

A black and white photograph of conductor Jukka-Pekka Saraste. He is shown from the chest up, wearing a dark cardigan over a dark shirt. His right hand is raised, gesturing as if conducting. The background is dark and out of focus.

VALENTIN SILVESTROV
SYMPHONIES 4 & 5

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA
JUKKA-PEKKA SARASTE

SILVESTROV, VALENTIN (b. 1937)

- ① SYMPHONY No. 4 (1976) in one movement (*M. P. Belaieff*) 25'20
for brass instruments and strings
Andante – Allegro agitato – Meno mosso –
Allegretto – Andante/Allegretto – Allegro agitato –
Andante – Moderato – Meno mosso
- ② SYMPHONY No. 5 (1980–82) in one movement (*M. P. Belaieff*) 40'47
Maestoso – Moderato – Animato – Andante –
Andantino – Moderato – Andante

TT: 67'02

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA (Sinfonia Lahti)

JAAKKO KUUSISTO *leader*

JUKKA-PEKKA SARASTE *conductor*

For the past forty years or so, **Valentin Silvestrov** has been the leading figure in Ukrainian music, moving from controversial marginal status to a central position and, since the break-up of the Soviet Union, to increasing international recognition. Almost alone among major ex-Soviet composers of his generation, Silvestrov has kept his main base in his native land, where he had also studied and developed his highly individual musical language.

That generation, born in the 1930s, boasted some extraordinary talents. Yet it also carried heavy burdens. In the 1960s and early 70s, when Shostakovich was composing his increasingly lugubrious late works, Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina in Russia, Arvo Pärt in Estonia, Giya Kancheli in Georgia and Valentin Silvestrov in Ukraine were all exploring previously forbidden stylistic directions, against the background of continuing suspicion and hostility on the part of the cultural *apparat*. Particularly after Shostakovich's death in 1975, in an atmosphere of greater tolerance combined with general institutional decay, it fell to those same composers to reintegrate the ethical aspirations of Soviet music with the formerly taboo trappings of Western modernism, which they did with an emphasis on overtly spiritual values in one form or other. As in the West, melody and consonant harmony were by now no longer disqualifications for 'progressive' status, and mixing past and present styles – commonly referred to as 'polystylism' – was becoming the norm rather than the exception. This produced a distinctive late-Soviet brand of musical post-modernism.

In his student years from 1958–64 at Kiev Conservatoire, under the elder statesmen of Ukrainian music, Boris Lyatoshinsky and Levko Revutsky, Silvestrov absorbed the music of Webern, Scriabin and the new Polish school, whose influences he synthesized with a Debussyian refinement of tone-colour. During the 1970s he increasingly added the idioms of 19th-century song to his palette, on the surface mirroring international trends towards the rehabilitation of romantic ex-

pressiveness. Except that in Silvestrov's case such consolingly familiar elements remain at a distance, registering as memory rather than reality, as objects of desire and longing rather than anything that can be owned and directly experienced. This is a world of experience treasured yet at the same time not fully possessable.

Silvestrov himself strikingly dubbed his move away from edgy modernism towards the new euphony an 'act of disarmament'. That terminology suggests a strand of cultural reflection in his creative personality, in particular concerning the nature of the symphony as a genre, within which he has composed seven numbered examples to date as well as a number of concertante and vocal works with symphony in the title. For Silvestrov the *Fourth Symphony* of 1976 and the *Fifth* of 1980–82 are examples of symphonies composed, as it were, after the 'death' of the symphony. He even dubbed the latter a 'post-symphony'. These works are dominated by the idea of cultural memory and by a longing for a beauty that used to be, or might have been, but is certainly no longer within reach. Both are cast as single-movement structures, and they unfold with the philosophical breadth of an Andrei Tarkovsky film scenario.

The *Fourth Symphony*, scored for strings and brass, is dedicated to the composer and harpsichordist Andrei Volkonsky, the pioneer of Soviet musical modernism in the Thaw years, who had emigrated to the West in 1973. It opens with typically arresting chords – frozen, as it were, so as to allow other kinds of music to probe them and release their concealed melodies, initially in the form of downward-looping fragments. Out of the ensuing withdrawal into near-silence comes the ghost of a Prokofievian toccata-scherzo, curiously reminiscent of the doodling arpeggios of Philip Glass (whose mixed-media opera *Einstein on the Beach* is an exact contemporary). The restless arpeggio writing here is marked *agitato* and clearly betokens anxiety. Above it a new melody, which had already showed signs of germinating in the opening section, struggles to be born.

The music then passes through three further phases of gradual withdrawal, defined by tempo, texture and dynamics, respectively. The opening chords return, now agitated by closer proximity to the toccata idea. This time they give way to an ecstatic violin solo, which rhapsodises over memories of the jagged quasi-toccata material and archaic-sounding chord progressions, all the while maintaining a sensation of controlled descent. The brass now rematerialise, and with them the threatening vein of the toccata, released from its imprisonment in static reiterations.

At its highpoint the symphony's opening chords are once again intoned, glowing and brass-dominated, after which the solo violin inaugurates another phase of upwards striving, the other strings now acting as a kind of echo-chamber. The strings subside, to the same strains as those previously carried by the brass, giving the latter their cue to provoke renewed turbulence. Now the music is caught up in violent upward surges, as though the waters depicted in the drowning scene in Berg's *Wozzeck* are being lashed into a storm, out of which the brass loom Neptune-like from the waves, as if to take charge of the music's destiny. A long, gloomy coda ensues, anchored to a rocking minor third that eventually dies away on a double bass harmonic.

Silvestrov's *Fifth Symphony* revisits several of the specific musical ideas and broader expressive topics of the *Fourth*, this time on an even more extended and ambitious scale and with the aspect of memory now firmly to the fore. This does not entail the citation of any particular symphony or symphonic style, however, except, perhaps, for the strings-and-harp *Adagietto* from Mahler's *Fifth*. The backward-looking references are, if anything, to the world of early-nineteenth-century domestic Russian song, now become infinitely precious as a symbol of irretrievable spiritual wholeness. Accordingly the central phases of the *Fifth Symphony* contrast sections of ecstatic extended melody with even more ecstatic piano-accompaniment-derived efflorescence.

Neither of these fundamental ideas is present from the outset, however. The initial awe-inspiring clusters and jagged melodic contours instead derive from the opening bars of Scriabin's unfinished *Mysterium*, otherwise known as *Universe*. Surviving sketches for this grandiose conception had been realised by the composer Alexander Nemtin and recorded on LP in the early 1970s; in the UK Michael Tippett had also responded to Scriabin/Nemtin's awe-inspiring opening gesture, in the framing sections of his *Fourth Symphony* (1976–77).

Silvestrov's evocation of inchoate cosmic forces sends out ripples across the succeeding five minutes of music, like a large stone cast into a pond. Rumbles of distant thunder (tremolos for low strings, timpani and the bass register of the piano, reminiscent of the coda to the first movement of Prokofiev's *Fifth Symphony*) come to nothing. Instead desolate calls on trumpets and horns overlap with string lines that ascend into the ether. Then flutes catch echoes of the initial Big Bang, and we seem to stand alone, observing an as yet unpopulated universe, experiencing an immense longing for companionship at the same time as wonder at the mysteries of Creation. A fragile melody now unfolds, initially on solo second violin doubled by celesta, its phrases poised ravishingly at their peaks, as if unwilling to relinquish the moment of magic.

The control with which Silvestrov releases melody and consonant harmony from his violent opening gestures is as striking as those gestures themselves. It is symbolic of his change of style from relatively aggressive modernism to something more pacific and poignant, which in turn stands for a paradigm shift in the world of contemporary music and post-modern culture in general. Silvestrov repeats the process throughout the course of the symphony, renewing and intensifying the tone of ecstatic beauty every five minutes or so, often just at the moment when one might begin to fear that he had lost the plot. At these nodal points he devises structural overlaps, combining a luminous present with shad-

ows of the past and the imagined horizons of the future.

In the symphony's third phase the Mahler *Adagietto* idea arrives on the strings. Almost unnoticeably, the harp gradually becomes consonant with the melody, and a kind of arcadia seems to have materialized. Then, at almost precisely the halfway point in the work, the piano remembers the initial cosmic ripples, and woodwind and brass exhale through their mouthpieces; the effect is like trembling at the memory of Creation, and both the timbre and its symbolism once again recall Tippett's *Fourth Symphony*. Only at this point does Silvestrov sound anything like his earlier modernist self, and a palpable sense of struggle and anxiety now ensues. Chorale-like harmonies herald a phase of reconstruction, as though painful self-awareness has dawned, and along with it the responsibility of self-directed growth.

Eventually the piano offers glimpses of a new kind of paradise. As yet its promise remains unfulfilled, however. Instead another passage of developmental intensification intervenes, still striving to make sense of a hostile environment. In response a further lyrical phase dawns, this time with more archaic overtones, including medieval-style cadences, and with the previous harp figuration now transfigured on clarinets. Warmth begins to flow again through chilled veins, and this time the faint memories of the thunder of Creation are absorbed, as the brass finally take a share in the melody – a grandiose and stirring moment. Now a long coda begins. The final evocation of thunder and distant memory yet again parallels the programmatic birth-to-death trajectory of Tippett's *Fourth*. And the woodwinds' unpitched breathing also returns, their suggestion of cosmic forces recalling the later scenes in Stanley Kubrick's 1968 cinematic masterpiece, *2001 – A Space Odyssey*.

© David Fanning 2009

The **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) has, under the direction of Osmo Vänskä (principal conductor 1988–2008), developed into one of the most notable in Europe. The orchestra's artistic adviser since the autumn of 2008 has been Jukka-Pekka Saraste, and in the autumn of 2011 Okko Kamu takes up the post of principal conductor. Since 2000 the orchestra has been based at the wooden Sibelius Hall (with internationally renowned acoustics by Artec Consultants from New York). The orchestra has undertaken many outstanding recording projects for BIS, winning two *Gramophone* Awards, the Grand Prix du Disque from the Académie Charles Cros, two Cannes Classical Awards and a Midem Classical Award. The orchestra has gained two platinum discs and several gold discs, for example for its recordings of the original version of Sibelius's *Violin Concerto* (1992) and 'Finnish Hymns' (2001). The Lahti Symphony Orchestra has played at numerous music festivals, including the BBC Proms in London and the White Nights festival in St Petersburg. It has also performed in Amsterdam, at the Musikverein in Vienna and at the Philharmonie in Berlin, and has also toured in Spain, Japan, Germany, the USA and China. In 2003, Japanese music critics voted the orchestra's performance of Sibelius's *Kullervo* as Japan's best classical concert of the year. Each September the Lahti Symphony Orchestra organizes an international Sibelius Festival at the Sibelius Hall.

Jukka-Pekka Saraste, artistic adviser of the Lahti Symphony Orchestra, is one of the most renowned conductors of his generation. He has actively championed contemporary Nordic music in his concert programmes, performing for instance works by Kaija Saariaho, Magnus Lindberg and Esa-Pekka Salonen.

In the autumn of 2006 Saraste took up the position of artistic director of the Oslo Philharmonic Orchestra. From 1987 until 2001 he was principal conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, from 1994 until 2001 artistic direc-

tor of the Toronto Symphony Orchestra, and from 2002 until 2005 principal guest conductor of the BBC Symphony Orchestra. In the autumn of 2010 he will take up the position of principal conductor of the WDR Symphony Orchestra in Cologne. In 2000, with the Finnish Chamber Orchestra, he founded the annual Tammisaari Summer Concerts festival.

Among the orchestras with which Jukka-Pekka Saraste has made guest appearances are the London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris and NHK Symphony Orchestra (Japan). He has also conducted the Philharmonia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Chicago Symphony Orchestra and French National Orchestra as well as the orchestra of La Scala, Milan. In 2005 Saraste conducted the Staatskapelle Dresden at the Salzburg Festival.

Saraste's recordings include the symphonies of Sibelius and Nielsen with the Finnish Radio Symphony Orchestra, and works by Bartók, Dutilleux, Mussorgsky and Prokofiev with the Toronto Symphony Orchestra.

S seit ungefähr 40 Jahren ist Valentin Silvestrov der führende Vertreter der ukrainischen Musik. Von einer umstrittenen Randfigur wurde er zu einer zentralen Gestalt, die seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion zunehmend auch internationale Anerkennung erfährt. Als beinahe einziger der bedeutenden ehemaligen Sowjetkomponisten seiner Generation lebt er auch heute noch vorwiegend in seinem Heimatland, wo er studiert und seine höchst individuelle Musiksprache entwickelt hat.

Die in den 1930er Jahren geborene Generation kann sich einiger außerordentlicher Talente rühmen. Doch sie hatte auch schwere Bürden zu tragen. In den 1960er und frühen 1970er Jahren, als Schostakowitsch seine zusehends düsteren Spätwerke komponierte, erkundeten Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina in Russland, Arvo Pärt in Estland, Giya Kancheli in Georgien und Valentin Silvestrov in der Ukraine allesamt ehedem verbotene stilistische Richtungen vor dem Hintergrund unausgesetzter Verdächtigungen und Anfeindungen seitens des Kulturapparats. Insbesondere nach Schostakowitschs Tod im Jahr 1975, als größere Toleranz mit einem allgemeinen institutionellen Machtverfall einherging, war es an genau diesen Komponisten, die ethischen Ziele der Sowjetmusik mit den vormals tabuisierten Lockungen der westlichen Moderne zu verschmelzen. Dies taten sie mit einem unverhohlenen Akzent auf geistige Werte der ein oder anderen Art. Wie im Westen diskreditierten Melodie und konsonante Harmonik nicht mehr den Anspruch auf eine „progressive“ Position, und die Vermischung alter und neuer Stile – bekannt als „Polystilistik“ – war eher die Norm als die Ausnahme. So entstand eine unverwechselbar spätsowjetische Spielart der musikalischen Postmoderne.

Während seiner Studienzeit am Konservatorium Kiew (1958-64) bei den Doyens der ukrainischen Musik, Boris Ljatoschinsky und Levko Revutsky, nahm Silvestrov die Musik von Webern, Skrjabin und die neue polnische Schule auf, deren Einflüsse er mit einem an Debussy geschulten Sinn für raffinierte Klang-

farben verband. In den 1970ern erweiterte er seine Palette zusehends um die Liedidiome des 19. Jahrhunderts, was bei oberflächlicher Betrachtung internationalen Bestrebungen zur Rehabilitierung romantischer Expressivität entsprach – in Silvestrovs Fall erklingen solche tröstlich vertrauten Momente nur von fern, sind eher Erinnerung als Realität, mehr Wunsch- und Sehnsuchtsobjekte als etwas Besitz- und direkt Erfahrbares. Es ist eine Welt gehüteter Erfahrungen, die sich aber nicht zur Gänze besitzen lässt.

Silvestrov selber nannte seine Abkehr von einer spröden Moderne hin zu neuem Wohlklang einen „Akt der Abrüstung“. Diese Terminologie ist Ausdruck einer kulturellen Reflektiertheit seiner kreativen Persönlichkeit, insbesondere im Hinblick auf die Gattung „Symphonie“, zu der er bislang sieben gezählte Vertreter sowie eine Reihe von konzertanten und vokalen Werken mit dem Begriff „Symphonie“ im Titel beigesteuert hat. Für Silvestrov sind die *Vierte* (1976) und die *Fünfte Symphonie* (1980-82) so etwas wie Symphonien nach dem „Tod“ der Symphonie. Die letztere nannte er sogar eine „Post-Symphonie“. Die Werke sind geprägt von der Idee der kulturellen Erinnerung sowie von der Sehnsucht nach einer einstmals vielleicht verfügbaren Schönheit, die heute sicherlich unerreichbar ist. Beide Symphonien sind einsätig, und sie entfalten sich mit der philosophischen Weite eines Filmszenarios von Andrej Tarkowskij.

Die *Vierte Symphonie* für Streicher und Blechbläser ist dem Andenken an den Komponisten und Cembalisten Andrei Volkonsky gewidmet, einem Pionier der sowjetischen Musikmoderne in der Tauwetter-Periode, der 1973 in den Westen emigriert war. Sie beginnt mit typisch atemberaubenden, gleichsam gefrorenen Akkorden, die es anderen Arten von Musik erlaubt, ihre verborgene Melodik freizusetzen, anfangs in Gestalt abwärtskreisender Fragmente. Aus dem darauf folgenden Rückzug in die fast gänzliche Stille ersteht das Schattenbild eines Prokofjewschen Toccata-Scherzo, das seltsam an die dudelnden Ar-

peggien von Philip Glass erinnert (dessen Multimedia-Oper *Einstein on the Beach* aus genau jener Zeit stammt). Die ruhelosen Arpeggien tragen die Vortragsbezeichnung *agitato* und verkörpern deutlich Angstgefühle; über dieser Schicht nimmt eine neue Melodie, die bereits im Anfangsteil andeutungsweise aufkeimte, allmählich Gestalt an.

Im Anschluss daran durchmisst die Musik drei weitere Abschnitte sukzessiven Rückzugs, die jeweils durch Tempo, Textur und Dynamik definiert werden. Die Anfangsakkorde kehren wieder, aufgewühlt nun durch größere Nähe zum Toccata-Thema. Diesmal weichen sie einem ekstatischen Violinsolo, das über Erinnerungen an das schroffe, quasi-Toccata-Material und an archaisch klingende Akkordfolgen rhapsodiert, und dabei stets das Gefühl eines kontrollierten Abstiegs vermittelt. Nun materialisieren sich die Blechbläser wieder und mit ihnen das bedrohliche Moment der Toccata, das nun nicht mehr in statischen Wiederholungen gefangen ist.

Auf dem Höhepunkt der Symphonie erklingen die Anfangsakkorde erneut, finster und blechstarrend, worauf die Solo-Violine eine neue Phase des Aufwärtsbegehrens eröffnet, während die anderen Streicher als eine Art Hallraum fungieren. Die Streicher verklingen über denselben Motiven, die zuvor die Blechbläser angestimmt hatten, und geben diesen, und geben diesen damit das Stichwort, neue Turbulenzen zu erzeugen. Nun wogt die Musik in gewaltigen Schüben, als ob das Wasser, in dem Bergs Wozzeck ertrinkt, zu einem Sturm aufgepeitscht würde, aus dem das Blech neptungleich aufragt, als wollte es sich des weiteren Schicksals der Musik annehmen. Es folgt eine lange, düstere Coda, deren Anker eine schaukelnde kleine Terz darstellt, welche schließlich im Kontrabass-Flageolett erstirbt.

Silvestrovs *Fünfte Symphonie* greift etliche der spezifisch musikalischen Gedanken und weiten Ausdrucksbereiche der *Vierten* wieder auf – und das in noch

größerem und ehrgeizigerem Ausmaß; eindeutig steht nun die Idee der Erinnerung im Zentrum. Dies bedeutet nicht, dass eine spezielle Symphonie oder ein symphonischer Stil zitiert würden – sieht man einmal vom *Adagietto* für Streicher und Harfe aus Mahlers *Fünfter* ab. Die rückwärts gerichteten Verweise beziehen sich, wenn überhaupt, auf die Welt des russischen Lieds des frühen 19. Jahrhunderts, das ein höchst wertvoll gewordenes Symbol unwiederbringlicher geistiger Ganzheit geworden ist. Dementsprechend kontrastieren die zentralen Teile der *Fünften Symphonie* Abschnitte ekstatischer, erweiterter Melodik mit noch ekstatischerem, vom Prinzip der Klavierbegleitung abgeleiteten Aufblühen.

Von diesen Grundgedanken ist jedoch keiner von Anfang an präsent. Die anfänglichen, ehrfurchtgebietenden Cluster und schroffen melodischen Konturen leiten sich vielmehr aus den Anfangstakten von Skrjabins unvollendetem *Mysterium* ab, die auch unter dem Titel *Universum* bekannt sind. Die erhaltenen Skizzen für dieses grandiose Konzept wurden von dem Komponisten Alexander Nemtin vervollständigt und Anfang der 1970er Jahre auf Schallplatte eingespielt; in Großbritannien hatte auch Michael Tippett in den Rahmteilen seiner *Vierten Symphonie* (1976/77) auf Skrjabins beeindruckende Eröffnungsgeste reagiert.

Von Silvestrovs Beschwörung urtümlicher kosmischer Kräfte gehen Wellen über die folgenden fünf Minuten Musik aus, als hätte man einen großen Stein in einen Teich geworfen. Fernes Donnergrollen (Tremoli der tiefen Streicher, der Pauke und des Bassregisters des Klaviers, die an die Coda des ersten Satzes von Prokofjews *Fünfter Symphonie* erinnern) löst sich auf. Stattdessen überlappen sich verzweifelte Trompeten- und Hornrufe mit Streicherlinien, die in den Äther emporsteigen. Dann fangen Flöten Echos des anfänglichen Big Bang ein; wir scheinen allein zu sein in der Betrachtung eines noch unbewohnten Universums, die in uns eine unbändige Sehnsucht nach Gesellschaft und zugleich das

Staunen angesichts des Schöpfungsmysteriums hervorruft. Da intonieren die solistische Zweite Violine mit Celesta *colla parte* eine fragile Melodie, deren Gipfelpunkte hinreißend in der Schwebe bleiben, als seien sie nicht willens, den zauberischen Moment loszulassen.

Die Souveränität, mit der Silvestrov aus den gewaltsamen Anfangsgesten Melodik und konsonante Harmonik freisetzt, ist so frappierend wie diese Gesten selber. Sie ist symbolisch für seinen Wandel von einem relativ aggressiven zu einem friedfertigeren und anrührenderen Stil, der seinerseits für einen Paradigmenwechsel der zeitgenössischen Musik und in der postmodernen Kultur überhaupt steht. Silvestrov wiederholt diesen Prozess im Verlauf der Symphonie; ungefähr alle fünf Minuten erneuert und intensiviert er den Klang ekstatischer Schönheit – oft genau in dem Moment, wenn man fürchten könnte, er habe den Faden verloren. An diesen Knotenpunkten ersinnt er strukturelle Verschränkungen, in denen er eine leuchtende Gegenwart mit Schatten der Vergangenheit und den imaginierten Perspektiven der Zukunft verbindet.

Im dritten Abschnitt der Symphonie erscheint das Thema aus Mahlers *Adagietto* in den Streichern. Beinahe unmerklich verhält sich die Harfe konsonant zu dieser Melodie, und eine Art Arkadien scheint sich verwirklicht zu haben. Dann – fast genau in der Mitte des Werks – erinnert sich das Klavier an die anfänglichen kosmischen Wellen, und Holz- und Blechbläser atmen durch ihre Mundstücke aus; es ist, als zittere man in der Erinnerung an die Schöpfung, und sowohl die Klangfarben als auch die Symbolik erinnern einmal mehr an Tippetts *Vierte Symphonie*. Nur an dieser Stelle klingt Silvestrov so ähnlich wie in seiner modernistischen Phase, und es stellt sich spürbar ein Gefühl von Kampf und Angst ein. Choralartige Harmonien kündigen einen Abschnitt des Wiederaufbaus an, als ob eine schmerzliche Selbsterkenntnis eingesetzt habe – und ineins damit die Verantwortung für eine selbstbestimmte Entwicklung.

Schließlich bietet das Klavier flüchtige Blicke auf eine neue Art von Paradies. Noch aber bleibt sein Versprechen unerfüllt. Stattdessen schaltet sich ein weiterer Abschnitt intensiver Entwicklung ein: Immer noch geht es darum, eine feindliche Umwelt zu verstehen. Als Antwort darauf bricht ein neuer lyrischer Abschnitt an, nunmehr mit archaischerem Beiklang (u.a. mit mittelalterlichen Kadzenzen) und den einstigen Harfenfiguren in den Klarinetten. Neue Wärme durchfließt die erkalteten Adern, und diesmal werden die schwachen Erinnerungen an den Donner der Schöpfung aufgefangen, wenn die Blechbläser sich an der Melodie beteiligen – ein grandioser, ergreifender Moment. Nun beginnt eine lange Coda. Die letzte Beschwörung von Donner und ferner Erinnerung ähnelt immer noch dem programmatischen „Von der Wiege bis zur Bahre“-Verlauf von Tippetts *Vierter*. Auch das tonlose Atmen der Holzbläser kehrt wieder, und ihre Andeutung kosmischer Kräfte lässt an Szenen aus dem Schluss- teil von Stanley Kubricks filmischem Meisterwerk *2001 – A Space Odyssey* denken.

© David Fanning 2009

Das **Lahti Symphony Orchestra** (Sinfonia Lahti) hat sich unter der Leitung von Osmo Vänskä (Chefdirigent von 1988-2008) zu einem der angesehensten Orchester Europas entwickelt. Künstlerischer Berater ist seit 2008 Jukka-Pekka Saraste; im Herbst 2011 übernimmt Okko Kamu das Amt des Chefdirigenten. Das Orchester residiert seit 2000 in der aus Holz erbauten Sibelius-Halle (deren international gerühmte Akustik von Artec Consultants, New York, konzipiert wurde). Das Orchester hat zahlreiche herausragende CD-Projekte bei BIS vor gelegt, für die es mit zwei *Gramophone* Awards, dem Grand Prix du Disque der Académie Charles Cros, zwei Cannes Classical Awards und einem Midem Clas-

sical Award ausgezeichnet wurde. 2004 erhielt das Orchester eine Platin-Ehrung für seine CD „Sibelius – Music from Timo Koivusalos film“; daneben hat es mehrere Goldene Schallplatten erhalten, u.a. für die Einspielung der Originalfassung von Sibelius' *Violinkonzert* (1992) sowie für „Finnish Hymns“ (2001). Das Orchester hat bei zahlreichen Festivals gespielt (u.a. bei den BBC Proms in London und den Weißen Nächten in St. Petersburg) wie auch in Amsterdam, im Wiener Musikverein und in der Symphony Hall von Birmingham. Konzertreisen haben es nach Deutschland, Russland, Spanien, Japan, China und in die USA geführt; im Jahr 2003 wurde die Aufführung von Sibelius' *Kullervo* von japanischen Musikkritikern zum besten klassischen Konzert des Jahres gewählt. Alljährlich im September veranstaltet das Lahti Symphony Orchestra in der Sibelius-Halle ein International Sibelius Festival.

Jukka-Pekka Saraste, Künstlerischer Berater des Lahti Symphony Orchestra, ist einer der renommiertesten Dirigenten seiner Generation. In seinen Konzertprogrammen setzt er sich maßgeblich für zeitgenössische Musik nordischer Komponisten ein; u.a. hat er Werke von Kaija Saariaho, Magnus Lindberg und Esa-Pekka Salonen aufgeführt.

Im Herbst 2006 übernahm Saraste das Amt des Künstlerischen Leiters des Oslo Philharmonic Orchestra. Von 1987 bis 2001 war er Chefdirigent des Finnischen Radio-Symphonieorchesters und von 2002 bis 2005 Ständiger Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra. Im Herbst 2010 wird er das Amt des Chefdirigenten des WDR Sinfonieorchesters Köln übernehmen. Im Jahr 2000 gründete er mit dem Finnischen Kammerorchester das jährlich stattfindende Festival Tammisaari Sommerkonzerte.

Zu den Orchestern, bei denen Jukka-Pekka Saraste gastiert hat, gehören das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris und das NHK Sympho-

ny Orchestra (Japan). Außerdem hat er das Philharmonia Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, das Chicago Symphony Orchestra, das Orchestre National de France und das Orchester der Mailänder Scala dirigiert. 2005 leitete Saraste die Staatskapelle Dresden bei den Salzburger Festspielen.

Zu seinen Einspielungen gehören die Symphonien von Sibelius und Nielsen mit dem Finnischen Radio-Symphonieorchester sowie Werke von Bartók, Dutilleux, Mussorgsky und Prokofjew mit dem Toronto Symphony Orchestra.

Depuis quelque quarante ans, **Valentin Silvestrov** est la figure de proue de la musique ukrainienne, passant du statut de marginal controversé à une position centrale et, depuis l'explosion de l'Union soviétique, à une reconnaissance internationale toujours grandissante. Pratiquement seul de sa génération parmi les compositeurs importants de l'ex-Union soviétique, Silvestrov a maintenu sa base principale dans son pays natal où il a également étudié et développé un langage musical très personnel.

La génération née durant les années 1930 pouvait s'enorgueillir de quelques talents extraordinaires. Cependant, elle porta également un énorme fardeau. Durant les années 1960 et 1970, alors que Chostakovitch composait les œuvres de plus en plus lugubres de sa période tardive, Alfred Schnittke et Sofia Goubaïdoulina en Russie, Arvo Pärt en Estonie, Guia Kantcheli en Géorgie et Valentin Silvestrov en Ukraine exploraient des directions stylistiques autrefois interdites, en opposition avec le climat de suspicion continue et d'hostilité de l'appareil culturel. En particulier après la mort de Chostakovitch en 1975 et dans une atmosphère de plus grande tolérance combinée à un déclin institutionnel général, il incomba à ces compositeurs de réintégrer les aspirations éthiques de la musique soviétique à ce qui était autrefois les pièges tabous du modernisme occidental. Ce qu'ils firent avec une emphase accordée à des valeurs ouvertement spirituelles d'une forme ou d'une autre. Comme à l'ouest, la mélodie et l'harmonie consonante ne causaient plus la disqualification du statut de « progressiste » et le mélange des styles du passé et du présent – habituellement qualifié de « polystylisme » – était en train de devenir la norme plutôt que l'exception. Tout ceci contribua à un post-modernisme musical à l'époque tardive du soviétisme d'un type bien particulier.

Au cours de ses années d'études (de 1958 à 1964) au Conservatoire de Kiev auprès des grands noms de la musique ukrainienne comme Boris Liatoshinski et

Levko Revoutschi, Silvestrov assimila la musique de Webern, de Scriabine et de la nouvelle école polonaise dont il synthétisa les influences avec un raffinement debussyen des couleurs. Au cours des années 1970, il ajouta progressivement les caractéristiques des mélodies du 19^e siècle à sa palette, reflétant en apparence les modes internationales en vue d'une réhabilitation de l'expression romantique. Sauf que dans le cas de Silvestrov, de tels éléments familiers et rassurants demeurent au loin et apparaissent davantage comme des souvenirs plutôt que la réalité, comme des objets du désir et de l'aspiration plutôt que quelque chose pouvant être possédé et directement expérimenté. C'est un monde d'expériences conservées précieusement qui ne peuvent être totalement possédées.

Silverstov a lui-même éloquemment décrit son éloignement de la fine pointe du modernisme au profit d'une nouvelle euphonie comme un « acte de désarmement ». Cette terminologie suggère le fil d'une réflexion culturelle sur sa personnalité créatrice, en particulier en ce qui concerne la nature de la symphonie en tant que genre. En 2009, il avait composé sept œuvres portant un numéro dans ce genre ainsi que plusieurs œuvres concertantes et vocales contenant le mot de symphonie dans le titre. Pour Silvestrov, la *quatrième Symphonie* de 1976 et la *cinquième* de 1980-82 sont des exemples de symphonies composées, pour ainsi dire, après « la mort » de la symphonie. Il surnomma même sa *cinquième* de « post-symphonie ». Ces œuvres sont dominées par l'idée de la mémoire culturelle et par une aspiration à la beauté telle qu'elle existait auparavant, ou qui aurait pu exister mais qui n'est certainement plus avec nous. Les deux symphonies présentées ici sont d'un seul tenant et elles se déploient avec le souffle philosophique d'un scénario de film d'Andréï Tarkovski.

La *quatrième Symphonie*, composée pour cordes et cuivres, est dédiée au compositeur et claveciniste Andréï Volkonski, le pionnier du modernisme musical soviétique durant les années de dégel et qui passa à l'ouest en 1983. Elle

débute avec des accords saisissants caractéristiques, gelés pour ainsi dire, comme pour permettre à d'autres types de musique de les examiner et de libérer les mélodies qui s'y cachent, tout d'abord sous la forme de fragments procédant en boucle mélodique vers le bas. À partir du retrait vers un quasi-silence qui suit, survient le fantôme d'une toccate-scherzo prokofievienque, qui rappelle curieusement les arpèges brodées de Philip Glass (dont l'opéra multimédia *Einste in on the Beach* est l'exact contemporain). Les arpèges incessants sont marqués *agitato* et évoquent clairement l'anxiété. Par-dessus flotte une nouvelle mélodie qui avait déjà donné des signes de germination dans la section initiale et qui lutte maintenant pour sa naissance.

La musique passe alors par trois phases supplémentaires de retrait progressif, définies respectivement par le tempo, la texture et la dynamique. Les accords entendus au commencement se font entendre à nouveau, cette fois-ci agités par la proximité de l'idée de la toccate. Ils cèdent à présent la place à un solo du violon qui s'extasie sur les souvenirs du matériau déchiqueté de la quasi-toccate et des progressions d'accords à la sonorité archaïsante tout en maintenant une sensation de descente contrôlée. Les cuivres se rematérialisent maintenant et, avec eux, l'esprit menaçant de la toccate, libérée de son emprisonnement dans des répétitions statiques.

À son sommet, les accords entendus au début de la symphonie sont repris, hostiles et dominés par les cuivres. Après coup, le violon solo inaugure une autre phase de quête vers le haut alors que les autres instruments à cordes agissent comme une sorte de chambre d'écho. Les cordes s'écroulent, après avoir subi les mêmes assauts que ceux subis précédemment par les cuivres, et donnent à ces derniers le signal pour provoquer de nouvelles turbulences. La musique est maintenant prise dans une violente attaque vers le haut comme si l'eau évoquée dans la scène de la noyade de l'opéra *Wozzeck* de Berg se transformait en un orage

d'où émergent des vagues les cuivres, tels un Neptune, comme pour prendre la destinée de la musique en main. Une longue et lugubre coda suit, amarrée à une tierce mineure qui se balance et qui meurt finalement au loin, sur une harmonique à la contrebasse.

La *cinquième Symphonie* de Silvestrov revisite plusieurs des idées musicales spécifiques et des sujets expressifs plus généraux de la *quatrième*, cette fois sur une échelle encore plus étendue et ambitieuse et avec l'aspect de la mémoire maintenant fermement en évidence. Ceci n'implique pas la citation d'une symphonie ou d'un style symphonique en particulier, à l'exception peut-être de l'*Adagietto* pour cordes et harpe extrait de la *cinquième Symphonie* de Mahler. Les références tournées vers le passé regardent plutôt en direction de l'univers de la mélodie russe domestique du début du dix-neuvième siècle et deviennent infiniment précieuses en tant que symbole d'un tout spirituel irrémédiable. En conséquence, les phases centrales de la *cinquième Symphonie* établissent un contraste entre des sections à la mélodie extatiquement étirée avec une efflorescence dérivée d'un accompagnement du piano davantage extatique.

Aucune de ces idées fondamentales n'est présente au commencement cependant. Les surprenants clusters initiaux et les contours mélodiques déchiquetés dérivent plutôt des premières mesures du *Mysterium* inachevé de Scriabine, aussi connu sous le nom d'*Univers*. Les esquisses qui nous sont parvenues de cette grandiose conception ont été retravaillées par le compositeur Alexander Nemtin et enregistrées au début des années 1970. En Angleterre, Michael Tippett a également réagi à l'impressionnant geste d'ouverture de Scriabine-Nemtin dans les sections extrêmes de sa *quatrième Symphonie* (1976-77).

L'évocation par Silvestrov des forces cosmiques rudimentaires envoie des ondulations tout au long des cinq minutes de musique qui suivent, comme un gros caillou jeté dans un étang. Des grondements de tonnerre au loin (*tremolo*

aux cordes graves, aux timbales et dans le registre grave du piano, qui rappellent la coda du premier mouvement de la *cinquième Symphonie* de Prokofiev) mènent au néant. À la place, des appels désolés des trompettes et des cors se superposent aux lignes mélodiques des cordes qui montent vers l'éther. Puis les flûtes reprennent un écho du *big bang* initial et il semble que nous nous retrouvons seuls, observant un univers encore non peuplé et ressentant une immense envie de camaraderie en même temps que l'on s'émerveille des mystères de la création. Une mélodie fragile se déploie maintenant, d'abord au second violon solo doublé par le célesta, avec des passages en équilibre à leur sommet comme s'ils étaient impuissants à renoncer à leur moment de magie.

Le contrôle avec lequel Silvestrov libère la mélodie et l'harmonie consonante de son geste violent au début de l'œuvre est aussi saisissant que ces gestes même. C'est un symbole de son changement de style, d'un modernisme relativement agressif à quelque chose de plus pacifique et de plus poignant qui à son tour représente un changement de paradigme dans le monde de la musique contemporaine et dans la culture postmoderne en général. Silvestrov répète le procédé tout au long de la symphonie, renouvelant et intensifiant l'atmosphère de beauté extatique à toutes les cinq minutes environ, souvent juste au moment où l'on pourrait commencer à craindre qu'il n'ait perdu le fil. À ces points nodaux, il conçoit des superpositions structurelles, combinant un présent lumineux aux ombres du passé et aux horizons imaginés du futur.

Dans la troisième phase de la symphonie, l'idée de l'*Adagietto* de Mahler survient aux cordes. Presque imperceptiblement, la harpe devient de plus en plus consonante avec la mélodie et une sorte d'Arcadie semble se matérialiser. Puis, presque précisément au milieu de l'œuvre, le piano se souvient des ondulations cosmiques initiales, et les bois et les cuivres expirent dans leurs embouchures, comme si l'on tremblait à l'évocation de la Création. Tant la sonorité que le

symbolisme rappellent encore une fois la *quatrième Symphonie* de Tippett. Ce n'est qu'à ce point que Silvestrov évoque véritablement le moderniste qu'il a été. Une sensation de lutte et d'anxiété palpable s'en suit. Des harmonies rappelant un choral annoncent une phase de reconstruction, comme si une douloureuse conscience de soi pointait, et avec elle, la responsabilité d'une croissance auto-dirigée.

Le piano offre finalement un aperçu d'une nouvelle sorte de paradis. Néanmoins, sa promesse ne s'accomplit pas. À la place, un autre passage hostile d'intensification dans le développement survient, s'efforçant encore de comprendre cet environnement hostile. En guise de réponse, une autre phrase lyrique pointe, cette fois avec des accents archaïques, incluant des cadences à l'allure médiévale et, avec les motifs précédents à la harpe, maintenant transfigurés aux clarinettes. La chaleur recommence à couler dans veines gelées et cette fois-ci, les souvenirs lointains du fracas de la Création sont absorbés alors que les cuivres participent finalement à la mélodie. Un moment grandiose et excitant. Une longue coda commence maintenant. L'évocation finale du fracas et les souvenirs lointains établissent encore une fois un parallèle avec la trajectoire programmatique de la naissance à la mort que l'on retrouve dans la *quatrième Symphonie* de Tippett. Les respirations sans hauteur déterminée des bois reviennent également. Leur évocation des forces cosmiques rappellent les scènes finales du chef-d'œuvre cinématographique de Stanley Kubrick réalisé en 1968 : *2001 : L'Odyssée de l'espace*.

© David Fanning 2009

Sous la direction d’Osmo Vänskä (chef principal de 1988 à 2008), l’**Orchestre symphonique de Lahti** (Sinfonia Lahti) est devenu l’un des plus remarquables de l’Europe. Depuis l’automne 2008, le conseiller artistique de l’orchestre est Jukka-Pekka Saraste alors qu’à l’automne 2011, Okko Kamu prendra le poste de chef principal. Depuis 2000, l’orchestre a élu domicile à la salle Sibelius. En bois, son acoustique d’Artec Consultants de New York jouit d’une renommée internationale. La formation a entrepris plusieurs grands projets d’enregistrements pour BIS, gagnant deux *Gramophone Awards*, le Grand Prix du Disque de l’Académie Charles Cros, deux «Prix Classique de Cannes» et un Midem Classical Award. En 2004, l’orchestre gagna un disque de platine pour son enregistrement «Sibelius – Music from Timo Koivusalo’s film»; il possède aussi plusieurs disques d’or dans sa collection, par exemple pour ses enregistrements de la version originale du *Concerto pour violon* (1992) de Sibelius et de «*Finnish Hymns*» (2001). L’ensemble a joué à de nombreux festivals de musique dont les Proms de la BBC à Londres et le festival des Nuits Blanches à St-Pétersbourg. Il s’est produit à Amsterdam, au Musikverein à Vienne et au Symphony Hall à Birmingham en plus d’avoir fait des tournées en Allemagne, Russie, Espagne, Chine, au Japon et aux Etats-Unis. En 2003, les critiques de musique japonais élurent l’exécution de *Kullervo* de Sibelius meilleur concert classique de l’année au Japon. Chaque septembre, l’Orchestre symphonique de Lahti organise un Festival international Sibelius à la salle Sibelius.

Jukka-Pekka Saraste, conseiller artistique de l’Orchestre symphonique de Lahti est l’un des chefs les plus réputés de sa génération. Il se fait le champion de la musique contemporaine nordique dans ses programmes de concert, interprétant notamment des œuvres de Kaija Saariaho, Magnus Lindberg et d’Esa-Pekka Salonen.

À l'automne 2006, Saraste est nommé directeur artistique de l'Orchestre philharmonique d'Oslo. De 1987 à 2001, il est chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, de 1994 à 2001, directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Toronto et de 2002 à 2005, chef invité principal de l'Orchestre symphonique de la BBC. À l'automne 2010, il deviendra chef principal de l'Orchestre symphonique de la WDR à Cologne. Il fonde en 2000 avec l'Orchestre de chambre de Finlande le festival annuel des Concerts d'été de Tammisaari. Parmi les orchestres avec lesquels Jukka-Pekka Saraste s'est produit en tant que chef invité, mentionnons l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre symphonique NHK (Japon). Il a également dirigé l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre National de France ainsi que l'orchestre de La Scala. En 2005, Saraste dirige également la Staatskapelle de Dresde dans le cadre du Festival de Salzbourg.

Parmi les enregistrements de Saraste, mentionnons ceux consacrés aux symphonies de Sibelius et de Nielsen avec l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise ainsi qu'aux œuvres de Bartók, Dutilleux, Moussorgsky et Prokofiev avec l'Orchestre symphonique de Toronto.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in January 2008 (*Symphony No. 5*) and August 2008 (*Symphony No. 4*) at the Sibelius Hall, Lahti, Finland

Recording producer and digital editing: Rita Hermeyer

Sound engineer: Fabian Frank

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;
STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © David Fanning 2009

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Valentin Silvestrov: © Kai Bienert 2009 (www.mutesouvenir.com)

Back cover photograph of Jukka-Pekka Saraste: © Seppo J. J. Sirkka / Eastpress Oy

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

BIS-CD-1703 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



JUKKA-PEKKA SARASTE

BIS-CD-1703