

Dag Wirén: Chamber Music



Stefan Bojsten, piano

Torleif Thedéen, cello • Christina Högman, soprano

Jubilate Choir / Astrid Riska

WIRÉN, Dag (1905-1986)**Tre dikter om havet, Op. 37 (Three Sea Poems)** (1963) **5'56**(Texts: Karin Boye) *(Gehrmans)*

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| [1] | I. Sommardag (Summer Day) | 2'57 |
| [2] | II. Till havet (To the Sea) | 1'12 |
| [3] | III. Havet (The Sea) | 1'36 |

The Jubilate Choir conducted by **Astrid Riska****Two Songs from Hösthorn, Op. 13** (1938) *(M/s)* **3'54**

(Texts: Erik Axel Karlfeldt)

- | | | |
|-----|---|------|
| [4] | I. En höstens kväll (An Autumn's Evening) | 1'41 |
| [5] | II. Om till din bädd (If To Your Bed) | 2'08 |

Christina Högman, soprano; **Stefan Bojsten**, piano**Suite miniature, Op. 8b (Miniature Suite),** **7'35**for cello and piano (1933) *(FST)*

- | | | |
|------|-------------------------------|------|
| [6] | I. <i>Moderato</i> | 1'47 |
| [7] | II. | 2'18 |
| [8] | III. <i>Allegro rubato</i> | 0'58 |
| [9] | IV. <i>Andante espressivo</i> | 1'41 |
| [10] | V. | 0'33 |

Torleif Thedéen, cello; **Stefan Bojsten**, piano**Sonatin, Op. 25 (Sonatina),** for piano (1950) *(Gehrmans)* **7'34**

- | | | |
|------|----------------------------|------|
| [11] | I. <i>Allegro moderato</i> | 2'08 |
| [12] | II. <i>Andante</i> | 3'15 |
| [13] | III. <i>Allegro</i> | 2'09 |

Liten pianosvit (Little Suite for Piano) (1971) (Gehrmans)

8'17

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 14 | I. <i>Vivace</i> | 2'02 |
| 15 | II. <i>Andantino</i> | 2'21 |
| 16 | III. <i>Moderato</i> | 2'13 |
| 17 | IV. <i>Allegro</i> | 1'24 |
-

Improvisationer, Op. 35 (Improvisations),

10'15

for piano (Gehrmans)

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 18 | I. <i>Largo</i> | 2'25 |
| 19 | II. <i>Adagio</i> | 2'08 |
| 20 | III. <i>Presto</i> | 1'14 |
| 21 | IV. <i>Tempo moderato</i> | 1'26 |
| 22 | V. <i>Molto espressivo</i> | 2'41 |
-

23 Tema med variationer, Op. 5 (Theme with Variations),

11'17

for piano (Gehrmans)

- | | | |
|----------|---------------------------------------|------|
| INDEX 1 | Tema. <i>Andante</i> | 1'09 |
| INDEX 2 | Variation I. <i>L'istesso tempo</i> | 1'04 |
| INDEX 3 | Variation II. <i>L'istesso tempo</i> | 1'06 |
| INDEX 4 | Variation III. <i>Tempo di marcia</i> | 0'40 |
| INDEX 5 | Variation IV. <i>Più mosso</i> | 0'39 |
| INDEX 6 | Variation V. <i>Andante</i> | 1'11 |
| INDEX 7 | Variation VI. <i>L'istesso tempo</i> | 1'00 |
| INDEX 8 | Variation VII. <i>Più mosso</i> | 1'04 |
| INDEX 9 | Variation VIII. <i>Molto vivace</i> | 0'37 |
| INDEX 10 | Variation IX. <i>Allegro furioso</i> | 1'15 |
| INDEX 11 | <i>Tempo di tema</i> | 1'32 |

Stefan Bojsten, piano

In 1927 Arthur Honegger's oratorio *Le roi David* (1921) had its Stockholm première at the Royal Opera. This event had an important impact on a group of young Swedish composers, among them **Dag Wirén** (1905-1986). Aesthetically Honegger symbolized a new, refreshing direction in musical expression, quite different from that directed by the old establishment of composers represented by Hugo Alfvén and others. Honegger's neo-baroque music, characterized by its dissonant and rhapsodic nature, must have stunned the audience in Stockholm. At the time, Dag Wirén was a student in organ, piano and composition at the Royal Academy of Music in Stockholm, then a rather conservative institution.

Between 1931 and 1934 Wirén studied composition in Paris with the exiled Russian composer Leonid Sabaneyev (as did his fellow Swedish composers Gösta Nystroem and Gunnar de Frumerie). Wirén later claimed that the value of his studies in Paris did not lie in the tutoring sessions with Sabaneyev (with whom he spent only six months altogether) but rather in all the concerts he attended and in his various contacts with other art forms.

Dag Wirén is regarded as a twentieth-century classic in Sweden. As a composer he was labelled as one of the 'Composers of the Thirties' — a heterogeneous group, counting among its most prominent members Wirén, Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie and Erland von Koch. (Wirén, it should be noted, was not entirely comfortable with his own inclusion within this group.) Besides being a composer, Wirén played a rôle in Swedish culture as a pianist and music critic, as well as being a board member of various associations, such as the Swedish Performing Rights Society and Society of Swedish Composers. Despite these close Swedish ties, Wirén did not consider himself to be a particularly Swedish composer. He aimed

instead at being a European composer. Whether this goal was accomplished or not, the various influences from Paris tended to become weaker during his career. In fact, a large part of his music does have an entirely Scandinavian sound: introverted, gentle but often cheerful and witty.

Craftsmanship played a crucial rôle in Wirén's compositional aesthetic. His works were often developed from just a few thematic and rhythmic ideas, frequently used as ostinati and continuously developed throughout the work. Wirén's musical phrases are short, often just one or two bars in length, contrary to the romantic tendency towards long melodic units. The more protracted sections of Wirén's works achieve coherence by adding one short phrase to another. In 1943, Wirén began using a technique called 'metamorphosis technique', which he described as a method by which the thematic material is continuously transformed throughout a given work. After a while the transformed thematic idea can hardly be traced back to its initial appearance. Wirén believed that this approach was his unique invention until he found out that other composers had worked along similar lines. His earlier compositional techniques were derived from the classical style, that is, from the eighteenth-century method of developing variation, including the use of sonata form.

Dag Wirén made it clear, in a statement from 1945, that: 'The highest form of music is that in which the composer's feelings and experience are most clearly and best expressed, that is in the symphony and in chamber music.' His most important works are therefore instrumental, including five symphonies (the *First Symphony* was withdrawn) and six string quartets (*Quartets Nos. 0 and 1* were written during his period of study at the Academy and are not published). In themselves the quartets seem to outline Wirén's stylistic development.

Although he is best known for composing 'un-complicated music', his stylistic evolution in the string quartets points in another direction. *Quartet No. 2* (1935) is a cheerful work with a classical balance and development. *No. 3* (1941/45) is more harmonically complex and much more sombre in nature. *Quartet No. 4* (1952-53) is the masterpiece of his quartets, more radical than the others, at times reminiscent of Bartók's string quartets. The last quartet, *No. 5* (1970), is illustrative of Wirén's later style, in which he becomes more introverted, using a plain mode in a homophonic texture.

Dag Wirén never considered himself a modernist although his later works share many stylistic traits with Hilding Rosenberg (1892-1985) who is considered to be the 'grandfather' of Swedish contemporary music. In Wirén's *Fourth Symphony* (1952), probably his most important work together with his *Violin Concerto*, his use of short motifs is incorporated into a comparatively radical harmonic language and a powerful orchestration. The first movement is characterized by its march-like spirit. More specifically, one could describe the movement as a funeral march framing an agitated middle section. This comes as no surprise since march-like sections characterize a vast number of Wirén's works. A famous example comes from his most celebrated piece, *Serenade for Strings*, Op. 11 (1937). The trio section of the last movement, *Marcia*, is a satire of the military march genre. *Serenade* is probably the most recorded Swedish piece ever (it has even been recorded on traditional Chinese instruments as well as having been used as a theme tune by the BBC). Unfortunately, this success was not entirely positive for Wirén since, from then on, audiences have associated his name solely with that specific work, encouraging the idea that all his music is light and good-humoured.

In 1945 Dag Wirén wrote 'I believe in Bach, Mozart, Nielsen and absolute music', thus synthesizing his musical credo. In the light of that declaration it is not surprising that he composed very little vocal music. He seemed to feel awkward setting text to music. In a letter to the choral conductor Gottfrid Berg he shows a surprisingly high degree of uncertainty as to how he should confront writing for a three-part female choir in the piece *Titania* (1942). His doubts pertained not only to the scoring of the voices but also to the choice of a text. It is probable, because of his interest in and respect for literature, that he once described vocal music as being subservient since it involves a reinterpretation of the poet's intentions. Wirén did not consider this statement or his credo to be as a rigid principle, however, since he actually did consider writing an opera at least twice in his life, in the 1930s and again in the 1950s. Although he did not complete his opera plans, he did compose a considerable amount of film and incidental music as well as three ballets, mostly during the 1950s. Of his incidental music production, *The Merchant of Venice* (Shakespeare) and *Amorina* (Almqvist) could well be singled out for mention. *Miss Julie* by Strindberg, directed by Alf Sjöberg in 1951, was his most famous film score. The collaboration turned out to be a great success for both director and composer (the film received the 'Grand Prix International' at the festival in Cannes the same year). Wirén's involvement in film was due not only to the composer's financial difficulties but also to a genuine interest in the medium. This interest dates back to his school years, when he worked as a silent film pianist. In addition, his musical language seems to suit the film medium because of its short phrases and ostinati which could easily change character on demand. As a curiosity, it could be mentioned that Wirén made the Swedish contribution to the 'Mélo-

die Grand Prix' (the European Broadcasting Corporation's annual competition for popular music) in 1965. The song, *Absent Friend* (Annorstädes Vals), is charming and beautiful but did not win first prize.

The sea was of vital importance for Wirén. In 1933, he wrote in a letter home from Dalkey outside of Dublin: 'It's wonderful here. I would like to live close to the sea during my entire life'. It was not until several years later, in 1948, that he could realize his dreams by acquiring a summer house at Björkö in the archipelago of Stockholm. This place was to be of vital importance to his compositional process — here he received his inspiration and accomplished much of his creative work. **Three Sea Poems** (Tre dikter om havet), Op. 37, for choir (1963) reflects this fascination in his selection of texts by the Swedish poet Karin Boye which provide us with three different images of the sea — the calm resting sea as in *Summer Day*; the strong, cold, and violent sea in *To the Sea*; and finally, a contemplation of the eternal sea in *The Sea*. The last stanzas of the final song read 'So give the sea your life blood. No less than blood will it crave, but last, sweet rest will give you, deep down beneath the wave'. Wirén's settings are low-keyed, almost dispassionate, with a texture dominated by a single melody with chordal accompaniment.

Altogether, Wirén composed only six works for voice and piano. His *Two Songs from Höstborn*, Op. 13 (1938) — *En höstens kväll* (An Autumn's Evening) and *Om till din bädd* (If To Your Bed), settings of texts by Swedish poet Erik Axel Karlfeldt — feature a simple folk-song-like vocal line with a rhythmic accompaniment well reflecting the poet's desire, agitated in the first song and tranquil and shy in the second, for a woman — Marlena.

In 1932, Dag Wirén met Noel Franks in Paris. She was an Irish cello student and they married two years later. **Suite miniature** for cello and piano,

Op. 8b, was Wirén's Christmas gift for Noel in 1933 (Noel, in turn, gave him the score for Honegger's *Le roi David*). Wirén's attraction to the cello was also due to his friendship with the distinguished Swedish cellist Gustav Gröndahl whom he met when they were both students in Stockholm. *Suite miniature* is a work in five movements, all built from the same simple thematic material — the interval of a fifth, descending or ascending, subjected to different rhythmic and melodic variations and embellishments throughout the work. The first movement features a broad melodic line in the cello and a scale accompaniment in the piano which continues in the second movement. In the third movement Wirén shows his jovial side with a delightful melody that could make up a cabaret song. The slow fourth movement is a re-rhythmization and harmonization of the first movement and leads to a quick virtuoso finale, perhaps conceived in the style of an Irish folk-song. This piece also exist in a version for violin and piano.

Although a pianist and an organist himself, Wirén's compositional output includes only six compositions for piano solo, one piano concerto and nothing at all for the organ. Once he explained that after his graduation he only touched the organ on two isolated occasions: once at a wedding and once at a funeral. As a pianist he was known for his concern with strict rhythm and tempo. His music always contains a minimum of instructions for tempo changes. The neo-classical and neo-baroque styles seem therefore to have suited Wirén particularly well. A characteristic example is his **Sonatina**, Op. 25 (1950). Although it is a composition in the small format, it is a very demanding piece indeed. The lively first movement shows Wirén's most cheerful side. The second movement is a distinct contrast, with its serious atmosphere. This movement is composed as a chaconne or

passacaglia in which a chord progression continues through the movement, accompanying melodic variations. The final march-like movement with its solid rhythm as a texture is reminiscent of Shostakovich's music but with Wirén's characteristic harmony — diatonic but with small chromatic variations. The *Sonatina* was composed during the same year in which he finished his romantic and Bartók-inspired *Piano Concerto* — a piece that is very different in style from the *Sonatina*.

Liten pianosvit (Little Suite for Piano), Op. 43 (1971) was his penultimate composition (the last was his *Flute Concertino*, composed in 1972). The whole suite is linked together by means of simple variations of the melodic and rhythmic material and reflects Wirén's notion of 'metamorphosis technique'. The first movement oscillates between an energetic ascending scale and a slower group of two chords in different constellations. The interval of a tritone is very much to the fore — and serves to give the harmony a less optimistic timbre than that found in his other piano works. In the second movement, the ascending scale has turned into an ascending arpeggiated chord, and the chord progression that follows is prolonged. By the third movement, aspects of the chromatic material have become a serious melody interspersed with contrasting material based on the ascending accompanying material from the first piece. The last movement is dominated by a repetitive alternation between major and minor mode in the lower register with chromatic motion superimposed over it in the higher register.

In **Improvisationer** (Improvisations), Op. 35 (1959), we can see a juxtaposition of some of the various stylistic traits that characterized Wirén's music from different periods. This composition consists of five short, very different movements. The first, second and fifth movements are serious, al-

most dark in character with simple textures, as in his later style. The rapid third movement recalls the charming and playful style characteristic of his earlier periods and the fourth displays his fascination with march-like movements — but these two movements show these similarities only with regard to rhythm; the atmosphere is serious because of the chromatic harmonic language.

Wirén's large-scale work **Tema med variationer** (Theme with Variations) for piano, Op. 5 (1933), was written during a euphoric period in Wirén's life. He had met Noel Franks the previous year and he composed his variations during a short period of time. This composition also strongly identifies with the formal developmental aspect of the chaconne tradition from the baroque and onwards, in which a slow chordal theme in the minor mode increases in intensity through each variation before arriving at a climactic point which is then followed by a tranquil section in the major mode. In Wirén's piece, this solemn section occurs in the fifth variation, appearing as a barcarole-like *intermezzo*, and appears again, melodically varied, in the seventh variation. The continuation is once again an increase of expressive intensity, and the piece ends with a completely re-harmonized version of the theme — this time in the major mode.

© Per F. Broman 1996

Jubilate was founded as a children's choir by its conductor Astrid Riska in 1967. The choir developed rapidly and is now a chamber choir comprising some 35 members. Nowadays its repertoire includes music ranging from Gregorian chant to the avant-garde. Astrid Riska and Jubilate have always striven to perform Finnish music to both domestic and international audiences.

The choir has collaborated with numerous orchestras including the Jerusalem Symphony Orch-

estra, the Warsaw Radio Symphony Orchestra, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the Helsinki Philharmonic Orchestra, the Tapiola Sinfonietta and Avanti!. Among the conductors with whom the choir has been privileged to work are Gary Bertini, John Aldis, Gennady Rozhdestvensky, Esa-Pekka Salonen and Jukka-Pekka Saraste. Over the years Jubilate has won numerous national and international competitions. The choir has enjoyed frequent concert tours, e.g. to the Nordic countries, the United States, Japan, France, Germany, Spain, Italy, Greece, Hungary and Israel. Jubilate appears on 2 other BIS records.

Astrid Riska originally trained as a primary school teacher. She then continued her studies at the Sibelius Academy, qualified as a cantor, organist and music teacher, and finally received a diploma in organ playing in 1963. She continued to study organ playing in Paris, and took a special interest in children's choirs and voice training, making careful observations in the Nordic countries. Voice training is therefore one of the central elements in her work with Jubilate. Astrid Riska trained further as a choral conductor and took part in many courses, first as a pupil and then, increasingly, as a teacher. For 25 years she sang in the Finnish Radio Chamber Choir, and for a time she was also its conductor. In the autumn of 1989 Astrid Riska was awarded the Fazer Music Prize for long service to the realm of musical education. In 1995 she received the main prize of the Swedish Cultural Foundation. Astrid Riska appears on 2 other BIS records.

Christina Högman grew up in Uppsala, Sweden. She studied music and art at Uppsala University and then qualified as a music teacher and studied singing at the State College of Music in Stockholm. She continued her studies at the State Opera

School in Stockholm, where her teacher was Professor Birgit Stenberg, and made her début with the Royal Stockholm Opera as Lauretta in Pergolesi's *Il Maestro di Musica* at the Drottningholm Court Theatre in September 1985.

Since then Christina Högman has performed in Sweden and internationally. In 1986 she was engaged by the Hamburg State Opera; she has also performed at the Opera du Rhin (Strasbourg), the Basel Opera, the Montpellier Opera, the Festival de Printemps in Monte Carlo and the Festival in Schwetzingen. She has toured with the Drottningholm Baroque Ensemble and has worked with leading artists such as Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu and Myung-Whun Chung. She has made 7 other BIS records.

After graduating from the piano class at the Royal College of Music in Stockholm in 1978, **Stefan Bojsten** continued his studies in London and New York. Together with the violinist Dan Almgren he won the prestigious Premio Vittorio Gui, the world's largest competition for chamber ensembles, held in Florence, and this led to invitations to play concerts and perform at festivals throughout Europe. Stefan Bojsten is also a member of the very successful Stockholm Arts Trio with which he has appeared regularly in the USA and elsewhere. Stefan Bojsten combines his pianistic career with a post as professor of piano at the Royal College of Music in Stockholm.

Torleif Thedéen is one of the most celebrated cello soloists in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious competitions for cellists: the Hammer-Rostropovich prize in Los Angeles, the Pablo Casals competition in Budapest and the TIJ-

Tribune, the European Broadcasting Union's Tribune for young interpreters in Bratislava. He began his studies with Frans Helmerson at the age of 15. His solo début, when he was 19, was a performance of Dvořák's *Cello Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra under Neeme Järvi, and then came further studies with such teachers as William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff and Paul Tortelier. Over the past ten years Torleif Thedéen has performed with major orchestras and leading conductors all over the world. He is also a regular guest at festivals such as the Schleswig-Holstein Festival, the Prague Spring Festival, the Kuhmo and Korsholm Festivals in Finland, the Bordeaux Festival in France, the Bath International Festival in England and the Australian Festival of Chamber Music. In addition, he is a professor at the Edsberg Music Institute, Stockholm. In 1991 he performed Lutoslawski's *Cello Concerto* under the composer's baton to great acclaim. He records exclusively for BIS, and was given the Cannes Classical Award for his CD of the two Shostakovich cello concertos (BIS-CD-626). He plays the ex-Harrell Tecchler cello from 1711.

Arthur Honeggers Oratorium *Le roi David* (1921) hatte 1927 in Stockholm Premiere. Die Aufführung hatte entscheidenden Einfluß auf eine Gruppe junger schwedischer Komponisten, unter ihnen auch **Dag Wirén**. Honegger symbolisierte eine erfrischend neue Richtung des musikalischen Ausdrucks, die sich erheblich von derjenigen der etablierten Komponisten wie z.B. Hugo Alfvén unterschied. Honeggers neu-barocke Musik mit ihren dissonanten und rhapsodischen Klängen muß die Zuhörer in Stockholm in Staunen versetzt haben. Dag Wirén war zu dieser Zeit Student für Orgel, Klavier und Komposition an der Königlichen Akademie für Musik in Stockholm, einer eher konservativen Einrichtung. Zwischen 1931 und 1934 studierte Wirén Komposition, genau wie seine Landsleute Gösta Nystroem und Gunnar de Frumerie, bei dem im Exil lebenden Russen Leonid Sabanejew in Paris. Wirén erinnerte sich später, daß der besondere Wert seiner Pariser Studienzeit nicht im sechsmonatigen Unterricht bei Sabanejew, sondern im Besuch vieler Konzerte sowie im Kontakt mit anderen Kunstformen gelegen hätte.

Dag Wirén wird als Klassiker des 20. Jahrhunderts betrachtet. Er zählte zu der heterogenen Gruppe der „Komponisten der 30er Jahre“, zu der auch Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie und Erland von Koch gerechnet wurden, zu der er selber aber nicht gern gezählt werden wollte.

Neben seiner Tätigkeit als Komponist spielte er in der schwedischen Kultur eine Rolle, sowohl als Pianist und Kritiker als auch in administrativen Funktionen, wie etwa bei STIM, der urheberrechtlichen Organisation der schwedischen Komponisten, und beim Schwedischen Komponistenverband.

Trotz dieser engen Bindung an Schweden fühlte sich Wirén nicht als typisch schwedischer

Komponist, sondern es war sein Ziel, ein europäischer Komponist zu werden. Es sei dahingestellt, ob er dieses Ziel erreichte; die kompositorischen Einflüsse aus Paris scheinen jedenfalls im Verlauf seiner Karriere schwächer zu werden. Tatsächlich weisen viele seiner Stücke einen eindeutig skandinavischen Stil auf, der introvertiert, sanft, aber häufig heiter und geistreich ist.

Musikalisches Handwerkszeug spielte in Wiréns Kompositionen eine entscheidende Rolle. Seine Werke entspringen häufig einigen wenigen thematischen und rhythmischen Ideen, die wiederkehrend als Ostinati verwendet werden und sich im Verlauf des Werkes kontinuierlich weiterentwickeln. Dag Wiréns musikalische Phrasen sind kurz, oft nur ein oder zwei Takte lang, ganz im Gegensatz zur romantischen Tendenz zu längeren melodischen Einheiten. In Wiréns Werken erreichen die ausgedehnten Abschnitte ihre Kohärenz durch Zusammenfügung kurzer Phrasen.

1943 begann Wirén, die sogenannte „Metamorphosen-Technik“ zu benutzen. Er beschreibt sie als eine Kompositionsmethode, bei der das thematische Material kontinuierlich durch ein ganzes Werk hindurch transformiert wird. Im Verlauf des Stückes kann die transformierte thematische Idee kaum noch bis zu ihrer Quelle zurückverfolgt werden. Wirén glaubte der Erfinder dieser Technik zu sein, bis er entdeckte, daß andere Komponisten die gleiche Methode benutzten. Seine früheren Kompositionstechniken leiteten sich aus der Klassik ab, wie z.B. der entwickelnden Variation und der Sonatenhauptsatzform.

Dag Wirén stellte in einer Erklärung 1945 fest, daß „die höchste Form der Musik diejenige ist, in welcher die Gefühle und Erfahrungen des Komponisten am deutlichsten und besten ausgedrückt werden, dies ist in der Symphonie und der Kammermusik der Fall“. Aus diesem Grund sind seine wich-

tigsten Werke die Instrumentalwerke, die fünf Symphonien (die *Erste Symphonie* wurde zurückgezogen) und sechs Streichquartette (*Quartett Nr. 0* und *Nr. 1* wurden während der Studienzeit an der Akademie geschrieben und sind unveröffentlicht). Die Quartette geben eine Abriß von Wiréns stilistischer Entwicklung. Obgleich er für die Komposition „unkomplizierter“ Musik bekannt war, weist die stilistische Entwicklung der Streichquartette in eine andere Richtung. Das *Quartett Nr. 2* (1935) ist ein heiteres Werk mit einer klassischen Ausgeglichenheit und Entwicklung. *Nr. 3* (1941/45) ist harmonisch komplexer angelegt und eher düsterer Natur. *Quartett Nr. 4* (1952/53) ist das Meisterwerk unter seinen Streichquartetten. Radikaler als die anderen, erinnert es zeitweilig an Bartóks Streichquartette.

Das letzte Quartett, *Nr. 5* (1970), ist eine Illustration von Dag Wiréns spätem Stil, in welchem er eher introvertiert komponiert und einfache Tonarten in einer homophonen Struktur einsetzt.

Dag Wirén betrachtete sich selbst nie als Komponisten der Moderne, obwohl seine späten Werke viele stilistische Züge von Hilding Rosenberg (1892-1985) aufweisen, der als „Großvater“ der schwedischen Musik gilt.

In Wiréns *Vierter Symphonie*, die zusammen mit seinem *Violinkonzert* als das wichtigste Werk gilt, sind kurze Motive mit einer vergleichsweise radikalen harmonischen Ausdrucksweise und einer kraftvollen Orchestrierung verarbeitet. Der erste Satz wird durch einen marschähnlichen Charakter geprägt. Genauer könnte dieser Satz als Trauermarsch bezeichnet werden, der einen unruhigen Mittelteil umrahmt. Dies ist keine Überraschung, denn marschähnliche Abschnitte charakterisieren eine Vielzahl von Wiréns Werken. Ein bekanntes Beispiel hierfür entstammt seinem berühmtesten Stück, der *Serenade für Streicher*, Op. 11 (1937).

Im letzten Satz ist der Trio-Abschnitt, *Marcia*, eine Satire auf das Militärmarschgenre.

Diese *Serenade* ist vermutlich in Schweden am häufigsten aufgenommene Stück (es wurde sogar mit traditionellen chinesischen Instrumenten aufgenommen und als Kennmelodie beim BBC eingesetzt). Unglücklicherweise hatte dieser Erfolg nicht nur positive Folgen für Wirén, denn die Hörer assoziierten seine Namen nun ausschließlich mit dieser Komposition und glaubten, daß all seine Musik leicht und fröhlich sei.

Im Jahre 1945 schrieb Dag Wirén: „Ich glaube an Bach, Mozart, Nielsen und die Absolute Musik“ und faßte auf diese Weise sein musikalisches Credo zusammen. Auf dem Hintergrund dieser Erklärung überrascht es nicht, daß er nur sehr wenig Vokalmusik schrieb. Die Vertonung von Texten schien für ihn schwierig zu sein. In einem Brief an den Chorleiter Gottfrid Berg zeigt er ein überraschend hohes Maß an Verunsicherung darüber, wie er den dreistimmigen Frauenchor in dem Stück *Titania* (1942) schreiben sollte. Seine Zweifel betrafen nicht allein den Chorsatz, sondern auch die Textauswahl. Er bezeichnete, vermutlich aufgrund seines Interesses und Respektes für Literatur, die Vokalmusik als untergeordnete Disziplin, weil sie die Intentionen der Dichter interpretiere. Wirén hielt allerdings nicht starr an dieser Auffassung fest, sondern zog zweimal in seinen Leben, in den 30er und 50er Jahren, in Betracht, eine Oper zu schreiben. Obwohl er diese Pläne nicht verwirklichte, komponierte er, überwiegend in den 50er Jahren, eine beträchtliche Anzahl von Film- und Begleitmusik sowie drei Ballettstücke. Von seinen Begleitmusiken sind insbesondere *Der Kaufmann von Venedig* (Shakespeare) und *Amorina* (Almquist) zu erwähnen. Strindbergs *Fräulein Julie* in der Regie von Alf Sjöberg (1951) wurde seine bekannteste Filmmusik. Die Zusammenarbeit entpuppte sich sowohl für den

Regisseur als auch für den Komponisten als großer Erfolg: der Film erhielt im gleichen Jahr beim Filmfestival in Cannes den Grand Prix International. Dag Wiréns Mitwirkung bei Filmproduktionen begründete sich nicht allein in einer finanziellen Notwendigkeit, sondern ebenso in seinem echten Interesse an diesem Medium. Dieses Interesse basierte auf seiner Arbeit als Stummfilmpianist während seiner Schulzeit. Darüberhinaus schien seine musikalische Ausdrucksweise aufgrund ihrer kurzen Phrasen und Ostinati den Belangen des Filmes zu entsprechen. Als Kuriosität kann noch erwähnt werden, daß Dag Wirén 1965 den schwedischen Beitrag zum „Mélodie Grand Prix“-Wettbewerb leistete. Das Lied *Annorstädes Vals* ist reizvoll und sehr schön, gewann aber nicht den ersten Preis.

Für Wirén hatte das Meer eine lebenswichtige Bedeutung. In einem Brief, den er aus Dalkey nahe Dublin nach Hause schickte, schrieb er: „Es ist hier wundervoll. Am liebsten würde ich mein ganzes Leben lang am Meer wohnen“. Einige Jahre später, im Jahre 1948, konnte Wirén seine Träume verwirklichen. Er erwarb in der Nähe Stockholms ein Sommerhaus auf der Schäreninsel Björkö. Diese Insel wurde zu einem zentralen Ort im kompositorischen Schaffen Wiréns, hier entstanden viele seiner Ideen und große Teile seiner kompositorischen Arbeit.

Die *Drei Gedichte über das Meer* Op. 37 für Chor (1963) spiegeln seine Liebe zum Wasser durch die Auswahl ihrer Texte. Die schwedische Dichterin Karin Boye läßt in diesen Texten drei sehr unterschiedliche Bilder des Meeres entstehen: das ruhige Meer im *Sommertag*, das starke, kalte und gewaltige Meer in *Zum Meer* und ein Nachsinnen über das immerwährende Meer in *Das Meer*. Die letzten Strophen des letzten Liedes lauten: „So gib dem Meer dein Lebensblut. Nicht weniger als Blut wird es verlangen, jedoch zuletzt wird es dir süße

Ruhe geben, tief unten, bei den Wellen". Wiréns Vertonungen erklingen in tiefen Lagen, fast leidenschaftslos und sind von einer einzigen Melodie geprägt, die durch Akkorde begleitet wird.

Für Gesang und Klavier komponierte Wirén nur sechs Werke. Seine **Zwei Lieder aus Hösthorn** Op. 13 (1938) erklingen in einer einfachen, volksliedhaften Gesangslinie, die rhythmisch begleitet wird. Die Texte drücken das Verlangen des Verfassers, des schwedischen Dichters Erik Axel Karlfeldt, nach einer Frau aus, nach Marlena. Das erste Lied, *Ein Herbstabend*, hat einen unruhigen Ausdruck, während das zweite, *Zu deinem Bett*, einen ruhigen, fast verstohlenen Charakter besitzt.

1932 lernte Dag Wirén in Paris Noel Franks, eine irische Cello-Studentin, kennen. Zwei Jahre später heirateten die beiden.

Die **Suite miniature** für Cello und Klavier Op. 8b war 1933 Wiréns Weihnachtsgeschenk an Noel (im Gegenzug schenkte Noel ihm die Noten für Honeggers *Le Roi David*). Wiréns Liebe für das Cello ist darüberhinaus auf seine Freundschaft zu dem bekannten schwedischen Cellisten Gustav Gröndahl zurückzuführen, den er in seiner Stockholmer Studienzeit kennengelernt hatte. *Suite miniature* ist eine Arbeit in fünf Sätzen, die aus einfachem thematischen Material bestehen: aus auf- und absteigenden Quinten, die in unterschiedlichen rhythmischen und melodischen Variationen verarbeitet und im Verlauf der Komposition ausgeschmückt werden.

Der erste Satz zeichnet sich durch eine breite Melodie des Cellos und eine Klavierbegleitung in Skalen aus, die sich im zweiten Satz fortsetzt. Im dritten Satz kommt die heitere Seite des Komponisten durch eine vergnügliche Melodie, die einem Kabarett-Song entnommen sein könnte, zum Ausdruck. Der vierte, langsame Satz ist rhythmisch und harmonisch ein Rückgriff auf den ersten Satz

und endet in einem schnellen, virtuosen Finale, das an einen irischen Folk-Song erinnert. Diese Komposition liegt auch in einer Version für Geige und Klavier vor.

Obwohl Wirén selber Pianist und Organist war, schrieb er nur sechs Kompositionen für Klavier solo, ein Klavierkonzert, aber kein einziges Werk für Orgel (bei seiner Graduation sagte er, er habe nur bei zwei Gelegenheiten Orgel gespielt — einmal bei einer Hochzeit und ein zweites Mal bei einer Beerdigung). Als Pianist war er bekannt durch sein Interesse an genauen Rhythmen und Tempi. In seiner Musik findet sich stets ein Minimum an Anweisungen für Tempowechsel. Aufgrund dieser Genauigkeit scheint der neoklassische und neobarocke Stil Wirén besonders angesprochen zu haben.

Hierfür ist seine **Sonatine** Op. 25 (1950) ein besonders charakteristisches Beispiel. Obgleich im Umfang gering, ist sie doch ein sehr anspruchsvolles Stück. Der lebendige erste Satz zeigt Wirén von seiner heiteren Seite. Im Kontrast dazu entwickelt sich im zweiten Satz eine ernste Stimmung. Dieser Satz ist als Chaconne oder Passacaglia angelegt, in der melodische Variationen durch einen fortschreitenden Akkord begleitet werden. Der letzte, marschähnliche Satz mit seinem durchgehenden Rhythmus kann als Reminiszenz an Schostakowitschs Musik interpretiert werden, allerdings gepaart mit Wiréns typischer Harmonik — diatonisch, aber mit kleinen chromatischen Variationen. Die *Sonatine* wurde von Dag Wirén im gleichen Jahr geschrieben, in dem er die Komposition seines romantischen und von Bartók inspirierten Klavierkonzertes vollendete. Vom Klavierkonzert unterscheidet sie sich stilistisch jedoch stark.

Kleine Klaviersuite Op. 43 (1971) war Wiréns vorletzte Komposition (die letzte war sein *Con-*

certino für Flöte). Die gesamte Suite wird durch einfache Variationen des rhythmischen und melodischen Materials zusammengehalten und spiegelt Wiréns Kenntnis der „Metamorphosen-Technik“ wider. Der erste Satz oszilliert zwischen aufsteigenden Skalen und einer Gruppe von zwei Akkorden in unterschiedlichen Stellungen. Dominierend ist das Intervall des Tritonus, das der Harmonie eine weniger optimistische Tönung als seinen anderen Klavierwerken verleiht. Im zweiten Satz haben sich die aufsteigenden Skalen in einen aufsteigenden, arpeggierten Akkord verwandelt. Die anschließende Akkordfortschreitung ist verbreitert. Im dritten Satz ist das chromatische Material zu einer Melodie verdichtet, in die kontrastierende Elemente aus dem aufsteigenden Begleitmaterial des ersten Satzes eingestreut werden. Der letzte Satz wird durch den Wechsel von Dur und Moll in den unteren Lagen sowie die chromatischen Bewegungen in den hohen Lagen bestimmt.

In den **Improvisationen** Op.35 (1959) finden wir eine Nebeneinanderstellung von Wiréns unterschiedlichen Kompositionsstilen, die seine Musik in den verschiedenen Schaffensperioden geprägt haben. Diese Komposition besteht aus fünf kurzen, stark voneinander abweichenden Sätzen. Der erste, zweite und fünfte Satz sind ernst, fast düster mit einfacher Struktur gehalten, wie in seinem Spätstil. Der dritte Satz läßt den verspielten und charmanten Stil seiner frühen Perioden aufleben, der vierte Satz zeigt Wiréns Vorliebe für marschähnliche Sätze. Allerdings ähneln diese beiden Sätze den älteren Werken nur noch hinsichtlich der rhythmischen Struktur, während durch eine chromatische Tonsprache eine ernste Atmosphäre geschaffen wird.

Sein groß angelegtes Stück **Thema mit Variationen** Op.5 für Klavier (1933) schrieb Dag Wirén in einer euphorischen Phase seines Lebens: im

vorhergegangenen Jahr hatte er Noel Franks kennengelernt. Er komponierte seine *Variationen* in einer kurzen Zeit. Diese Komposition nimmt wieder sehr stark den formal entwickelnden Aspekt der Chaconne auf. Sie schreitet voran, indem ein Akkord-Thema in Moll mit jeder Variation an Intensität gewinnt, bis ein Höhepunkt erreicht wird, dem sich eine ruhiger Abschnitt in Dur anschließt. In der fünften Variation erscheint dieses feierliche Thema als tänzerisches Intermezzo und noch einmal, in der siebten Variation in melodisch abgewandelter Form. Dieses Wiederaufgreifen des Themas bewirkt eine Steigerung des Ausdrucks. Das Stück endet mit einer völlig harmonischen Version des Themas, dieses Mal in Dur.

© **Per F. Broman 1996**

Jubilate wurde 1967 als Kinderchor von seinem Dirigenten Astrid Riska gegründet. Der Chor entwickelte sich schnell und ist heute ein Kammerchor mit etwa 35 Mitgliedern. Das Repertoire erstreckt sich heute von der Gregorianik bis zur Avantgarde. Astrid Riska und Jubilate strebten stets danach, sowohl dem einheimischen als auch dem internationalen Publikum finnländische Musik anzubieten.

Der Chor arbeitete mit mehreren Orchestern, z.B. Jerusalems Symphonieorchester, dem Großen Symphonieorchester des Warschauer Rundfunks, dem Symphonieorchester des Finnischen Rundfunks, dem Helsinki Philharmonischen Orchester, der Sinfonietta Tapiola und Avanti! Gary Bertini, John Alldis, Gennadij Roschdestwenskij, Esa-Pekka Salonen und Jukka-Pekka Saraste gehören zu den Dirigenten, mit denen der Chor arbeiten durfte. Jubilate siegte im Laufe der Jahre bei mehreren nationalen und internationalen Wettbewerben. Der Chor konnte weite Reisen unternehmen, unter anderem in die skandinavischen Länder, die USA, Japan, Frankreich, Deutschland,

Spanien, Italien, Griechenland, Ungarn und Israel. Jubilare erscheint auf zwei weiteren BIS-Platten.

Astrid Riska bildete sich zunächst als Volksschullehrerin aus. Sie studierte dann an der Sibelius-Akademie, absolvierte die Kantor-, Organisten- und Schulmusikprüfungen und erhielt schließlich 1963 das Orgelspieldiplom. Sie studierte weiterhin Orgelspiel in Paris und spezialisierte sich auf Kinderchor und Stimmbildung durch Auskultationen in den skandinavischen Ländern. Folglich ist auch die Stimmbildung eines der zentralsten Elemente in ihrer Arbeit mit Jubilare. Sie bildete sich im Chor dirigieren fort und nahm an vielen Kursen teil, zunächst als Schülerin, dann immer häufiger als Lehrerin. 25 Jahre lang sang Astrid Riska im Kammerchor des Rundfunks und wirkte auch einige Zeit als sein Dirigent. Im Herbst 1989 erhielt sie Fazers Großen Musikpreis für ihre langjährige musikerzieherische Tätigkeit. 1995 erhielt sie den Hauptpreis des Schwedischen Kulturfonds. Astrid Riska erscheint auf zwei weiteren BIS-Platten.

Christina Högman wuchs in Uppsala, Schweden, auf. Sie studierte Musik- und Kunstwissenschaft an der dortigen Universität, absolvierte dann Schulmusik und studierte Gesang an der Stockholmer Hochschule für Musik. Sie setzte ihre Studien an der Stockholmer Opernschule fort, wo Prof. Birgit Stenberg ihre Lehrerin war. Im September 1985 debütierte sie an der Kgl. Stockholmer Oper als Lauretta in Pergolesis *Il Maestro di musica* bei einer Vorstellung im Schloßtheater Drottningholm.

Seither trat Christina Högman in Schweden und international auf. 1986 wurde sie an die Staatsoper in Hamburg verpflichtet; sie erschien auch an der Opéra du Rhin in Straßburg, der Basler Oper, der Oper in Montpellier, am Festival de Printemps in Monte Carlo und am Festival in Schwetzingen. In

Europa und den USA reiste sie mit dem Barockensemble Drottningholm. Sie arbeitete mit führenden Künstlern, wie Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu und Myung-Whun Chung. Sie wirkte bei sieben weiteren BIS-Aufnahmen mit.

Stefan Bojsten absolvierte 1978 die Klavierklasse an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, und setzte dann seine Studien in London und New York fort. Zusammen mit dem Violinisten Dan Almgren erlangte er in Florenz den Sieg beim größten Kammermusikwettbewerb der Welt, dem berühmten Premio Vittorio Gui, was zu Einladungen führte, bei Konzerten und Festivals in ganz Europa zu spielen. Stefan Bojsten ist auch Mitglied des sehr erfolgreichen Stockholm Arts Trio, mit welchem er regelmäßig in den USA und anderswo erschien. Er kombiniert seine pianistische Karriere mit einem Posten als Klavierprofessor an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm.

Torleif Thedéen gehört zu den gefeiertsten Solocellisten in Skandinavien. 1985 wurde die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet, als er bei drei der bedeutendsten Cellowettbewerben siegte: dem Hammer-Rostropowitsch-Preis in Los Angeles, dem Pablo-Casals-Wettbewerb in Budapest und der von der European Broadcasting Union veranstalteten TIJL-Tribune für junge Interpreten in Preßburg. Als Fünfzehnjähriger begann er seine Studien bei Frans Helmerson. Sein solistisches Debüt im Alter von 19 Jahren war eine Aufführung von Dvořáks Cellokonzert mit dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks unter Neeme Järvi, wonach er bei Lehrern wie William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff und Paul Tortelier weiterstudierte. In den vergangenen zehn Jahren erschien Torleif Thedéen mit großen Orchestern

und führenden Dirigenten in aller Welt. Er gastiert regelmäßig bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Prager Frühling, den Kuhmo- und Korsholm-Festivals in Finnland, dem Bordeaux-Festival in Frankreich, dem Bath International Festival in England und dem Australian Festival of Chamber Music. Außerdem ist er Professor am Musikinstitut Edsberg, Stockholm. 1991 spielte er mit großem Erfolg Lutosławskis *Cellokonzert* unter der Leitung des Komponisten. Er spielt seine Aufnahmen exklusiv für BIS, und hat den klassischen Preis von Cannes für seine CD mit Schostakowitschs beiden Cellokonzerten erhalten (BIS-CD-626). Er spielt ein Tecchler-Cello aus dem Jahre 1711, früher im Besitz von Lynn Harrell.

En 1927, l'oratorio *Le roi David* d'Arthur Honegger fut joué pour la première fois à l'Opéra Royal de Stockholm. Cet événement impressionna fortement un groupe de jeunes compositeurs suédois dont **Dag Wirén**. Esthétiquement, Honegger symbolisa une nouvelle direction intéressante dans l'expression musicale bien différente de celle traditionnelle de compositeurs établis comme Hugo Alfvén par exemple. La musique néo-baroque de Honegger, caractérisée par sa nature dissonante et rhapsodique, a dû stupéfier le public de Stockholm. Dag Wirén était alors un élève d'orgue, de piano et de composition à l'Académie Royale de Musique de Stockholm, une institution assez traditionnelle à l'époque.

Entre 1931 et 1934, Dag Wirén étudia la composition à Paris avec le compositeur russe exilé Leonid Sabaneïev (ses collègues suédois Gösta Nystroem et Gunnar de Frumerie firent de même). Wirén soutint plus tard que la valeur de ses études à Paris ne résida pas dans les cours particuliers de Sabaneïev (avec lequel il passa en tout six mois) mais plutôt dans tous les concerts auxquels il assista et dans ses divers contacts avec d'autres formes d'art.

Dag Wirén est considéré en Suède comme un classique du 20^e siècle. En tant que compositeur, Wirén fut étiqueté comme l'un "des compositeurs des années 30" (les membres les plus importants étaient Dag Wirén, Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie et Erland von Koch), un groupe hétérogène auquel Wirén n'était pas du tout heureux d'être rattaché. En plus de composer, il jouait un rôle dans la vie culturelle suédoise comme pianiste, critique musical et membre du conseil de différentes associations comme de la Société suédoise des droits d'auteur et de la Société des compositeurs suédois. Malgré ces liens suédois étroits, Wirén ne se considérait pas comme un compositeur

particulièrement suédois. Il visait plutôt à être un compositeur européen. Que ce but ait été atteint ou non, les diverses influences de Paris s'affaiblirent au cours de sa carrière. En fait, une grande partie de sa musique possède une sonorité absolument scandinave: introvertie et douce mais souvent enjouée et spirituelle.

La connaissance du métier joua un rôle crucial dans l'esthétique de composition de Wirén. Ses œuvres étaient souvent érigées à partir de juste quelques idées thématiques et rythmiques, souvent utilisées comme ostinati et développées continuellement au cours de l'œuvre. Les phrases musicales de Wirén sont courtes, souvent d'une ou deux mesures, contrairement au goût romantique pour les longues unités mélodiques. Les sections plus déroulées dans les œuvres de Wirén se tiennent au moyen de courtes phrases juxtaposées. En 1943, Wirén commença à utiliser une technique appelée "Technique de métamorphose" et qu'il décrivit comme une méthode qui consiste à transformer continuellement le matériel thématique tout au long d'une œuvre donnée. Après un moment, l'idée thématique transformée peut à peine être retracée à sa "cellule-mère". Wirén crut avoir inventé lui-même cette technique jusqu'à ce qu'il découvre que d'autres compositeurs avaient eu recours à une méthode semblable. Ses techniques antérieures de composition dérivait du style classique, c'est-à-dire de la méthode du 18^e siècle de développer la variation, comprenant l'emploi de la forme sonate.

Dag Wirén précisa, dans une déclaration en 1945, que "la plus haute forme de musique est celle où l'expérience et les sentiments du compositeur sont exprimés le mieux et le plus clairement, c'est-à-dire dans la symphonie et la musique de chambre." C'est pourquoi ses œuvres les plus importantes sont instrumentales, englobant cinq symphonies (la première fut retirée) et six quatuors à

cordes. (Les quatuors nos 0 et 1 furent composés pendant ses études à l'Académie et sont inédits.) En soi, les quatuors semblent exposer les grandes lignes du développement stylistique de Wirén. Même s'il est surtout connu pour avoir écrit de la "musique peu compliquée", son évolution stylistique dans les quatuors à cordes indique quelque chose d'autre. Le quatuor no 2 (1935) est une œuvre enjouée au développement et à l'équilibre classiques. Le no 3 (1941-45) présente une harmonie plus compliquée et une nature beaucoup plus sombre. Le quatuor no 4 (1952-53) est le chef-d'œuvre de ses quatuors, plus radical que les autres, rappelant parfois les quatuors à cordes de Bartók. Le dernier quatuor, le no 5 (1970), illustre le style tardif de Wirén où il devient plus introverti et utilise la modalité dans un tissu homophonique.

Dag Wirén ne se considéra jamais comme un moderniste même si ses œuvres tardives ont plusieurs traits stylistiques en commun avec celles de Hilding Rosenberg (1892-1985) qu'on appelle le "grand-père" de la musique suédoise contemporaine. Dans la *quatrième symphonie* (1952) de Wirén, sa composition probablement la plus importante de pair avec le *concerto pour violon*, son emploi de petits motifs est incorporé à un langage harmonique comparativement radical et une orchestration puissante. Un esprit de marche caractérise le premier mouvement. On pourrait plus spécifiquement décrire le mouvement comme une marche funèbre entourant une section médiane agitée. Ceci n'étonne pas car des sections de marche distinguent un grand nombre d'œuvres de Wirén. Un exemple célèbre vient de sa pièce la plus appréciée, *Sérénade pour cordes* op. 11 (1937). Le trio du dernier mouvement, *Marcia*, est une satire de la marche militaire. *Sérénade* est probablement la plus enregistrée des pièces suédoises (elle a même été enregistrée sur des instruments chinois

traditionnels et fait l'objet d'un indicatif musical sur les ondes de la BBC. Ce succès n'a malheureusement pas été que positif pour Wirén car, à partir de ce moment, le public n'associait plus son nom qu'à cette œuvre particulière, soutenant l'idée que toute sa musique soit légère et gaie.

En 1945, Dag Wirén écrivit son "Credo" musical: "Je crois en Bach, Mozart, Nielsen et la musique absolue." A la lumière de cette déclaration, il n'est pas surprenant qu'il ait composé très peu de musique vocale. Il semblait mal à l'aise de mettre un texte en musique. Dans une lettre au chef de chœur Gottfrid Berg, il montra un degré d'incertitude étonnamment élevé devant la composition d'un chœur pour trois voix de femmes dans la pièce *Titania* (1942). Ses doutes touchaient non seulement l'écriture pour les voix mais encore le choix d'un texte. Il est probable qu'à cause de son intérêt et de son respect pour la littérature, il qualifia la musique vocale d'éclectique puisqu'elle suppose une réinterprétation des intentions du poète. Wirén ne considérait ni cette affirmation ni son "Credo" comme des lois définitives car il pensa à écrire un opéra au moins deux fois dans sa vie, dans les années 1930 et 1950. Même s'il ne réalisa pas ses plans d'opéra, il composa beaucoup de musique de film et de scène ainsi que trois ballets, particulièrement dans les années 50. Parmi sa musique de scène, mentionnons *Le Marchand de Venise* (Shakespeare) et *Amorina* (Almqvist). *Made-moiselle Julie* de Strindberg, dans une réalisation d'Alf Sjöberg en 1951, fut la plus célèbre de ses partitions de film. Cette collaboration fut un grand succès et pour le réalisateur et pour le compositeur (le film reçut le Grand Prix International du festival de Cannes cette année-là). L'engagement de Wirén dans l'art cinématographique n'était pas seulement dû à des difficultés financières mais aussi à un intérêt véritable pour le film. Cet intérêt remonte à

ses années scolaires pendant lesquelles il travailla comme pianiste de film muet. De plus, son langage musical semble approprié au cinéma à cause de ses courtes phrases et ostinati qui pouvaient facilement changer de caractère sur demande. A titre de curiosité, on peut mentionner que Wirén apporta la contribution suédoise au concours "Mélodie Grand Prix" de musique populaire en 1965. Malgré son charme et sa beauté, la chanson, *Annorstädes Vals* (Valse d'ailleurs) ne gagna pas le premier prix.

La mer était d'importance capitale pour Wirén. A Dalkey près de Dublin, il écrivit en 1933 dans une lettre à sa femme: "C'est merveilleux ici. Je voudrais vivre près de la mer toute ma vie." Ce n'est que plusieurs années plus tard, soit en 1948, qu'il put réaliser son rêve et acheter une maison d'été à Björkö dans l'archipel de Stockholm. Cet endroit devait être vital pour son processus de composition — il y trouva ses idées et réalisa une grande partie de son travail de création. *Trois Poèmes sur la mer* (Tre dikter om havet) op. 37 pour chœur (1963) reflète cette fascination dans son choix de textes du poète suédois Karin Boye qui nous fournit trois images différentes de la mer — la mer calme dormante dans *Jour d'été*; la mer houleuse, froide et violente dans *A la mer*; et finalement une contemplation de la mer éternelle dans *La Mer*. Les dernières strophes de la chanson finale expriment ceci: "Donne ta vie à la mer. Elle exige le sang de son homme mais, à la fin, personne ne reposera comme lui dans ses profondeurs." Les arrangements de Wirén sont modérés, presque froids: leur structure est dominée par une mélodie unique sur un accompagnement d'accords.

Wirén n'a composé en tout que six œuvres pour voix et piano. Ses *Deux Chansons romantiques* op. 73 (1938) — *Un soir d'automne* et *Om til din bädd* sur des textes du poète suédois Erik Axel Karlfeldt — exposent une simple ligne vocale de

chanson folklorique sur un accompagnement rythmique reflétant bien le désir du poète, agité dans la première chanson, tranquille et timide dans la seconde, pour une femme — Marlena.

En 1932, Dag Wirén rencontra Noel Franks à Paris. Elle était une étudiante irlandaise en violoncelle et ils se marièrent deux ans plus tard. **Suite miniature** pour violoncelle et piano op. 8b fut le cadeau de Noël de Wirén en 1933 (en retour, Noel lui donna la partition du *Roi David* de Honegger). L'intérêt de Wirén pour le violoncelle était aussi le résultat de son amitié avec le distingué violoncelliste suédois Gustav Gröndahl qu'il rencontra au cours de leurs études communes à Stockholm. En cinq mouvements, *Suite miniature* découle du même matériau thématique simple — l'intervalle d'une quinte, ascendante ou descendante, sujet à différents ornements et variations rythmiques ou mélodiques au cours de la composition. Le premier mouvement présente une large ligne mélodique au violoncelle et un accompagnement arpégé au piano qui se prolonge dans le second mouvement. Dans le troisième mouvement, Wirén montre son côté jovial au moyen d'une ravissante mélodie qui pourrait servir de chanson de cabaret. Le lent quatrième mouvement ramène le premier mouvement dans une nouvelle harmonisation et un rythme nouveau pour aboutir au rapide finale virtuose, conçu peut-être dans le style d'une chanson folklorique irlandaise. Cette pièce existe aussi en version pour violon et piano.

Bien que Wirén fût pianiste et organiste, sa production ne renferme que six compositions pour piano solo, un concerto pour piano et rien du tout pour l'orgue. Il explique ceci par le fait qu'après son diplôme, il ne toucha l'orgue qu'à deux occasions isolées : à un mariage et à des funérailles. En tant que pianiste, il était reconnu pour l'intérêt qu'il portait au rythme et au tempo. Sa musique ren-

ferme toujours un minimum d'instructions concernant les changements de tempo. Les styles néo-classique et néo-baroque semblent ainsi avoir particulièrement bien convenu à Wirén. Un exemple caractéristique est sa **Sonatine** op. 25 (1950). Quoique son format soit réduit, cette composition est un pièce très difficile. L'animé premier mouvement montre le côté le plus enjoué de Wirén. Avec son atmosphère sérieuse, le second mouvement apporte un net contraste. Ce mouvement prend la forme d'une chaconne ou passacaille dans laquelle une progression d'accords accompagne des variations mélodiques tout au long du mouvement. Le finale est une sorte de marche au rythme solide; sa structure rappelle la musique de Chostakovitch mais avec l'harmonie distinctive de Wirén — diatonique mais avec de petites variations chromatiques. *Sonatine* fut composée la même année de l'achèvement de son *Concerto pour piano*, romantique et inspiré de Bartók — une pièce dont le style diffère grandement de celui de la *Sonatine*.

Petite suite pour piano op. 43 (1971) fut son avant-dernière composition (suivie de son *Concertino pour flûte* composé en 1972). Toute la suite se tient au moyen de simples variations du matériau mélodique et rythmique et reflète la notion de Wirén de la "technique de métamorphose". Le premier mouvement oscille entre une gamme ascendante énergique et un groupe plus lent de deux accords dans des constellations différentes. L'intervalle du triton est très dominant et sert à donner à l'harmonie un timbre moins optimiste que celui trouvé dans ses autres œuvres pour piano. Dans le second mouvement, la gamme ascendante est devenue un accord arpégé ascendant et la progression d'accords qui suit est prolongée. Au troisième mouvement, des aspects du matériel chromatique sont devenus une mélodie sérieuse avec des insertions du matériel contrastant reposant sur l'accompagnement

ascendant de la première pièce. Le dernier mouvement est dominé par une alternance répétitive entre les modes majeur et mineur dans le registre grave avec un mouvement chromatique superposé à l'aigu.

Dans *Improvisations* op. 35 (1959), nous pouvons voir une juxtaposition de quelques-uns des différents traits stylistiques typiques de Wirén dans ses périodes artistiques. Cette composition consiste en cinq petits mouvements très distincts. Les premier, second et cinquième mouvements sont de caractère sérieux, presque sombre, avec le tissu simple de sa période tardive. Le rapide troisième mouvement rappelle le style charmant et enjoué caractéristique de ses premières périodes et le quatrième met en évidence sa fascination devant des mouvements de marche mais ces deux mouvements montrent ces ressemblances seulement du point de vue du rythme puisque le langage harmonique chromatique imprègne l'atmosphère de son sérieux.

Wirén écrivit sa grande œuvre *Thème et variations* pour piano op. 5 (1933) dans une période euphorique de sa vie. Il avait rencontré Noel Franks l'année précédente et il composa ses variations en peu de temps. Cette œuvre s'assimile fortement à l'aspect formel du développement d'une chaconne dans la tradition du baroque et de ce qui le suivit. Dans cette tradition, un lent thème d'accords dans le mode mineur augmente d'intensité à chaque variation avant d'arriver à un sommet suivi d'une section sereine dans le mode majeur. Dans la pièce de Wirén, cette section solennelle arrive dans la cinquième variation en apparaissant comme un intermezzo de type barcarolle, avant de réapparaître, avec un changement dans la mélodie, dans la septième variation. La suite est encore une fois un accroissement de l'expression et la pièce se

termine avec une version entièrement réharmonisée du thème — cette fois dans le mode majeur.

© *Per F. Broman 1996*

Jubilate fut fondé en 1967 comme chœur d'enfants par son chef Astrid Riska. Le chœur se développa rapidement et il est aujourd'hui un chœur de chambre d'environ 35 membres. Le répertoire couvre la période du chant grégorien jusqu'à l'avant-garde. Astrid Riska et Jubilate ont toujours cherché à interpréter de la musique finlandaise devant un public tant finlandais qu'international.

Le chœur a travaillé avec plusieurs orchestres dont l'Orchestre Symphonique de Jérusalem, le grand orchestre symphonique de la Radio de Varsovie, l'Orchestre Symphonique de la Radio de la Finlande, l'Orchestre Philharmonique de Helsinki, la Sinfonietta Tapiola et Avanti!. Il a eu l'honneur d'être dirigé par des chefs tels que Gary Bertini, John Alldis, Gennady Rozhdestvensky, Esa-Pekka Salonen et Jukka-Pekka Saraste. Jubilate a gagné plusieurs concours nationaux et internationaux au cours des ans. Le chœur a eu la chance de voyager beaucoup, entre autres dans les pays nordiques, aux Etats-Unis, au Japon, en France, Allemagne, Espagne, Italie, Grèce, Hongrie et Israël. Jubilate a enregistré 2 autres disques BIS.

Astrid Riska se prépara d'abord à enseigner à l'école primaire. Elle étudia ensuite à l'académie Sibelius et obtint ses diplômes d'organiste et de professeur de musique et finalement, d'organiste soliste en 1963. Riska poursuivit ses études d'orgue à Paris et se spécialisa en chœurs d'enfants et en formation vocale en faisant des stages dans les pays nordiques. La formation vocale est par conséquent aussi l'un des éléments les plus centraux de son travail avec Jubilate. Riska travailla la direction chorale et participa à plusieurs cours, d'abord

comme élève, ensuite de plus en plus souvent comme professeur. Astrid Riska chanta pendant 25 ans au Chœur de Chambre de la Radio et en fut même un certain temps son chef. A l'automne 1989, Astrid Riska reçut le grand prix musical Fazer pour son long travail d'éducatrice dans le domaine de la musique. En 1995, on lui décerna également le prix principal du fonds culturel suédois. Astrid Riska a enregistré 2 autres disques BIS.

Christina Högman a grandi à Upsal en Suède. Elle a étudié les arts et la musique à l'université d'Upsal; après l'obtention de son diplôme de professeur de musique, elle étudia le chant au Conservatoire National de Musique à Stockholm. Elle poursuivit ses études à l'Ecole Nationale d'Opéra à Stockholm où elle fut l'élève de Birgit Stenberg. Elle fit ses débuts avec l'Opéra Royal de Stockholm comme Lauretta dans *Il Maestro di Musica* de Pergolesi au théâtre de la cour de Drottningholm en septembre 1985.

Depuis lors, Christina Högman s'est produite en Suède et sur la scène internationale. En 1986, elle fut engagé par l'Opéra National de Hambourg; on l'a aussi entendue à l'Opéra du Rhin (Strasbourg), l'Opéra de Bâles, l'Opéra de Montpellier, le Festival de Printemps à Monte-Carlo et le Festival à Schwetzingen. Elle a fait des tournées avec l'Ensemble Baroque de Drottningholm et elle a travaillé avec des artistes de premier plan tels que Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paaavo Berglund, Okko Kamu et Myung-Whun Chung. Elle a enregistré 7 autres disques BIS.

Après avoir obtenu son diplôme en classe de piano au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm en 1978, **Stefan Bojsten** poursuivit ses études à Londres et à New York. En compagnie du violoniste

Dan Almgren, il gagna l'illustre Premio Vittorio Gui, le plus grand concours d'ensembles de chambre tenu à Florence; après ce succès, les invitations à participer à des concerts et festivals fusèrent de partout en Europe. Stefan Bojsten est également un membre du très salué Arts Trio de Stockholm avec lequel il s'est produit régulièrement aux Etats-Unis entre autres. Stefan Bojsten allie sa carrière de pianiste à un poste de professeur de piano au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm.

Torleif Thedéen est l'un des violoncellistes les plus célèbres de la Scandinavie. Ses mérites ont été reconnus dans le monde entier en 1985 quand il gagna trois des concours les plus prestigieux du monde pour violoncellistes: le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, le concours Pablo Casals à Budapest et le TIJI-Tribune, le Prix de l'Union de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes à Bratislava. Il entreprit ses études avec Frans Helmerson à l'âge de 15 ans. Il fit ses débuts de soliste à 19 ans dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise dirigé par Neeme Järvi; il poursuivit ensuite ses études avec William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff et Paul Tortelier entre autres. Ces dix dernières années, Torleif Thedéen s'est produit avec des orchestres majeurs et des chefs illustres partout au monde. Il est régulièrement invité à participer aux festivals de Schleswig-Holstein, du Printemps à Prague, de Kuhmo et Korsholm en Finlande, de Bordeaux en France, au Festival International de Bath en Angleterre et au Festival Australien de Musique de Chambre. De plus, il enseigne à l'Institut de Musique Edsberg à Stockholm. En 1991, il remporta un grand succès avec le *Concerto pour violoncelle* de Lutosławski sous la direction du compositeur. Il enregistre exclusivement sur étiquette

BIS et il reçut le Prix Classique de Cannes pour son CD des deux concertos pour violoncelle de Chostakovitch (BIS-CD-626). Il joue sur un violoncelle Tecchler de 1711 ayant appartenu à Lynn Harrell.

Recording data: [1-3] 1995-11-12 at the Tapiola Concert Hall, Finland;

[4-10] 1996-05-10/11 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden;

[11-23] 1996-07-22/23 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: [1-3] Robert von Bahr; [4-10] Ingo Petry; [11-23] Jens Braun

[1-3] 2 Neumann U89 and 2 Neumann KM130 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex D-20 DAT recorder; [4-10] 2 Neumann KM130 and 4 Neumann KM143 microphones; Studer 961 mixer;

Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones; [11-23] 2 Neumann KM130 and 2 Neumann KM143 microphones;

Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: © Per F. Broman 1996

German translation: Irene Rieck

French translation: Ariette Lemieux-Chené

Front cover painting: Matthew Harvey

Photograph of Christina Högman: © Urban Malmberg

Photograph of Torleif Thedéen: © Tony Sandin

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1996, BIS Records AB

1 I. Sommardag

Havet vilar morgon stilla,
 aldrig tycks det stormar haft
 likt en mäktig ande
 soligt morgonstilla,
 tungt av andakt, lätt
 av klarhetens kraft.
 Skarpt och noggrant speglas
 klippornas nakna stup.
 Genomskinligt enkelt
 ligger det vida djup.
 Linjeklart,
 lätt och rent står allt
 tecknat säkert i luftig ro
 sköljt i doften av salt.
 Linjeklar,
 tankfull, jämn och ren
 skrider dagen i rymdens ljus,
 fin som ädelsten.

2 II. Till havet

O hav, o hav,
 hur stark den brygd du bräddar!
 Din stora kyla
 är helig rening klar.
 Din ljusfamn
 är hälsa sval för människors barn,
 för oss som läkdom älska.

Ty du, hav,
 Strålände mjukt, rytande hårt,
 falskt, och troget alltid,
 är liknelse skön för sköna ting:
 för tappra hjärtans saltskummiga väg i världen.

3 III. Havet

Salt, bittersalt
 är havet, och klart och kallt,
 på djupet multnar mycket,
 men havet renar allt.
 Viit, rovdjursvilt

I. Summer Day

The sea rests morning calm,
 Never seems it to have stormed
 Like a mighty spirit
 Sunny in the morning calm.
 Heavy with awe, light
 With clarity's strength.
 Sharp and exactly it mirrors
 The naked fall of the cliffs.
 Transparently simple
 Lie the broad depths.
 Clear horizon,
 All is bright and pure
 Securely painted in the airy calm
 Rinsed with a scent of salt.
 Clear horizon,
 Pensive, smooth and clean
 Day progresses in the airy light,
 Exquisite as a jewel.

II. To the Sea

O sea, O sea,
 How strong your brimming broth!
 Your mighty chill
 Is holiest purification.
 Your bright embrace
 Is cool health for humanity's children,
 For us who love healing.
 For you, sea,
 Calmly lovely, shriekingly hard,
 False and loyal ever,
 Are a fine metaphor for fine things:
 For the brave heart's salt-foamed way in the world.

III. The Sea

Salt, bitterly salt
 Is the sea, and bright and cold,
 In the depths much decays
 But the sea purifies all.
 Wild, predatory wild

2'57

1'12

1'36

är bränningens glittrande språng,
men ingen människas tankar
är höga som havets sång.
Starkt, evigt och starkt
är vågornas väldiga tåg,
var mjuk förgänglig våg.
Så ger ditt liv åt havet.
Det kräver blod av sin man,
men sist, djupt i det djupa,
får ingen en vila som han.

Are the glittering leaps of the waves,
But no man's thoughts
Are as high as the song of the sea.
Strong, eternally strong
Is the mighty drift of the waves,
Each gentle, fleeting wave.
So give your life to the sea.
They demand the blood of their man,
But last, deep in the depths,
No one rests like he.

Two Songs from Hösthorn, Op. 13 (1938 — Texts: Erik Axel Karlfeldt)

3'54

4 I. En höstens kväll

En höstens kväll, en stormens kväll, Malena,
vart du som sörjde åter stolt och ung,
och längtan drev dig på bevingad sena
och ut på stigen genom öde ljung.
Och samma afton gick jag ut allena
och fri och djärv som alla drömmars kung
och tänkte: kom lät hed och höst förena
två vilns hjärtan som en brand i ljung.

Jag vet det väl:
du kände mina tankar
tungt som ett ankar
häktas vid din häl.

I. An Autumn's Evening

1'41

An autumn eve, a stormy night, Malena
When you who mourned were proud again and young
And longing drove you out on winged feet
Upon the path across the lonely heath.
That very eve I wandered all alone
And free and daring like a king of dreams
And thought: let autumn blaze with purple heather
Two straying hearts, afire upon the heath.

I know it well:
You sensed my inmost thoughts
A weighty anchor
Fastened upon your heel.

5 II. Om till din bädd

Om till din bädd, om till din bädd, Malena
du hör mig nalkas över knarrigt golv,
förfåras ej och darra ej med bena,
om också klockan råkar skramla tolv.
Jag är en värvind av de allt för sena.
Jag känner trappans krökar, låsets kolv.
Jag bringar doften av en blå verbena,
som nyss vävts in av höstens jättesolv.

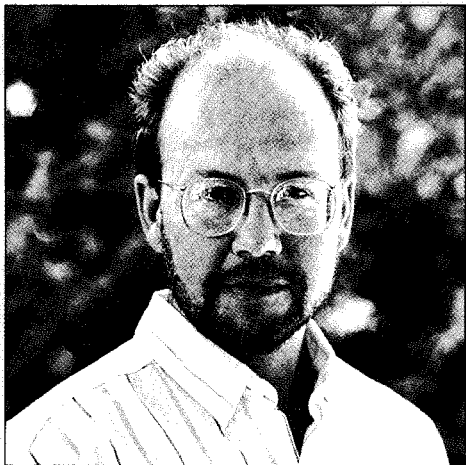
Jag var här för:
i vårens rätta vaka,
för år tillbaka,
sjöng jag vid din dörr.

II. If To Your Bed

2'08

If to your bed, if to your bed, Malena
You hear me coming cross the creaking floor,
Do not take fright nor let your young limbs tremble
Though chimes announce the changeling, midnight hour.
I am a breath of spring, one of the latest,
I know the stairs, their turning, all the locks.
I bring a scent of lovely blue verbena
Now woven into autumn's mighty weft.

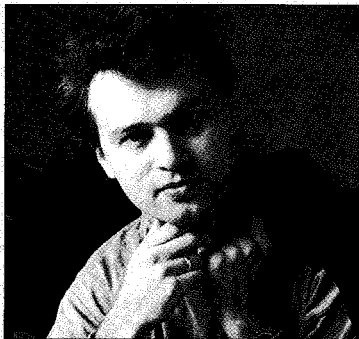
I have been here before,
In spring's true vigil,
Now long ago,
I sang before your door.



Stefan Bojsten, piano



Christina Högman, soprano



Torleif Thedéen, cello

Jubilate Choir / Astrid Riska