

BIS
CD-826 DIGITAL

Pehr Henrik Nordgren
'Towards Equilibrium'

Equilibrium • The Whole World Will Lament • Violin Concerto No. 3 • Cronaca



Ostrobothnian Chamber Orchestra • Juha Kangas
Jari Valo, violin

NORDGREN, Pehr Henrik (b. 1944)

[1]	Equilibrium for 19 Strings, Op. 94 (1995) (<i>M/s</i>)	12'15
------------	---	--------------

[2]	Koko maailma valittanee , Op. 26b (1968/74) (<i>M/s</i>)	4'26
------------	---	-------------

(The Whole World Will Lament)

Arrangement of South Ostrobothnian Folk Chorale

	Violin Concerto No. 3 , Op. 53 (1981) (<i>Fazer</i>)	19'38
--	---	--------------

[3]	I. <i>Moderato</i> '...we travel the hillocks of the black country...'	11'35
------------	--	-------

[4]	II. <i>Allegretto</i> '...we are not indeed fixed to the earth...'	7'54
------------	--	------

Jari Valo, violin

	Cronaca per archi, Op. 79 (1991) (<i>Fazer</i>)	27'34
--	--	--------------

[5]	I. <i>Adagio</i>	10'11
------------	------------------	-------

[6]	II. <i>Duo</i>	5'45
------------	----------------	------

[7]	III. <i>Agitato</i>	4'30
------------	---------------------	------

[8]	IV. <i>Epilogo</i>	6'47
------------	--------------------	------

Reijo Tunkkari, solo violin; **Timo Kangas**, solo viola

Ostrobothnian Chamber Orchestra

(Keski-Pohjanmaan kamariorkesteri)

Juha Kangas, conductor**INSTRUMENTARIUM****Jari Valo** Violin: Testore. Bow: Sartory

PEHR HENRIK NORDGREN 'TOWARDS EQUILIBRIUM'

Who doesn't want to be happy, to be free of insecurity and depression? To design an 'ideal world'? In an age when everything has become so glassy, when news of constant and worldwide misery, barbarism, catastrophes and injustice are a permanent part of the scenery of daily life, it is difficult — indeed almost impossible — for those who have retained their sensibility, whose antennae remain receptive, to perceive unqualified happiness. It is no surprise, then, that an ideal world is rarely to be found in the realms of great art of the dying millennium. Dissonance has not been challenged in its progress to emancipation; a return to beauty of sound is usually frozen in ice or hidden behind an ironic mask; intellectuals demand that which is fragmented, the æsthetics of ugliness, a need to explain that which is frozen into abstraction. Despair and deformation take a limitless number of expressive forms, many of which appear modern (by a coincidence of the spirit of our times) — such things can easily become fashion, or well-fashioned opportunism. The critical soul thus seeks out that which is genuine, and finds it in the rugged abysses of Gustav Mahler, in the dark visionary power of towering doubts ground into form by Sibelius, in Bartók's existential sense of threat, in the restless expressivity of Schoenberg, in the turbulent sensitivity of Alban Berg, in the highly concentrated fragility of Webern, in Shostakovich's inescapably revealing camouflage, in Karl Amadeus Hartmann's conflict-laden 'confessional music', in Allan Pettersson's darkly pounding deluges of destruction, in the hermetic obsessions of Anders Eliasson — authentic suffering in music, corresponding to the condition of the world. As if it was not ever thus... but today we can see it wherever we look.

Since his tentative early days, the Finnish composer Pehr Henrik Nordgren has also been an ambassador of suffering, of despair, of insecurity — and, in his music, a catalyst, integrating unconditionally the psychological challenges, of a world out of balance. 'I feel very immediately that life is so hard and difficult. I feel so many depressing things around me, things that I wish to express in one way or another. For me that is, so to speak, very natural. And it is also very natural that I can't explain any of it. But I am not an animal: I think that I think.'

Some years ago, an ever-present depression drove Nordgren into a spiritual abyss, to the edge of further existence. After successfully emerging from this crisis he began to aim more consciously for that which might be perceived as a logical pursuit of the will to survive: one might call it an instinct for light. He not only explores the phenomena of fear but also transcends them. 'Stirb und Werde!' (Goethe).

Continuity with turning-points is a characteristic of the life and work of Pehr Henrik Nordgren. He is a man who seeks out balance in the inner and outer world, but who could never be satisfied with an artificial balance — it must exist between creative activity and the surrounding life. Towards Utopia!

'I believe that music is more than just music. It is not an isolated phenomenon; it cannot escape from the perception of that which is occurring all around us in this world of war, suffering and the demise of charity.'

Hidden Cohesion of Freely Flowing Fantasy

Nordgren is the harbinger of an inner landscape which makes such a natural impression on the listener that the music could quite easily be taken as an echo of an external landscape: burning passion, archetypical dimensions of emotion such as suffering, sorrow, hope, rebellion, simultaneously wild and vulnerable, vigorous and fragile — the whole being lives in these wefts of sound, with all their facets of light and shade. His music tells that his world is not an ideal one, but one which yearns to be healed. Nordgren transcends his physical circumstances in a universal, artistic dimension. He neither creates an artificial world nor concerns himself with optimizing systematic designs, but steers unwaveringly towards the centre of inner turbulence: to compose his way out beyond despair and out of danger! In this way Nordgren creates sonic mirror-images of his inner being which, however — as music, and only as music — are freed from concrete objectivity and disclose the energy thus released in a depersonalized structure that is open to anybody. Personal pain broadens into that which might be called *Weltschmerz* — an objectivization of feelings without any reduction in their intensity.

For Nordgren the act of creation, the allocation of form to musical thoughts, is a process of 'controlled spontaneity: for me, music possesses a sort of narrative structure. The form does not develop exclusively according to musical points of view. Nevertheless, as a musician, I am not telling a story as such; instead I am relating how the process of narration takes place — how peculiar! But there are

dramatic principles which affect language and story-telling and are equally relevant to music. Still: *it is only music*. It can be expressed by no other means than music, by the relationships between notes.' The calculating aspect is hereby subordinate to that which seems to come inevitably — that which is freely imagined. 'In recent years I have paid less and less attention to form when wishing to commence work on a new piece. I make fewer and fewer plans. I see that the form develops on its own. It grows forth from the principal musical material; it is thus a sort of natural process. I perceive how this or that motif wants to proceed in this or that direction, or has this or that requirement. And then I continue building, step by step — this has nothing to do with improvisation! — working on that which we call form. I have a sort of framework. Previously, I always drew up very precise plans. But I always had a few surprises in the course of writing the music down. So I asked myself increasingly: "Why should I work like a slave? Why should the notes be like slaves? Let them lead their own lives!"'

How free is the composer in his choice of material? What holds the form together? 'I have my hidden system of constructional intervals. I do need to have a point of reference, I need a foundation. I do not use it rigidly: sometimes one has to throw out a few notes, for instance. I use the same material, and vary it to some extent all the time.' Nordgren does not create obvious order but achieves a hidden cohesion of his freely flowing fantasies.

The Path Runs Straight Through

Pehr Henrik Nordgren was born on 19th January 1944 in the Åland islands. When he was three, his family moved to Helsinki. His parents had no musical connections; a 78rpm disc containing an excerpt from the finale of Shostakovich's *Fifth Symphony* gave him the necessary impulse: 'From that moment, everything changed: I wanted to be a composer. It was at least a year before I had the chance to play the violin.' Shostakovich's music has exerted a lasting influence upon Nordgren — initially even stylistically, and later ethically, as a spiritual alignment: an expression of feelings, but not of sentimentality; tragedy, but not theatricality; a profession of faith, but not presumptuousness. At the age of fourteen, he started to play the violin: 'Instead of practising scales and studies, I always just played my own pieces. Long pieces, "symphonic poems"! Long melodic lines. Symphonic cycles lasting ten to fifteen minutes. The entire melody, played in my imagination by a large orch-

estra, like *Baba Yaga* from *Pictures at an Exhibition*. But my own “Baba Yaga”, which I had to evoke on the violin.’ Nordgren’s music remains characterized by the courage to write monodically, using just the bare essentials of a single melody, and also by the heterophonic expansion and expressive dynamism of a single melodic line. At the age of fourteen he also began — without the slightest knowledge of theory — to compose orchestral music. Nobody helped him. From the age of sixteen he wrote music reviews for a Communist weekly paper and was thus able to attend every concert. At university he studied musicology, and a small string quartet of his aroused the interest of Joonas Kokkonen, Finland’s much-respected composer of symphonies, who started to give him private tuition in 1965. In 1967 Nordgren shot to fame with his *First Euphony* for orchestra, Op. 1; and in 1969, with the *Second Euphony*, he made his ‘breakthrough’ (the headlines in Helsinki’s two largest newspapers agreed on this point).

At that time he was especially fascinated by the sonorities of György Ligeti, and he set out on the arduous path between the camps — neither a conservative nor a modernist. One only has to discover oneself! ‘Ligeti impressed me as a technician: his manner of constructing music on a very linear basis. Everything is conceived in a linear fashion, but with these clusters. Very different from Penderecki. And I like this sort of pedantry, where everything is written so precisely. I nevertheless tried to develop this further for myself, in a particular way. Because melody remains extremely important for me. So I followed the Utopian idea that I could write melodic music in a manner similar to Ligeti’s, with these clusters. Everything is built from of clusters in this linear construction, but the result sounds melodic. The vertical element, however, has become increasingly important. I never gave up this idea. I call it “melodic-polyphonic clusters”...’ This freely tonal cluster technique, a sort of iridescent mixture of paraphonia and heterophony, is more than ever a personal vocabulary in Nordgren’s work, for example in *Equilibrium* (1995).

In the autumn of 1970, Nordgren began a three-year scholarship in Japan, where he was allocated an orthodox serialist named Yoshio Hasegawa, who took no real interest in Nordgren’s development. All the more intensively, however, he absorbed influences from his surroundings — not just on a cultural level. ‘The best thing I learned in Japan was life, one’s attitude to life.’ It was in Japan that he completed the monumental, hour-long *Agnus Dei* for soloists, choir and orchestra —

a work which became known as the 'Pollution Symphony' on account of the relevance of its texts. In his next work, the clearly and tersely articulated *Turning Point* for large orchestra, Nordgren took his leave of the outsize demands of many of his earlier works, which had reached a peak in the *Agnus Dei*. He studied traditional Japanese music and wrote pieces for Japanese instruments such as the *Autumnal Concerto* for traditional Japanese instruments and (western) orchestra.

The ritualized objectivization that Nordgren obtained from his experiences in Japan became a decisive antithesis to his personal, highly-charged expressivity, and works such as the *Piano Concerto*, the *Second Violin Concerto* (BIS-CD-326) and the ten *Ballads on Kwaidan* for solo piano reflect his Japanese experience. Back in Finland, Nordgren was invited to spend two years as composer-in-residence at Kaustinen in Ostrobothnia, the centre of Finnish folk-music. In 1973, therefore, he and his Japanese wife Shinobu moved to Kaustinen; he remained there after his two years were over, and lives there to this day. In Ostrobothnia he was reunited with his friend, the violinist and conductor Juha Kangas, who had encouraged him to build Finnish folk-music into his compositions as early as the 1960s — the time of works such as the instrumental *Four Pictures of Death*, where elements of folklore are woven into free polyphonic cluster combinations, and the arrangement of the folk chorale *The Whole World Will Lament*. Now Nordgren wrote a new piece for Kangas and his newly-founded Chamber Orchestra of the Central Ostrobothnian Music College (later Kokkola Conservatory), i.e. for the future Ostrobothnian Chamber Orchestra. This work was the four-movement suite *Portraits of Country Fiddlers*, an enchanting and highly successful act of homage to folk-music in the spirit (but not the style) of Bartók.

The Ostrobothnian Chamber Orchestra, which originally consisted of school-children aged 10-11, can today be upheld as a unique example of a continually growing string ensemble of the very finest quality. His auspicious collaboration with Juha Kangas proved to be the happiest stroke of fate in Nordgren's outwardly rather uneventful life. By 1996 the orchestra had given no less than fourteen world première performances of Nordgren's music under the direction of Kangas — the champion of Nordgren's music who once devotedly declared that he 'doesn't want a big career'. Since 1976, inspired by his collaboration with Kangas, Nordgren has composed an incredible quantity of music for string orchestra — more than any

composer of his stature has done before — including the *Symphony for Strings*, *Concerto for Strings*, *Transe-Choral*, *Cronaca* and *Equilibrium*, in addition to solo concertos for violin, viola, cello, viola and double bass, horn, trumpet, and saxophone. In the meantime, however, Nordgren has by no means neglected the full orchestra; here his output revolves around four symphonies and further instrumental concertos. Among his chamber music works are seven string quartets. He has composed the important operas *Den svarte munken* (an example of *musique noir*, based on Chekhov's novella *The Black Monk*) and *Alex* (winner of the 1986 Television Opera Prize of the City of Salzburg) as well as oratorios based on old folk-myths.

Nordgren's musical language is always unmistakably his own, but nevertheless he is not one of those composers who, once having established a style, refuse to deviate from it. Since the mid-1970s his work has contained no violent, externally motivated interruptions in his output, but his extreme changeability, his multiplicity within a single language, constantly surprise us and grab our interest anew. For Nordgren each new work is a 'first' and a 'last', never an abstract experiment, but always a voyage of discovery — always the same person, always a different route, always new turns of events, the unexpected, adventure, straight through which his path runs — always with an aim in view, although the path that leads there is not a straight one. Sensibility and discipline indulge in their incessant interplay.

Harmony and Real Life

Equilibrium, Op. 94 (1995)

Pehr Henrik Nordgren composed *Equilibrium*, Op. 94, in the autumn of 1995 to mark the 50th birthday of Juha Kangas, who premièred this one-movement piece in Kokkola on 25th November of the same year. 'The music is scored for nineteen string players (it cannot be played by less, nor can it be performed by a larger number), all of whose individual lines contribute to the overall "balance".' In the free formal development there are hidden references to the biographical circumstances of the dedicatee.

Equilibrium begins with a sonic riddle typical of Nordgren, a brightly shimmering cluster which approaches from the hazy distance, tries to resolve itself in melody and — in Nordgren's monodic-polyphonic manner — ends up in an upwards-

versus-downwards three-note motif with the range of a fourth. A melodic germ-cell has been created.

There are further attempts to carry on, but then a wholly different world opens up, once again *pianissimo*, but full of repose, spacious, continually growing, gradually becoming more powerful and more agitated: the world of the note F, its world of overtones, providing space for quarter-tone diversions, an idyllically developing tone world. 'There I found the idea of *Equilibrium*, the balance between these moods, of a harmonic life where everything is perfectly balanced — both the stable and the unstable. But why did I not pursue this path further? Why did I open another door? The reason is that I perceived the world increasingly as a struggle: between good and evil, etc., this dualistic manner of thinking. In *Equilibrium* I wanted to escape from that world, and from time to time I succeeded, but then I was drawn back into it. It really ought to be called "Towards Equilibrium".'

The main motif returns; it becomes the motivating force and leads us into a contrasting section with 'vague imitations of typical *polska* dances. These are only small, brief particles. It is not a dance. It is more of a backwards glance towards the time when Juha Kangas initiated me into folk-music, with the fiddlers' tradition.' Compared with what has gone before, this humorous 'intermezzo' provides extreme tension and leads, in its obsessive yet playful way, to the climax of disquiet in the work. 'This time I really became a "slave of my themes". My intention was for all these dance-like elements to become visible, like a shadow, somewhere in the background. But, against my will, the new idea became the main thing.' Once again the dance motifs flare up, but this time the initial motif of a fourth is victorious and drives them away.

Into the newly-created mood of calm and receptiveness comes a new motif: B natural, A, G, A flat (in German H-A-G-As, the note-names present in the name 'Juha Kangas' and the source of constant collisions between major and minor) — which, together with the principal motif and occasional weakened objections from the dance episode, determines the course of events in the final section; at the second attempt this rises to a majestic climax. As the final high, iridescent *fortissimo* breaks off, we hear in the depths F-A, earthly, gravitating without emphasis. 'All the time I am working with the same musical material, but there are these doors. By means of them, I repeat and vary the character. Because music is a form that is

constructed within time, it must possess something that recurs in temporal terms, periodically. You get familiar moments. Step by step you find out that everything is familiar. You recognize something that you have encountered previously. It is like a puzzle, which you piece together to form one word.'

Hewn With The Axe

Koko maailma valittanee, Op. 26b

'*Koko maailma valittanee* (The Whole World Will Lament) is a free, fantasy-like adaptation of an old folk-chorale from Lapua in southern Ostrobothnia. It is taken from a collection of chorales published by Ilmari Krohn in 1898 as *Sacred Melodies* (*Hengellisiä Sävelmiä* from *Suomen Kansan Sävelmiä*). It is not known who the composers of the melodies were (the melody of *Koko maailma...*, however, is not of Finnish origin). These are the words of simple folk, not of a poet, and there are subtleties of dialect therein that I cannot translate, and that I may not even fully understand. But the idea is unmistakable. Unfortunately Ilmari Krohn only published the words of the first strophe.

*The whole world will lament,
We must all die,
Will there be no merciful person
Who will stand by us?
Sin alone
Opened the door to death for us,*

*That is what we fear.
Lord, have mercy on us!
Christ, have mercy on us!
We are all the children of Adam,
Evil and sullied with sins are we,
Lord, have mercy on us!*

In 1968 I wrote the first version of this adaptation. *Koko maailma...* is a sort of "rough-hewn" music, but I attempted to treat this simple, melancholy chorale with piety; the words moved me deeply while I was working on the piece.

The first version was performed in Kaustinen in 1968 by a string orchestra conducted by cantor Eino Kangas. In 1974 I made a new version, which was premièred in Kokkola by Juha Kangas and his young orchestra on 7th June of the same year.'

Pehr Henrik Nordgren, Autumn 1996

Juha Kangas admires the elemental nature of Nordgren's arrangement, and refers to the piece as being 'hewn with the axe' — with an axe that is capable of the greatest tenderness, one might add. Anyone who is surprised at the terse, unfinished

final notes of the individual phrases should be made aware that this corresponds with the traditional way of singing this chorale, reflecting a very sensitive but nonetheless rugged mentality.

A Two-Part Manifestation of Motivic Obsession

Violin Concerto No. 3, Op. 53 (1981)

Pehr Henrik Nordgren's *Violin Concerto No. 3*, Op. 53, was composed in 1981 and premièred by Kaija Saarikettu and the Ostrobothnian Chamber Orchestra conducted by Juha Kangas on 31st January 1982 at the Kaustinen Chamber Music Week. Each of its two movements is preceded by a motto, a line from a poem by Eino Leino (Eino Leino [1878-1926] is often regarded as Finland's most prototypical lyric poet. His most famous collection is *Helkavirsiä* [Helka Songs], ballads and legends in the metre of the *Kalevala*, in which he combines the character of traditional folk-poetry with his own personal utterances.) Nordgren denies any programmatic interpretation: 'The concerto was already complete when I read the three poems *The Laughing Apollo* (the prologue to Leino's *101 Songs* from 1898). The quotations from the poem *Song of the Sun* that I chose for the two movements are as follows: "...me kuljemme kumpuja mustan maan..." ("...we travel the hillocks of the black country...") and "...niin maassa tok' kiinni emme..." ("...we are not indeed fixed to the earth..."). I felt that this music needed a little more than mere tempo markings — something that should reflect the thoughts that were in my mind while I was writing it — and for some inexplicable reason Leino's poetry seemed to belong to that imaginative world. Nevertheless, the music does not in any way "describe" something definite. One might call its development and form "narrative", but the listener should employ his imagination of his own volition and in his own way.'

Both movements of Nordgren's *Violin Concerto No. 3* are constructed from related rhythmic cells, which have a consciously primitive effect with their strict assertiveness. The first movement is characterized almost constantly by a tense short-long rhythm, alongside which we find merely the neutral element of an even crotchet rhythm (which opens the movement with a neatly arranged cluster). It is no coincidence that the solo violin's first harmonic step is a tritone, the ambiguous main interval of the work. Perfect and diminished fourths; and vertically non-harmonic parallel sixths as important stabilizers of free counterpoint. The solo part almost always takes the lead, sometimes with a multi-part imitative accompani-

ment, sometimes with a neutral or aphoristic accompaniment and sometimes purely soloistically. Then the ensemble enters *Subito con tutta la forza*, but although a *più mosso* increases the pressure still further, the conflict falls flat; forthright accompanimental chords run into emptiness, break off with tremendous intensity. In the short, lyrical contrasting section, *molto sostenuto*, the relaxed rhythm that contrasts with the basic rhythm appears; but after just a few bars the basic rhythm returns and leads back to the main tempo, to a second development section. This time the *fortissimo* would seem to be leading us onwards, but suddenly the wildly articulated overlapping of the rhythmic basic cell is suppressed by a *diminuendo*. The contrasting *molto sostenuto* music returns, and the wistful yet hopeful conclusion reconciles the two opposing rhythms. The atmosphere of this 'codetta' has something of the dreamy melancholy found at the end of the first movement of Shostakovich's *Fifth Symphony*.

The energy of the first movement is twice inhibited. All the more powerfully does its *alter ego* appear: the underlying rhythm of the second movement, a three-note basic motif, is even more dominant, rougher, played with great intensity for long stretches; with its obsessive showing-off it has the effect of a ritual event, and it is enlivened by changing intervals, position, dynamics, metre and by impulsive countervoices. The ever more boisterous atmosphere is relieved by a *dolce* middle section based on calmer versions of the previous material, before the insistent energy of the main motif again forces its way vehemently to the fore. The laconic conclusion in A major, with its remote, humoristic *staccato* manner, is reminiscent of the tradition of Shostakovich and Schnittke.

Different Entities Complementing Each Other

Cronaca per archi, Op. 79 (1991)

Pehr Henrik Nordgren wrote *Cronaca per archi*, Op. 79, in a period of the utmost depression. This four-movement work initially bore the English title of 'Chronicles' and is, in fact, Nordgren's second string symphony, his third work in more than one movement for string orchestra (the others being the *Symphony for Strings*, Op. 43 [1978] and the *Concerto for Strings*, Op. 54 [1982]). In *Cronaca*, which was premièred by the Wegelius Chamber Orchestra under Ralf Sjöblom in Tammissaari on 14th June 1991, two powerful slow movements surround two more compact fast

movements. As the character of each movement is in stark contrast to the others, the four varied movements have the effect of truly complementing each other.

The introductory *Adagio* was headed 'Incommunicative' in the first version, a comment referring to the inner state of the composer when he was working on the piece — but, in view of the result, this description was no longer appropriate. The movement falls into three main sections, the outer ones centred on pedal point on F, the inner one on a pedal point on D. It all begins with a restrained primeval chord from the distance, which rebels into a surly Here and Now — rapid rhythmic compression goes alongside a threatening *crescendo* gesture; it breaks off with a *sforzato*, and from the renewed nothingness there arises, in solemn unison, the chromatically complex main theme, beginning with the memorable sequence A flat, B flat, C, B natural, C sharp, G: this motif permeates this movement which is structurally simple but very refined in its treatment of details. While this line continues to be woven, a few notes gradually start to drop off and, above the tritone motion, F is reached from B natural — this returns powerfully at the end of the first section and at the end of the movement. Now the F remains stationary, which gives the further course of the melody, in a constant *misterioso*, a point of harmonic reference. It leads to a swelling F; it vanishes, and the syncopations introduce the new tonal field of D. The upper instruments enter in a magical atmosphere, the main theme remains merely a hint, the constant rhythm loses itself in written-out irritation. From a *crescendo* D the cellos bring out the theme, imitated by the violins. F returns in place of D, and now a massive intensification begins; the full potential for tension of the long-drawn main theme is unfolded with all conceivable power above the constant underlying note.

The way this movement originally ended was a good example of how one can go wrong in formal construction. At the end it suddenly set off again with new material, perhaps for twenty bars, in which everything was different. It was a retrospective commentary. But when I heard it, it immediately became clear that it didn't work. So I took it away and realized the long, monotonous polyphonic *crescendo* up to the end. But what does *crescendo* mean in this case? At the end it is *fortissimo* the whole time. Only the final F continues to get louder. Nevertheless, the combination of monotony and polyphony creates a feeling of excitement, and it has the effect of a great *crescendo*.

The bizarre second movement, a sort of *Allegro*, is called 'Duo'. Above a partly polymetrically defined, partly bustling aleatory accompaniment in triple *pianissimo* (not until the soloist enters does it become clear whether this in triple or quadruple time) rise the uncouth voices of two barbarous performers in argument: violin against viola. A characteristic feature is the quintuplet which occurs on occasion with surprising force, like smashing ice, from an orchestra which suddenly acts together. With ignorant juxtaposition and mock-humorous shadow-chasing high up, the protagonists outdo each other in terms of uncouthness.

'They both act in a very uncultivated manner. They play whatever comes into their heads. No beautiful phrasing — it should seem nervous and stressful. Like a peculiar joke: two people on opposite sides of a river, who call out to each other; but they call out at the same time and do not listen to what the other is saying. Sometimes only one of them plays, and eventually a third player has the last word — the cello, who merely makes a little comment, quite inconsequentially.'

The aggressive third movement, *Agitato*, originally bore the playful title 'Rage's Progress', but Nordgren later dispensed with this. 'I was trying to create music that depicted an angry man, how his rage grows and grows. Genuine rage!'

The *Agitato* is a character piece which demands great technical flexibility and, therefore, the establishment of an unorthodox psychological and dramatic connecting theme. By sudden means anger is staged and symphonically developed: from the outset there are abrupt series of contradictory rhythmic cells, ruthlessly upwards-storming and weightily downward-pressing melodies, threateningly articulated trills, brusque entries, percussive accents, colliding dissonances, intensifying repetition. The wild uproar is followed by a restlessly inhibited *legato* subsidiary theme, which is reticently attacked — then apparent calm and the counterweight of deep pizzicato. In the coda, *legato* thematic material in the high register is contrasted with the *staccato* motifs in the depths. A determined downward pressure, a hard accent, a breathless D minor echo in quadruple *pianissimo*: a written-out descent into silence. Anger leads to speechlessness; excess knows no counter-argument.

The 'Epilogo', *Tempo grave*, was intended as a homage to Arvo Pärt: 'At that time Pärt's music, for example *Cantus*, attracted me very strongly. I liked the idea of giving expression to my inclination towards his music. The epilogue should not be

performed in an obviously dramatic manner. But a decisive difference between Pärt and myself is that I cannot hide my feelings. I cannot control them. So I have to introduce a sort of intensity and drama into this music, after everything that has happened. At the end there remains the hobbling gait of the *pizzicati* – life continues in its own way... Perhaps it symbolizes us getting closer and closer to our own graves. The ending should not have pathos imposed upon it; pathos is already there.'

As soon as we encounter the first tonal expansion, caused by the notes beginning to move, we leave Pärt's methods behind; the rich, comparatively irregularly motivated expression is predetermined. The general *crescendo* towards the depths does, however, remind us to a certain degree of Pärt's *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, as does the overlapping rhythm, emotionally related to the motif technique of Pärt's proportional canon. But Nordgren's dynamic realization of form leads to quite different results. The second phrase begins with increased emphasis. The rebelliously trilling countervoice in the depths opposes the general descent and leads to a dramatic, imitative coming together between high and low voices, which solidifies as massive clusters. Powerfully the tension resolves into a descending tune, but the hobbling double bass *pizzicato* thumps inexorably onwards, even in front of a backdrop of constantly dematerializing harmonics, and finally demonstrates defiant insistence with rough Bartók *pizzicato*. Eventually resistance breaks down, and the transfigured simplicity of the final perspective concludes with a bell-like, impure chord, in the dying echoes of which the double bass twice states a laconic reminiscence.

© **Christoph Schlüren 1997**

About the cover painting:

The Norwegian painter Lars Hertervig (1830-1902) was struck down by schizophrenia at the age of 24. As an artist he was totally self-absorbed and, despite unfavourable circumstances, developed a landscape style which is regarded by many as 'the most independent manifestation of Nordic nature romanticism of the era' (Kindler's Dictionary of Painting). *The Tarn* dates from 1865 and comes from a creative phrase, more than two years in length, in which he produced his most famous paintings. The artistic value of his work was only fully acknowledged after his death.

Jari Valo first studied the violin with Juha Kangas at the Ostrobothnian Conservatory and then at the Sibelius Academy, from which he graduated in 1982. He won first prize in the Finnish Violin Competition in 1985. He was leader of the Ostrobothnian Chamber Orchestra from 1972 until 1994 and is now leader of the Finnish Radio Symphony Orchestra. As a soloist he has performed throughout the Nordic countries and elsewhere in Europe as well as in Japan.

The **Ostrobothnian Chamber Orchestra** originated as a student ensemble at the local music college in 1972, becoming a fully professional string orchestra in 1989. Trained and directed since its inception by the noted violinist Juha Kangas, the orchestra has established a wide reputation for its very special sonority. The Ostrobothnian Chamber Orchestra performs repertoire from all periods but is especially noted for its performances of contemporary music and its pioneering efforts to commission and perform new Finnish music — some 70 works to date. This has led to invitations to appear in many European countries as well as winning the orchestra prizes including the music prize of the Nordic Council and the 1995 Luomus Prize.

Juha Kangas started his musical career as a folk fiddler. He studied the violin at the Sibelius Academy and played the viola in the Helsinki Philharmonic Orchestra for five years before becoming a lecturer at the Ostrobothnian Conservatory. His conducting career started when he formed the Ostrobothnian Chamber Orchestra and he is essentially self-taught. Juha Kangas is conductor of the Tallinn Chamber Orchestra and guest conductor of the Lahti Symphony Orchestra. In 1997 he will make his German debut conducting the Munich Philharmonic Orchestra.

PEHR HENRIK NORDGREN „TOWARDS EQUILIBRIUM“

Wer möchte nicht glücklich sein, frei von Unsicherheit und Depression? Eine „heile Welt“ entwerfen? In einer Zeit, in der alles so gläsern geworden ist, Nachrichten von weltweit immerzu stattfindendem Elend, Barbarei, Katastrophen, Unrecht zur Dauerkulisse unseres Alltag angewachsen sind, ist es für diejenigen, die sich ihre Sensibilität bewahrt haben, deren Antennen weiterhin empfangsbereit sind, schwer, ja fast unmöglich geworden, uneingeschränktes Glück zu empfinden. Kein Wunder also, daß man der heilen Welt nur noch selten in der großen Kunst des zu Ende gehenden Jahrtausends begegnet. Die Dissonanz hat sich unangefochten emanzipiert, die Wiederkehr des Schönklangs gibt sich meist wie in Eis erstarrt oder hinter der Fassade der Ironie; der Intellektuelle fragt nach dem Gebrochenen, der Ästhetik des Häßlichen, der Bedeutungsebene des zur Abstraktion Erstarren. Verzweiflung, Deformation kennt unendliche Ausdrucksformen, und viele erscheinen uns aus einer Zeitgeist-Koinzidenz heraus aktuell — das kann auch schnell Mode oder opportunistische Geste sein. Also sucht der kritische Geist das Echte und findet es in den zerklüfteten Abgründen eines Gustav Mahler, in der dunklen Visionskraft formgewordener Zweifelgebirge bei Sibelius, in Bartóks existentieller Bedrohtheit, in der ruhelosen Expressivität Schönbergs, in der aufgewühlten Empfindsamkeit eines Alban Berg, in der hochverdichteten Fragilität Weberns, in Schostakowitschs unausweichlich enttarnender Tarnkappe, in Karl Amadeus Hartmanns konfliktgeladenen „Bekenntnismusiken“, in Allan Petterssons schwarz pochenden Untergangsfloten, in den hermetischen Obsessionen Anders Eliassons — authentisches Leid in Tönen, Entsprechung des Zustands der Welt. Als ob sie nicht immer so gewesen wäre — aber heute bekommen wir es zu sehen, wohin wir auch blicken.

Auch der finnische Komponist Pehr Henrik Nordgren ist seit seinen suchenden Anfängen ein Botschafter des Leids, der Verzweiflung, der Unsicherheit, in seiner Musik ein sich auf die seelischen Herausforderungen bedingungslos einlassender Katalysator der Unausgeglichenheit der Welt: „Ich empfinde ganz unmittelbar, daß das Leben so hart ist und schwierig. Ich fühle so viele deprimierende Dinge um mich herum. Diese Dinge will ich irgendwie ausdrücken. Das ist für mich sozu-

sagen sehr natürlich. Und es ist auch sehr natürlich, daß ich dabei nichts erklären kann. Dabei bin ich doch kein Tier: Ich denke, daß ich denke.“

Die allgegenwärtige Depression hat Nordgren vor einigen Jahren in den seelischen Abgrund getrieben, an den Rand weiterer Existenz. Nach Überwindung dieser Lebenskrise begann er, bewußter das anzustreben, was als konsequente Weiterverfolgung des Überlebenwollens zu begreifen ist: Man mag es Lichtinstinkt nennen. Überwindung der Angst tritt zur Erkundung ihrer Erscheinungsformen hinzu. Stirb und Werde!

Kontinuität mit Wendepunkten — Charakteristikum in Leben und Schaffen des Pehr Henrik Nordgren: Ein Mensch, der die Balance in der inneren und der äußeren Welt sucht, der sich aber niemals mit einer künstlichen Balance zufriedengeben könnte — die muß auch zwischen schöpferischem Tun und umgebendem Leben bestehen. Folge der Utopie!

„Ich glaube, daß Musik mehr ist als nur Musik. Sie ist keine isolierte Erscheinung, sie kann nicht der Wahrnehmung dessen entgehen, was überall um uns herum vor sich geht in dieser Welt von Krieg, Elend und verendender Wohlfahrt.“

Hintergründiger Zusammenhalt freier Phantasiegestalt

Nordgren ist Kunder einer inneren Landschaft, die so naturhaft auf den Hörer wirkt, daß dieser die Musik ohne weiteres für den Widerhall einer äußeren Landschaft halten könnte: Glühende Leidenschaft, archetypisch dimensioniert in Leid, Trauer, Hoffnung, Aufbegehren, wild und verletzlich, kraftstrotzend und zerbrechlich zugleich — der ganze Mensch lebt in diesen Klanggeweben, mit allen Licht- und Schatten-Facetten, und daß seine Welt keine heile ist, aber voller Sehnsucht nach Heilung, davon erzählt seine Musik. Nordgren transzendiert seine Lebensbedingtheit in eine allgemeingültige, künstlerische Dimension. Er schafft keine Kunstwelt, optimiert nicht Systeme, sondern steuert unbeirrbar ins Zentrum der inneren Turbulenz: Durch die Verzweiflung hindurch, über die Not hinaus komponieren! So schafft Nordgren tönende Spiegelwelten seines Inneren, die nun aber — als Musik, und nichts als Musik — des konkreten Gegenstands entledigt sind und die so freigewordene Energie in einer entpersönlichten, für jedermann offenen Struktur entbergen. Der persönliche Schmerz weitet sich zu dem, was Weltschmerz genannt werden kann — Objektivierung der Gefühle, ohne daß diese an Intensität verlieren.

Für Nordgren ist der kreative Prozeß, die Formwerdung musikalischer Gedanken, ein Vorgang „kontrollierter Spontaneität: Für mich hat Musik eine Art erzählerischer Struktur. Die Form entwickelt sich nicht nur nach musikalischen Gesichtspunkten. Doch als Musiker erzähle ich nicht eine Geschichte, sondern ich erzähle, wie das Erzählen vor sich geht — wie merkwürdig! Aber da sind dramaturgische Prinzipien, die in der Sprache, in Erzählungen wirken, und die auch in der Musik wirken. Aber: *Es ist nur Musik*. Es kann in keiner anderen Weise ausgedrückt werden als Musik, in diesen Tonbeziehungen.“ Der kalkulierende Aspekt ist dabei dem unterworfen, was sich wie von selbst einstellt, — dem frei Imaginierten: „In den letzten Jahren denke ich immer weniger an die Form, wenn ich mit einem neuen Stück beginnen möchte. Ich plane weniger und weniger. Ich merke, wie die Form sich selbst entwickelt. Sie wächst hervor aus dem hauptsächlich musikalischen Material. Es ist also eine Art natürlicher Prozeß. Ich spüre, wie dieses und jenes Motiv in diese und jene Richtung gehen möchte, diesen oder jenen Bedarf hegt. Und dann baue ich Schritt für Schritt weiter — das hat nichts zu tun mit Improvisation! — an dem, was man Form nennt. Ich habe eine Art Rahmen. Früher hatte ich immer sehr genaue Pläne zugrundegelegt. Aber ich habe sie nie vollständig erfüllt. Immer kamen irgendwelche Überraschungen im Laufe der Niederschrift. Aber dann habe ich mich zunehmend gefragt: ‚Warum soll ich wie ein Sklave arbeiten? Warum sollten die Töne wie Sklaven sein? Laß’ sie ihr eigenes Leben führen!‘“

Wie frei ist der Komponist in der Wahl seiner Mittel? Was hält die Form zusammen? „Ich habe meine versteckten Bauintervall-Systeme. Ich muß ja auf etwas referieren, brauche eine Grundlage. Ich mache nicht konsequent davon Gebrauch: Manchmal müssen Sie einige Töne rausschmeißen, usw. Ich benutze das gleiche Material, und variiere es gewissermaßen die ganze Zeit über.“ Nicht vordergründige Ordnung ist Nordgrens Anliegen, sondern hintergründiger Zusammenhalt freier Phantasiegestalt.

Mittenhindurch führt der Pfad

Pehr Henrik Nordgren wurde am 19. Januar 1944 auf Åland geboren. Als er drei Jahre alt war, zog die Familie nach Helsinki. Seine Eltern hatten mit Musik nichts zu tun. Eine 78er-Platte mit einem Ausschnitt aus dem Finale der Fünften Schostakowitsch gab ihm seine Bestimmung: „Von da an veränderte sich alles: Ich wollte

Komponist werden. Das war mindestens ein Jahr, bevor ich die Gelegenheit erhielt, Geige zu spielen.“ Schostakowitschs Musik hat auf Nordgren anhaltenden Einfluß ausgeübt – zunächst auch stilistisch, später nicht mehr, aber ethisch, als geistige Ausrichtung: Ausdruck der Gefühle, aber keine Sentimentalität; Tragödie, aber keine Theatralik; Bekenntnis, aber keine Anmaßung. Als Vierzehnjähriger begann er mit dem Geigenspiel: „Anstatt Skalen zu üben und Etüden, spielte ich immer nur meine eigenen Stücke. Lange Stücke, ‚symphonische Dichtungen‘! Lange melodische Linien. Symphonische Zyklen von 10-15 Minuten Länge. Die ganze Melodie, imaginär gespielt von großem Orchester, wie die *Baba Yaga* in den *Bildern einer Ausstellung*. Aber meine eigene ‚Baba Yaga‘, die ich auf der Geige heraufbeschwören mußte.“ Mut zur Monodie, zur nackten Substanz einer einzigen Melodie prägt Nordgrens Schaffen weiterhin wie auch die heterophone Umschlingung, die expressive Aufladung der Einstimmigkeit. Er begann als Vierzehnjähriger auch, ohne das geringste theoretische Wissen Orchestermusik zu komponieren. Niemand half ihm dabei. Ab dem sechzehnten Lebensjahr schrieb er Musikkritiken für eine kommunistische Wochenzeitung und war so in der Lage, in jedes Konzert zu gehen. An der Universität nahm er ein Musikwissenschafts-Studium auf und erweckte mit einem kleinen Streichquartett das Interesse von Finnlands angesehenem Symphoniker Joonas Kokkonen, der ihn ab 1965 privat unterrichtete. 1967 wurde Nordgren mit der *ersten Euphonie* op.1 für Orchester schlagartig bekannt, und mir der *zweiten Euphonie* konnte er 1969, darin stimmten die Überschriften der zwei größten Tageszeitungen Helsinkis überein, seinen „Durchbruch“ feiern.

Zu jener Zeit faszinieren ihn die Klänge György Ligetis ganz besonders, und er macht sich auf den schwierigen Weg zwischen allen Lagern hindurch – weder Konservativer noch Modernist. Nur sich selbst gilt es zu entdecken! „Ligeti beeindruckte mich als Techniker: Seine Art, die Musik sehr linear aufzubauen. Alles ist linear gedacht, aber mit diesen Cluster-Klängen. Ganz anders als bei Penderecki. Und diese Pedanterie mag ich, wo alles so genau geschrieben ist. Aber ich versuchte, das in einer bestimmten Art für mich weiterzuentwickeln. Denn Melodie war für mich weiterhin sehr wichtig. So folgte ich dem utopischen Gedanken, daß ich in einer Ligeti verwandten Art, mit diesen Clustern, melodisch klingende Musik schreiben wollte. Alles ist aus Clustern aufgebaut in dieser linearen Konstruktion, aber das Ergebnis klingt melodisch. Jedoch ist das vertikale Element

immer wichtiger geworden. Ich habe diesen Gedanken nie aufgegeben. Ich nenne es: Melodisch-polyphone Cluster...“ Diese freitonale Clustertechnik, eine Art farbschillernde Mixtur aus Paraphonie und Heterophonie, ist mehr denn je persönliches Vokabular in Nordgrens Schaffen, so z.B. im 1995 entstandenen *Equilibrium*.

Ab Herbst 1970 studierte Nordgren als Stipendiat drei Jahre in Japan, wo er als Lehrer den altseriellen und an seiner Entwicklung desinteressierten Yoshio Hasegawa zugeteilt bekam. Umso intensiver sog er nicht nur die kulturelle Umgebung in sich auf: „Das Beste, was ich in Japan lernte, war das Leben, die Haltung zum Leben.“ Er vollendete dort das monumentale einstündige *Agnus Dei* für Soli, Chor und Orchester, ein Werk, das aufgrund einschlägiger Texte als „Pollution-Symphony“ bekannt wurde. In der nächsten Komposition, dem klar und knapp artikulierten *Turning Point* für großes Orchester, verabschiedete Nordgren sich vom überdimensionierten Anspruch mancher Vorgängerwerke, der im *Agnus Dei* gepipfelt hatte. Er setzte sich mit der traditionellen Musik Japans auseinander und schrieb Werke für japanisches Instrumentarium, darunter das *Autumnal Concerto* für traditionelle japanische Instrumente und (westliches) Orchester.

Die ritualistische Objektivierung, die Nordgren aus der japanischen Erfahrung gewann, wurde zum entscheidenden Gegenpol zu seiner persönlich aufgeladenen Expressivität, und Werke wie das *Klavierkonzert*, das *zweite Violinkonzert* (BIS-CD-326) und die zehn *Ballads on Kwaidan* für Klavier Solo spiegeln die japanische Erfahrung. Zurück in Finnland, erhielt Nordgren ein Angebot, für zwei Jahre im ostbottnischen Kaustinen, dem Zentrum der finnischen Volksmusik, als Composer-in-residence zu wirken. So zog er 1973 mit seiner japanischen Frau Shinobu nach Kaustinen, blieb dort nach Ablauf der zwei Jahre, und lebt heute noch dort. In Ostbottnien traf er seinen Freund, den Geiger und Dirigenten Juha Kangas wieder, der ihn schon in den sechziger Jahren zur Einbeziehung finnischer Volksmusik in seinen Kompositionen angeregt hatte — damals entstanden Werke wie die instrumentalen *Four Pictures of Death*, wo Folklore-Elemente in frei-polyphoner Clusterkombination verwoben wurden, und das Arrangement des Volks-Chorals *Die ganze Welt wird klagen*. Nun schrieb Nordgren ein neues Stück für Kangas und dessen gerade gegründetes Kammerorchester der Mittel-Ostbottnischen Musikschule (später Konservatorium von Kokkola), für das künftige Ostbottnische Kammer-

orchester: die viersätzigige Suite *Spielmanns-Portraits*, eine hinreißend gelungene Volksmusik-Hommage im Geiste, aber nicht im Stile Bartóks.

Das Ostbotttnische Kammerorchester, das sich anfangs aus 10-11-jährigen Schülern zusammensetzte, darf heute als in unserer Zeit einmaliges Modell eines kontinuierlich gewachsenen Streicherensembles erster Garnitur gelten. Das schicksalhafte Zusammenspiel mit seinem Jugendgefährten Juha Kangas erwies sich als glücklichste Fügung in Nordgrens äußerlich nun eher wenig sensationellem Leben. Bis 1996 hat dieses Orchester nicht weniger als vierzehn Nordgren-Uraufführungen unter Kangas gespielt, unter jenem Vorkämpfer für Nordgrens Werk, der dezidiert erklärt, er wolle „keine Karriere machen“. Inspiriert durch die Zusammenarbeit mit Kangas, hat Nordgren seit 1976 unglaublich viel Streichorchestermusik geschrieben, mehr, als dies je ein Komponist seines Ranges getan hat, darunter *Symphony for Strings*, *Concerto for Strings*, *Transe-Choral*, *Cronaca* und *Equilibrium*; Solokonzerte für Violine, Viola, Violoncello, Viola und Kontrabaß, Horn, Trompete, Saxophon. Doch daneben vernachlässigte Nordgren das große Orchester nicht: Im Zentrum stehen da vier Symphonien und weitere Solokonzerte. An Kammermusik komponierte er u.a. sieben Streichquartette. Bedeutend sind seine Opern *Den svarte munken* (eine musique noir über Tschechows Novelle *Der schwarze Mönch*) und *Alex* (1986 Fernsehoperpreis der Stadt Salzburg) sowie Oratorien über alte Volksmythen.

Nordgrens Tonwelt ist immer sofort seine unverkennbar eigene, andererseits gehört er jedoch nicht zu den Komponisten, die einen einmal gefundenen Stil ein für allemal etablieren. Seit Mitte der siebziger Jahre gibt es keine gewaltsamen, äußerlich motivierten Brüche in seinem Schaffen, doch sind es extreme Wandelbarkeit, Vielgestaltigkeit innerhalb des Eigensprachlichen, die immer wieder überraschen und aufs Neue gefangennehmen. Für Nordgren ist jedes neue Werk ein erstes und letztes, nie ein abstraktes Experiment, aber stets eine Entdeckungsreise – immer derselbe Mensch, immer eine andere Route, immer neue Wendungen, Unerwartetes, Abenteuer, durch die sein Pfad mittenhindurch führt – immer ein Ziel vor Augen, aber der Weg, der dort hinführt, ist nicht geradlinig. Sensibilität und Disziplin spielen ihr unentwegtes Wechselspiel.

Harmonie und das wirkliche Leben

Equilibrium op. 94 (1995)

Pehr Henrik Nordgren komponierte *Equilibrium* op. 94 im Herbst 1995 als Hommage zum 50. Geburtstag von Juha Kangas, der das einsätzige Werk am 25. November desselben Jahres in Kokkola uraufführte. „Die Musik ist für 19 Streicher gesetzt (sie kann nicht kleiner besetzt werden, verträgt aber auch keine zusätzlichen Spieler), welche alle mit ihrer eigenen Stimme dazu beitragen, das Ganze zu ‚balancieren‘.“ In dem freien Formverlauf finden sich versteckte Bezüge zu biographischen Stationen des Widmungsträgers.

Equilibrium beginnt mit einem für Nordgren typischen Rätselklang, einem hell schimmernden Cluster, der aus ferner Unbestimmtheit näher kommt, in Melodie gelöst sein will und in Nordgrens monodisch-polyphonischer Manier in das abwärts-gegen-aufwärts zeigende dreitönige Hauptmotiv mit Quartumfang mündet: Ein melodischer Keim ist erzeugt.

Weitere Anläufe zur Fortspinnung, doch da eröffnet sich eine ganz andere Welt, wiederum Pianissimo, aber von großer Ruhe, weiträumig, kontinuierlich anwachsend, allmählich mächtiger und unruhiger werdend: Die Welt des Tons F, seine Obertonwelt, Raum gebend für vierteltönige Umspielung, eine idyllische Intonation. „Da fand ich die Idee von *Equilibrium*, der Balance zwischen diesen Stimmungen, von einem harmonischen Leben, wo alles im Gleichgewicht ist, das Stabile und das Instabile. Aber warum bin ich nicht weitergegangen auf diesem Weg? Warum öffnete ich eine andere Tür? Das kommt daher, daß ich die Welt immer als einen Kampf erlebt habe: zwischen gut und böse usw., diese dualistische Denkungsart. In *Equilibrium* wollte ich dieser Welt entfliehen, und zwischendurch ist das gelungen, aber dann kam sie wieder. Eigentlich müßte es ‚Towards Equilibrium‘ heißen.“

Das Hauptmotiv kehrt wieder, wird Triebfeder und führt in die kontrastierende Sektion mit „vagen Imitationen typischer Polska-Tänze. Es sind nur kleine, kurze Partikel. Es ist kein Tanz. Es ist wie ein Rückblick auf die Zeit, als Juha Kangas mich mit der Volksmusik bekannt machte, mit der Spielmanns-Tradition.“ Bezüglich dem Vorangegangenen besorgt dieses humoristische „Intermezzo“ eine außerordentliche Spannung und führt in obsessiv-spielerischer Weise zum Höhepunkt der Unruhe im Stück. „Diesmal wurde ich wirklich ein ‚Sklave meiner Themen‘.

Meine Absicht war, daß alle diese tänzerischen Elemente wie in einem Schatten sichtbar werden sollten, irgendwo hinter etwas. Doch das Neue wurde gegen meinen Willen zur Hauptsache.“ Nochmals flackern die Tanzmotive auf, doch diesmal siegt das anfängliche Quartmotiv und verdrängt sie.

In eine neugeschaffene beruhigte, empfängliche Stimmung tritt ein neues Motiv: H-A-G-As (die Tonbuchstaben des Namens Juha Kangas, Gegenstand unablässiger Dur-Moll-Kollision), das zusammen mit dem Hauptmotiv und gelegentlichen gezähmten Einwendungen aus der Tanzepisode den Schlußteil bestimmt, der in zweitem Anlauf in majestätischem Aufstieg gipfelt. Als das schillernd hohe Schluß-Fortissimo abreißt, klingt in der Tiefe F-A nach, irdisch, ohne Emphase zentrierend. „Ich arbeite die ganze Zeit mit demselben musikalischen Material, aber da sind diese Türen. Ich wiederhole und verändere den Charakter dabei. Da Musik eine Form ist, die in der Zeit aufgebaut wird, muß da etwas sein, was, auf die Zeit bezogen — periodisch — wiederkommt: Sie bekommen verwandte Punkte. Schritt für Schritt finden Sie: Das ist eine verwandte Angelegenheit. Sie erkennen etwas wieder, was Sie bereits getroffen haben. Es ist wie ein Puzzle, das Sie zu einem Wort zusammensetzen.“

Mit der Axt gehauen

Koko maailma valittanee op. 26b

„*Koko maailma valittanee* (Die ganze Welt wird klagen) ist eine freie, fantasieartige Adaption eines alten Volkschorals aus Lapua im südlichen Ostbottnien. Es stammt aus einer Sammlung von Chorälen, die Ilmari Krohn 1898 als *Geistliche Melodien* herausgab (*Suomen Kansan Sävelmiä*, daraus *Hengellisiä Sävelmiä*). Wer die Melodien komponierte, ist nicht bekannt. (Die Melodie von *Koko maailma...* allerdings ist nicht finnischen Ursprungs.) Es sind die Worte einfacher Leute, nicht eines Dichters, und es sind Feinheiten des Dialekts dabei, die ich nicht übersetzen kann, die ich vielleicht sogar nicht einmal restlos verstehe. Aber die Idee ist unmißverständlich. Ilmari Krohn hat leider nur die Worte der ersten Strophe veröffentlicht.

*Die ganze Welt wird klagen,
Wir alle müssen sterben,
Wird da kein Gnädiger sein,
Um uns beizustehen?
Allein die Sünde
Öffnete das Tor zum Tod vor uns,*

*Davor fürchten wir uns.
Herr, erbarme dich unser!
Christus, erbarme dich unser!
Wir alle sind Kinder Adams,
Befleckt mit Sünden, böse sind wir,
Herr, erbarme dich unser!*

1968 schrieb ich die erste Version dieser Adaption. *Koko maailma...* ist eine Art „grob behauene“ Musik, aber ich versuchte, den einfachen melancholischen Choral mit Pietät zu behandeln; die Worte berührten mich tief, während ich an der Musik arbeitete.

Die erste Fassung wurde 1968 in Kaustinen von einem Streichorchester gespielt, das der Kantor Eino Kangas leitete. 1974 erstellte ich eine neue Version, die von Juha Kangas mit seinem jungen Orchester am 7. Juni jenes Jahres in Kokkola uraufgeführt wurde.“

Pehr Henrik Nordgren im Herbst 1996

Juha Kangas bewundert die Urtümlichkeit von Nordgrens Bearbeitung, spricht davon, das Stück sei „wie mit der Axt gehauen“ — mit einer Axt, die zu äußerster Zärtlichkeit in der Lage ist, möchte man hinzufügen. Wer sich über die knappen, nicht ausgespielten Schlußtöne der einzelnen Phrasen wundert, sei darauf hingewiesen, daß dies der Tradition, wie dieser Choral gesungen wird, entspricht, einer sehr empfindsamen, aber zugleich rauen, unsentimentalen Mentalität.

Zweiteiliges Manifest motivischer Obsession

Violinkonzert Nr. 3 op. 53 (1981)

Pehr Henrik Nordgrens *drittes Violinkonzert* op. 53 wurde 1981 komponiert und von Kaija Saarikettu und dem Ostbottischen Kammerorchester unter Juha Kangas am 31. Januar 1982 bei der Kammermusikwoche Kaustinen uraufgeführt. Den beiden Sätzen sind als Mottos Zeilen aus einem Gedicht von Eino Leino vorangestellt. (Eino Leino, 1878-1926, gilt vielen als der ursprünglichste Lyriker Finnlands. Am berühmtesten ist seine Sammlung *Helkavirsiä*, Helgalieder, im *Kalevala*-Versmaß verfaßte Balladen und Legenden, in denen der Charakter überlieferter Volksdichtung mit persönlicher Aussage verschmilzt.) Nordgren verwehrt sich gleichwohl gegen programmatische Deutungen: „Das Konzert war bereits fertig, als ich die drei

Gedichte *Der Lächelnde Apollo* (Prolog zu Leinos 101 *Lieder* von 1898) las. Die Zitate aus dem Gedicht *Sonnengesang*, die ich für die zwei Sätze auswählte, lauten: „...me kuljemme kumpuja mustan maan...“ (‘...wir überqueren die Hügel des schwarzen Landes...’) und „...niin maassa tok’ kiinni emme...“ (‘...wir sind nicht wirklich an die Erde gebunden...’). Ich fand, daß diese Musik ein bißchen mehr brauchte als nur Tempoangaben, irgendetwas, was die Gedanken widerspiegeln sollte, mit denen ich mich während der Niederschrift trug – und auf unergründliche Weise schien Leinos Gedicht zu jener Gedankenwelt zu gehören. Allerdings ‘beschreibt’ die Musik keineswegs etwas Bestimmtes. Die Entwicklung der Form könnte man ‘narrativ’ nennen, aber der Hörer soll seine Vorstellungskraft nach eigenem Willen und Möglichkeiten frei einbringen.“

Nordgrens *drittes Violinkonzert* ist in beiden Sätzen mit verwandten rhythmischen Zellen gebaut, die in ihrer strikten Selbstbehauptung bewußt primitivistisch wirken. Der erste Satz ist fast durchgehend von dem angespannten Kurz-Lang-Rhythmus geprägt, dem höchstens die – den Satz mit einem auffächernden Cluster einleitenden – gleichbleibenden Viertel neutral zur Seite treten. Es ist kein Zufall, daß die erste harmonische Fortschreitung der Solovioline ein Tritonus ist, das polyvalente Hauptintervall des Werkes. Aber auch reine und verminderte Quartan, querständische Parallelsextan als Stabilisierer freier Stimmführung sind wichtig. Die Solostimme ist fast immer führend, mal mit vielstimmig imitierender, mal mit neutral verhaltener oder aphoristischer Begleitung, streckenweise solistisch. Dann setzt das Ensemble *subito con tutta la forza* ein, doch indem ein *pù mosso* den Druck noch erhöht, verpufft der Konflikt, schreitende Begleitakkorde laufen ins Leere, reißen mit größter Intensität ab. In dem kurzen, lyrischen *molto sostenuto*-Gegenabschnitt tritt der dem Grundrhythmus entgegengesetzte, entspannte Rhythmus auf, doch schon nach wenigen Takten erscheint der Grundrhythmus wieder und führt in das Haupttempo zurück, zu einer zweiten Durchführung. Diesmal scheint das Fortissimo weiterzuführen, doch da weicht die wild artikulierte Engführung der rhythmischen Grundzelle unerwartet diminuierendem Zugriff. Nochmals tritt die *molto sostenuto*-Gegenwelt auf, und der wehmütig-hoffnungsvolle Schluß versöhnt die beiden gegensätzlichen Rhythmen. Die Stimmung dieser „Codetta“ hat etwas von der träumerischen Melancholie am Ende des ersten Satzes von Schostakowitschs *fünfter Symphonie*.

Die Energie des ersten Satzes wurde zweimaliger Inhibition unterworfen. Umso heftiger erscheint sein Alter ego: Noch dominierender und rauher, da extremer beschaffen und über weite Strecken mit großer Intensität zu spielen, ist der Grundrhythmus, die dreitönige Grundmotivik des zweiten Satzes, die in ihrem obsessiven Auftrumpfen wie eine rituelle Handlung wirkt und durch wechselnde Intervallik, Lage, Dynamik, Metrik und impulsive Gegenstimmen belebt wird. Das immer ausgelassener Spiel wird aufgelockert von einem *dolce*-Mittelteil, der auf beruhigten Varianten des Vorangehenden basiert, bevor die drängende Energie des Hauptmotivs sich wieder vehement durchsetzt. Der lakonische A-Dur-Schluß erinnert in seiner distanziert-humoristischen Staccato-Haltung an die Schostakowitsch-Schnittke-Tradition.

Ergänzung durch Verschiedenheit

Cronaca op. 79 per archi (1991)

Pehr Henrik Nordgren schrieb *Cronaca per archi* op. 79 in einer Zeit äußerster Niedergeschlagenheit. Das viersätziges Werk trug zunächst den englischen Titel „Chronicles“ und ist de facto Nordgrens zweite Streichersymphonie, das dritte mehrsätziges Werk für Streichorchester nach der *Symphony for strings* op. 43 von 1978 und dem *Concerto for strings* op. 54 von 1982. In den *Cronaca*, die am 14. Juni 1991 in Tammisaari vom Wegelius Kammerorchester unter Ralf Sjöblom uraufgeführt wurden, umrahmen zwei mächtige langsame Sätze zwei knappere schnelle Sätze. Indem sie gegensätzlichste Charaktere ausformen, finden die vier Sätze in der Verschiedenheit zu einander ergänzender Wirkung.

Das einleitende *Adagio* war in der ersten Fassung mit „Incommunicative“ überschrieben, was sich auf den inneren Zustand des Komponisten während des Schaffensprozesses bezog, jedoch angesichts des Resultats keine passende Bezeichnung mehr war. Der Satz gliedert sich in drei große Abschnitte, wovon die äußeren auf einen F-Orgelpunkt zentriert sind und der mittlere auf einen d-Orgelpunkt. Alles hebt mit einem aus verhaltener Ferne ins unwirsche Hier und Jetzt aufbrechenden Urakkord an – rapide rhythmische Verdichtung geht mit bedrohlicher Crescendo-Geste einher, es reißt mit einem *Sforzato* ab, und aus dem neuerlichen Nichts erhebt sich in feierlicher Einstimmigkeit das chromatisch verästelte Hauptthema, beginnend mit der einprägsamen Folge as-b-c-h-cis-g, das den recht einfach

gebauten, im Detail aber sehr raffinierten Satz durchweht. Während die Linie weitergesponnen wird, bleiben nach und nach einige Töne liegen, und über den Tritonusgang wird von h aus das F erreicht — was sich am Ende des ersten Teils und am Satzende eindrucklich wiederholt. Nun bleibt das F liegen, gibt dem weiteren Verlauf der im *misterioso* verharrenden Melodik harmonischen Halt. Es mündet in ein anschwellendes F, an dessen Verstummen die Synkopen des neuen Zentrums d anknüpfen. In zauberischer Atmosphäre setzen die hohen Instrumente ein, das Hauptthema bleibt Andeutung, der gleichbleibende Rhythmus verliert sich in auskomponierte Irritation. Aus einem crescendierenden d treten die Celli mit dem Thema hervor, die Geigen imitieren. F tritt wieder an die Stelle von d, und nun bahnt sich die lange Steigerung an, das eigentliche Spannungspotential des langgestreckten Hauptthemas wird über dem gleichbleibenden Grundton mit aller Macht entfaltet.

„Wie dieser Satz ursprünglich zu Ende ging, war ein gutes Beispiel dafür, wie man scheitern kann im Bau der Form. Am Ende ging es plötzlich mit sehr neuem Material weiter, vielleicht zwanzig Takte lang, da veränderte sich alles. Es war wie ein nachgetragener Kommentar. Aber als ich es hörte, war mir schlagartig klar, daß es nicht funktionierte. So nahm ich es weg und habe versucht, ein langes, eintöniges, polyphones Crescendo bis zum Ende durchzuführen. Aber was heißt schon *crescendo*: Am Schluß ist es die ganze Zeit *fortissimo*. Nur das letzte F crescendiert weiter. Doch die Kombination aus Monotonie und Polyphonie schafft ein Gefühl von Aufregung, und so wirkt es wie ein großes Crescendo.“

Der bizarre zweite Satz, eine Art *Allegro*, nennt sich „Duo“. Über einer halb polymetrisch gebundenen, halb aleatorisch wuselnden Begleitung in dreifachem Pianissimo (erst mit Eintritt der Solisten wird klar, ob es sich um einen Dreier- oder einen Vierertakt handelt) erheben sich die derben Stimmen zweier barbarischer Darsteller zum Streit: Violine contra Viola. Charakteristisch die Quintole, die auch einige Male mit überraschender Wucht, splitterndem Eis gleich, vom urplötzlich für einen Moment gemeinsam agierenden Orchester eingeworfen wird. Mit ignorantem Nebeneinander und irrwitzigem Höhengespuk überbieten sich die Protagonisten an Ungeschliffenheit.

„Die beiden agieren sehr unkultiviert. Sie spielen, was ihnen gerade in den Sinn kommt. Keine schönen Phrasen — es soll aufgeregt und gestreßt wirken. Wie ein

seltsamer Witz: Zwei Personen auf den gegenüberliegenden Seiten eines Flusses, die sich gegenseitig zurufen, aber sie rufen gleichzeitig, hören einander nicht zu. Manchmal spielt auch nur einer, und am Ende hat ein Dritter das letzte Wort, das Cello, nur mit einem kleinen Kommentar, ohne jedes Gewicht.“

Der aggressive dritte Satz, *Agitato*, trug anfangs den hintersinnigen Titel „Rage's Progress“, den Nordgren aber zurücknahm: „Ich versuchte, eine Musik zu machen, die einen ärgerlichen Mann porträtiert: Wie seine Wut wächst und wächst. Wirkliche Wut!“

Das *Agitato* ist ein Charakterstück, das nicht zuletzt hohe handwerkliche Flexibilität und konsequente Realisierung eines unorthodoxen psychologisch-dramaturgischen Leitfadens voraussetzt. Mit jähren Mitteln wird Zorn inszeniert und symphonisch durchgeführt: Von Anfang an abrupt aufeinanderfolgende, widersprechende rhythmische Zellen, rabiat emporstürmende und druckvoll herabdrängende Melodik, bedrohlich artikulierte Triller, schroffe Einwürfe, perkussive Akzente, kollidierende Dissonanzen, steigende Repetition. Dem wilden Aufruhr folgt ein unruhig zurückgehaltenes Legato-Seitenthema, das zurückhaltend attackiert wird — dann scheinbare Beruhigung, Gegendruck des tiefen Pizzicatos: Die Coda konfrontiert die Legato-Thematik in der Höhe mit der Staccato-Motivik in der Tiefe. Verschiedenes Abwärtsdrängen, harter Akzent, atemloser d-moll-Nachklang in vierfachem Pianissimo: Ein auskomponiertes Verstummen. Wut macht sprachlos, der Exzeß kennt keine Argumente.

Der „Epilogo“, *Tempo grave*, sollte eine Hommage an Arvo Pärt werden: „Zu jener Zeit übte Pärts Musik, z.B. *Cantus*, eine sehr starke Anziehung auf mich aus. Ich mochte die Idee, meiner Zuneigung zu seiner Musik Ausdruck zu verleihen. Der Epilog sollte nicht zu vordergründig dramatisch gespielt werden. Aber ein entscheidender Unterschied zwischen Pärt und mir ist, daß ich meine Gefühle nicht verbergen kann. Ich kann sie nicht kontrollieren. So muß ich eine Art Intensität und Drama einbringen in diese Musik, nach allem, was geschehen ist. Am Ende bleibt jener humpelnde Gang der Pizzicati — das Leben geht weiter auf seine Art... Vielleicht symbolisiert es das Näher- und Näherkommen zum eigenen Grab. Der Schluß soll nicht pathetisch gemacht werden. Denn es ist bereits pathetisch.“

Schon mit Eintritt der ersten leiterfremden Töne als Resultat einsetzender Stimmbewegung sind Pärtsche Bahnen verlassen, der reiche, vergleichsweise irregulär motivierte Ausdruck ist vorherbestimmt. An Pärts *Cantus in memoriam Benjamin Britten* erinnert zwar das allgemeine Crescendo zur Tiefe hin, die der proportionskanonischen Motivik nachempfundene, überlagerte Rhythmik. Doch Nordgrens dynamisches Formbegreifen führt zu ganz anderen Resultaten. Die zweite Phrase hebt mit gesteigerter Emphase an. Der aufrührerisch trillernde Gegenpart aus der Tiefe stellt sich dem Abstieg entgegen und führt zu einer dramatisch imitierenden Engführung zwischen hohen und tiefen Stimmen, die sich zu massivem Cluster verdichtet. Machtvoll löst sich die Spannung in einen Abgesang, doch das humpelnde Pizzicato der Kontrabässe pocht unerbittlich weiter, auch vor immer entmaterialisierterem Flageolet-Hintergrund, und beweist am Ende trotzig Beharrungskraft mit rauhem Bartók-Pizzicato. Der Widerstand bricht zusammen, und die verkürzte Einfachheit der Schlußfläche schließt in einem glockenartig unreinen Akkord, in dessen Verklingen der Kontrabaß eine knappe, zweimalige Reminiszenz ausspricht.

© *Christoph Schlüren 1997*

Information zum auf dem Cover abgebildeten Gemälde:

Der norwegische Maler Lars Hertervig (1830-1902) erkrankte im Alter von 24 Jahren an Schizophrenie. Er war als Künstler ganz auf sich allein gestellt und entwickelte trotz der ungünstigen Umstände einen Landschaftsstil, den viele für die „selbständigste Leistung der nordischen Naturromantik jener Epoche“ (Kindlers Malerei-Lexikon) halten. *Waldsee* entstand 1865 während einer über mehr als zwei Jahre anhaltenden kreativen Phase, in der er seine berühmtesten Bilder schuf. Der künstlerische Wert seiner Bilder wurde erst nach seinem Tod gewürdigt.

Das **Ostbottnische Kammerorchester**, 1972 an der örtlichen Musikschule gegründet, wurde 1989 ein professionelles Streichorchester. Seitdem wird das Orchester von dem angesehenen Geiger Juha Kangas geleitet und hat aufgrund seines besonderen Orchesterklanges ein hohes Ansehen gewonnen. Obgleich das Repertoire des Ostbottnischen Kammerorchesters Stücke aus allen Epochen umfaßt, ist es doch vor allem durch seine Interpretation zeitgenössischer Kompositionen und seine Pionierarbeit bei der Erarbeitung und Aufführung neuer finnischen Musik bekannt geworden. Durch dieses Anliegen wurde das Orchester in viele europäische

Länder eingeladen und erhielt Auszeichnungen wie zum Beispiel den Musikpreis des Nordischen Rates und 1995 den Luomus-Preis.

Juha Kangas begann seine musikalische Karriere als Spielmann. Er studierte an der Sibelius-Akademie Geige und spielte fünf Jahre Bratsche im Philharmonischen Orchester Helsinki, bevor er Dozent am Ostbottnischen Konservatorium wurde. Seine Laufbahn als ein Dirigent, der sich seine Kenntnisse autodidaktisch aneignete, begann, als er das Ostbottnische Kammerorchester gründete. Juha Kangas ist Leiter des Tallinn Kammerorchesters und Gastdirigent des Lahti Symphonieorchesters. 1997 wird er bei den Münchener Philharmonikern sein Debüt geben.

Jari Valo studierte Geige, zunächst bei Juha Kangas am Ostbottnischen Konservatorium. An der Sibelius-Akademie beendete er 1982 seine Ausbildung. 1985 gewann er den ersten Preis des Finnischen Violin-Wettbewerbs. Von 1972-94 war er Konzertmeister des Ostbottnischen Kammerorchesters; seit 1994 ist er als Konzertmeister im Finnischen Radio-Symphonieorchester tätig. Als Solist trat er sowohl in Skandinavien wie auch in Europa und Japan auf.

Recording data: 1996-09-21/23 at Snellman-Salen, Kokkola, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Jens Braun

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Christoph Schlüren 1997

English translation: BIS

Front cover picture: Lars Hertervig, *The Tarn* (Nasjonalgaleriet, Oslo); photo: J. Lathion, Nasjonalgaleriet,

© Nasjonalgaleriet 1996

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

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

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB



**Ostrobothnian Chamber
Orchestra**



Juha Kangas