo* par les contrebasses et les violoncelles divisés en deux. Le *cantabile* gagne en expansion et en intensité dynamique lors de cinq transitions, chacune séparée par un passage dans le tempo d'une ritournelle forcée de 51 mesures et parvient progressivement au registre aigu. Parvenu à son sommet, le déroulement se libère un moment de son corset serré et se dirige *più mosso ma molto espressivo* vers une pause à partir de laquelle le mouvement revient à son point de départ par le biais de trois autres transitions. Cette conception pour ainsi dire organique de la composition, comme une réalisation sonore du devenir et de l'extinction, ne mène pour ainsi dire à aucune fin mais se dissipe plutôt dans un *glissando* vers l'aigu, un sym-

bole sans aucune doute de l'ascension de l'âme comme on le retrouve en 1660 dans le manuscrit de la *douzième suite* de Johann Jacob Froberger à la fin du *lamento* : dans une illustration accompagnant le texte, on peut voir l'annonce du ciel.

© *Michael Kube* 2004

À l'été 2000, j'ai été invitée à participer au West Cork Chamber Music Festival à Bantry en Irlande. Il était question d'inclure le concerto pour violon de Pēteris Vasks *Lumière distante* dans la programmation du festival. J'ai immédiatement été captivée par la musique et j'ai tout de suite su que je tenais à interpréter ce concerto.

Alors que j'étudiais le concerto, je suis tombée gravement malade. Le concert venu, mon état s'améliorait et ce fut une merveilleuse expérience pour moi de parvenir à m'exprimer à travers la musique de Pēteris Vasks et de sa large palette d'émotions. Ce soir-là, dans l'église de Bantry, il y eut un sentiment fort fait de communion et d'allégresse.

La fois suivante où j'ai interprété ce concerto pour violon, j'étais enceinte de ma fille Linnea. Le compositeur assistait au concert et un accompagnement de lumières avait été réalisé pour l'occasion.

Après mon cheminement personnel en compagnie du concerto pour violon de Vasks, c'est avec grand plaisir que j'enregistre cette œuvre en collaboration avec le compositeur qui a assisté aux sessions d'enregistrement. Je considère comme un grand honneur le fait que l'on m'ait demandé d'enregistrer la première discographique de *Viatore (Le voyageur)*. Lorsque nous avons discuté autour de cette œuvre en compagnie du compositeur, il a dit « *Viatore* est une vie complète : de Linnea à l'éternité ! »

J'aimerais remercier Pēteris Vasks de tout mon cœur pour son enthousiasme et son utile collaboration. Je suis particulièrement heureuse qu'il ait assisté aux concerts et aux sessions d'enregistrement. Le travail avec lui a été empreint de sa modestie et de son attitude qui nous faisait sentir que nous faisons de la musique ensemble. Il est toujours ouvert aux opinions des musiciens sur sa musique et y puise même son inspiration.

Katarina Andreasson

Katarina Andreasson est l'une des meilleures violonistes de Suède. Elle débute ses études musicales à l'Académie royale de musique de Copenhague puis poursuit à Stockholm, au Banff Center au Canada ainsi qu'à New York et à Prague. À l'âge de 22 ans, elle est nommée premier violon à l'Orchestre symphonique Aalborg au Danemark, un poste qu'elle obtient aussi en 1995 à l'Orchestre de l'Opéra de Gothenbourg. En 1997, elle devient directrice de l'Orchestre de chambre de Suède. Katarina Andreasson fait ses débuts de soliste à Londres en 1997 alors qu'elle interprète le concerto pour violon *The Leeds* de Howard Blake au Royal Festival Hall avec l'Orchestre Philharmonia et remporte un grand succès auprès de la critique. Elle se produit à travers le monde en tant que chambriste et est également très demandée en tant que premier violon invité. De 1996 à 2001, elle enseigne le violon à l'École de musique et d'éducation musicale de l'Université de Gothenbourg. Elle travaille présentement à étendre ses horizons musicaux en étudiant la direction avec Jorma Panula à Stockholm.

L'Orchestre de chambre de Suède (Svenska Kammarorkestern), le seul orchestre de chambre à plein-temps de Scandinavie, a été fondé au printemps 1995. Thomas Dausgaard en est le chef principal depuis 1997 alors qu'en 2003, le violoniste Andrew Manze est nommé artiste-en-résidence. L'orchestre se produit à l'Örebro Concert Hall et son emploi du temps chargé inclut quelque cent concerts par saison : séries de concerts-abonnements, prestations dans la région d'Örebro, concerts dans les écoles, tournées nationales et internationales à travers l'Europe et ailleurs ainsi qu'enregistrements. L'orchestre se spécialise dans le répertoire de l'époque classique viennoise mais est également très actif dans le domaine de la musique contemporaine et a développé une étroite relation avec le compositeur et chef HK Gruber. L'Orchestre de chambre de Suède, en collaboration avec le Scottish Chamber Orchestra d'Édimbourg a entrepris un projet unique présentant deux orchestres et deux compositeurs : Sally Beamish et Karin Rehnqvist.

Also available:



Pēteris Vasks – Māte saule

Three Poems by Czeslaw Milosz; Zemgale;
Māte saule; Madrigāls; Litene; Dona nobis pacem

**Latvian Radio Choir conducted by Sigvards Kļava and
Kaspars Putniņš; Aivars Kalējs, organ**

BIS-CD-1145



RECORDING DATA

Recorded in January 2003 in Örebro Concert Hall, Sweden

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Martin Nagorni

Neumann microphones; Stage Tech Nexus 24-bit microphone preamplifier; Yamaha O2R Mxer;
Genex 8500 MOD recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2004

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Jan-Peter Lahall

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

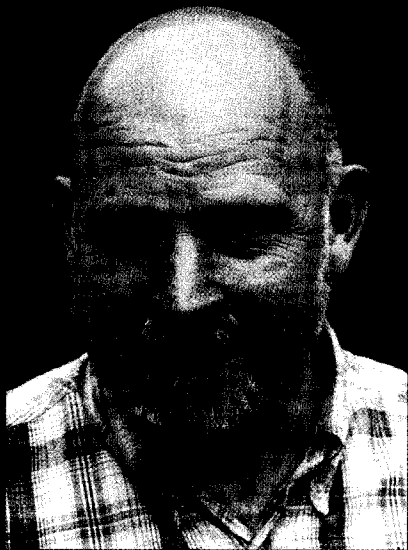
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

BIS-CD-1150 © & ® 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



PĒTERIS VASKS

Photo: © Schott-Archiv/Peter Andersen