



CD-607 STEREO

digital

AULIS SALLINEN

SYMPHONY NO.4,
Op.49

SHADOWS, Op.52

SYMPHONY NO.5,
'WASHINGTON
MOSAICS', Op.57

MALMÖ
SYMPHONY
ORCHESTRA

JAMES DePREIST,
conductor



SALLINEN, Aulis (b. 1935)**Symphony No.4, Op.49** (1979) (*Novello*) **23'38**

- | | | |
|----------|---|------|
| 1 | I. <i>Andante poco giocoso</i> | 6'27 |
| 2 | II. 'Dona nobis pacem' (<i>attacca</i>) | 7'38 |
| 3 | III. Finale | 9'26 |
-

4 Shadows, Op.52 (1982) (*Novello*) **9'48****Prelude for orchestra****Symphony No.5, Op.57** (1984/85, rev. 1987) (*Novello*) **39'31****'Washington Mosaics'**

- | | | |
|----------|---------------------------------------|-------|
| 5 | I. Washington Mosaics I | 13'42 |
| 6 | II. Intermezzo I | 5'25 |
| 7 | III. Intermezzo II | 5'05 |
| 8 | IV. Intermezzo III (<i>attacca</i>) | 7'01 |
| 9 | V. Washington Mosaics II | 7'54 |
-

Malmö Symphony Orchestra (Malmö SymfoniOrkester)**James DePreist**, conductor

Symphony No.4

Sallinen has felt impelled to think 'symphonically' throughout his creative life, but that pursuit has in turn led him to experience more than one major crisis. The *Fourth Symphony* was commissioned by the city of Turku for the celebration of its 150th anniversary, and Sallinen set out to write a work in which good humour would be sustained. The numbness he had experienced in 1978 after writing the *Dies Irae* (where he envisages the destruction of our planet by nuclear explosion) gave way to a powerful resurgence of power that took its rise from a sort of creative anger; but as the process of composing got under way it became clear that his original intention was not to be, and that something altogether weightier was emerging.

Rhythmic propulsion and the expansion of dynamic expression are at their most vigorous in the *Fourth Symphony*. The first movement, marked *Andante* (the words *poco giocoso* were, I suspect, added as an ironic afterthought), is set in motion with two strikingly contrasting rhythmic patterns, though both are in 3/4 time. The first pattern is a dance, at once jovial and mocking, and this is juxtaposed with a group of sustained chords which give the impression that the human soul is being turned to ice.

A motto of four falling notes propels the movement along, out of which eventually emerges a prominent theme for solo trumpet. After a lively, short-lived attempt to retard the onward flow, the renewed rhythmic propulsion sounds as if it wished to be free of care. But another motto, made up of three firmly placed descending notes, contrasted with a rising, yearning phrase, tempers that desire. The temple blocks and marimba make a portentous appearance; and the movement ends quietly and inconclusively with those four falling notes.

The gentle melodic theme starting the next movement (*Dona nobis pacem*) soon turns into a funeral march, tapped out quietly, and which is anchored by a new motto of three descending notes, first heard on clarinet and bassoon, then handed on to other instruments. A chromatically rising phrase increases a feeling of menace, the funereal tap coming to sound like a posse whose

intention is to arrest the soul. The falling three-note phrase persists — and then Sallinen slips into the finale, which begins in 6/8 time, again dance-like, but now with rhythms vaguely ‘eastern’ in ambience, their underlying 1-2-3, 1-2-3 pattern coloured by the sound of bells. The attendant features are two specific mottos (a sustained note, two notes up, two notes down, each note with its own dynamic — followed by a downward-running part-scale). The finale’s development is considerable in scope, the slithering shapes becoming suddenly highly syncopated, and the tempo quickening dramatically. Another distinctive trumpet call is heard. Is it a call to arms? Two further phrases try to reconcile the new threat. The music now moves ahead of its own accord, with twittering woodwind. Playfulness, however, gives way to a *tempo più grave*, and the climax that follows, with its swift, relentless pace, is suggestive of the harsh tragedy that the characters of the opera *The Red Line* face as they battle with elemental forces. The bells return, the *grave* tempo comes to dominate, and the symphony ends as if with the question: What next?

Shadows (Prelude for Orchestra)

While still engaged in the composition of his third opera, *The King Goes Forth to France*, Sallinen received a commission from the National Symphony Orchestra of Washington — and *Shadows* received its première under Mstislav Rostropovich on 30th November 1982. The prelude is a requiem, its material taken from the very heart of the opera on which Sallinen was working. *Shadows* would become the basis for the opening of the opera’s final act. The score is marked *lugubre* and the compelling opening theme is punctured by an eerie two-note cell which will largely steer the arch-shape of the prelude. In *Shadows*, the ‘call to arms’ is unambiguous: the opera from which it is derived is all about war, showing how self-hatred can subtly and swiftly shift to the infliction of appalling horrors on one’s fellow-men. We hear the plaintive plea of the English Archer whose conscientious objection leads the king to give the order that the release from active service be engraved

into the bare skin of the archer's back; and we hear the music of Caroline with the Thick Mane, whose mind has given way under the hardships of the times and who deludes herself into believing that it is she among four prospective wives whom the king truly loves. The bleeding of these two maimed souls, chained together 'for ever', serves as a poignant commentary cutting through the mayhem of the battle that pierces the heart of the prelude. The mechanistic pacing of the 'battle music' calls to mind the no less terrifying third movement of Shostakovich's *Eighth Symphony*. Eventually, the ever-present two-note motto reverts to its ghostly form, and the opening melodic shadow returns to wrap the field of death in a shroud.

Symphony No.5 (Washington Mosaics)

So moving an impression had *Shadows* made on its American audience that Rostropovich and his orchestra invited Sallinen to write a new symphony for them. Exploring the possibilities of symphonic development has, as I suggested earlier, exercised Sallinen increasingly over the years; and perhaps never more did he feel that inner paralysis than when embarking on the *Fifth Symphony*. When he finished *The King Goes Forth to France*, and tried to start work on his *Fifth String Quartet*, all he could see in his mind's eye were four string players with their instruments and bows laid across their knees, an inner voice murmuring 'The terrible way human beings behave in this world is such that they no longer deserve the gift of music'. When Sallinen had summoned up the courage to write, the quartet emerged as sixteen 'pieces of mosaic', where outward expression of musical continuity is deliberately severed. Then, five days after completing the score of the *Fifth Symphony*, he wrote: 'Automatically, the thoughts are led to the *Fifth String Quartet*. But, even when called "mosaics", the symphony is not cut in pieces; it is continuous and (I hope) gives an idea of symphonic growth. Why then mosaics? Because (1) the musical motives are more or less the same in the five movements — they have been handled as "modules" or mosaics... and (2)

the title *Washington Mosaics* sounds beautiful to me and gives the origin of the commissioner at the same time.'

In determining the emotional direction the *Fifth Symphony* takes, Sallinen puts as much emphasis on harmonic and orchestral colouring as on his placing of dynamic markings over the tiniest of mottos. The structure frames three meditative intermezzi within two fiercely energetic movements. *Intermezzo I* is very dark; *Intermezzo II* inexpressibly dark; and only in *Intermezzo III* does the craved-for shaft of light rise to the surface.

The symphony opens with a chromatically descending wail on brass and woodwind. Sallinen's use of repetition soon comes into play, but a succession of stabbing, flint-like chords threatens to bring everything to a standstill, as if an inner rage will not permit any type of musical argument to proceed. Then, dance-like mosaics grow out of this aggression. A descending three-note motto, a chromatic upward call, heard with distinctive effect on solo tremolo flute, and the all-important employment of the trill, are bridged by a passage where Sallinen makes more use of timpani than at any time since writing his *Second Symphony* (BIS-CD-511). The structural rôle of trills becomes very apparent as they give way to a chilling return to the opening sliding scale. Then out of this — and with percussion threatening — we hear a new theme filled with longing, and which has an unintended kinship with a familiar motive from Tchaikovsky's *Manfred*. A two-note 'mosaic', first heard on solo clarinet above six horns, allows the first glimmer of human warmth to come through. The three-note semiquaver mosaic is repeated. A memorable theme for trumpet now springs up, and at its second appearance, when it is coloured by the harmony from other instruments, we realize it has turned into a waltz — but the waltz is cut down, the first time ruthlessly, the second time fading away hardly less abruptly.

Intermezzo I begins with a soft swaying pattern and a series of chords. A solo flute (marked *doloroso*), solo oboe, then two oboes sound over sustained strings. But the drum — the harbinger of war — makes its appearance. The

flute returns, two clarinets have their moment, and the flute has the last, sad say.

In *Intermezzo II* Sallinen asks that the orchestra plays 'as quietly as possible'. There is a group of three chords and a much-repeated pattern of just two notes, one short, one long. Out of the bleakness we hear a solo trumpet, a reshaping of the theme from near the end of the first movement. It sounds like a melancholy memorial: Sallinen would make fresh use of the idea some years later in his *Sunrise Serenade* (BIS-CD-511).

From these depths Sallinen leads us into *Intermezzo III*, where nostalgia beckons and hope soars. The music has its roots in the *Adagietto* from Mahler's *Fifth Symphony* (which permeates Visconti's film based on Thomas Mann's *Death in Venice* and which Sallinen much admires). The intermezzo's uniqueness lies in the manner in which the solo harp, which at one stage is asked to whisper (*bisbigliando*), is completely separated off rhythmically from the shimmering thirds of the strings (no other instruments play in this movement). There is a major theme for violas before the violins pour out the most passionate of lamentations.

Quiet returns, before *Washington Mosaics II* suddenly breaks upon the scene. Drums beat persistently, bells chime, the fluttering chromatic mosaic of the first movement resurfaces. The movement proceeds at first with much hesitation, but then a new forward motion asserts itself, as if wanting to break out in a new direction. After a passing reference to the burghers of Calais who make a grotesque appearance in *The King Goes Forth to France*, the trumpet sounds: this time it is, again, a summons to arms. The reappearance of the first mosaic — that sliding, descending wail — marks the point where Sallinen, in 1987, made a major revision. (This is the only time to date that Sallinen has substantially altered the content and shape of any published work of his. As he himself puts it: 'You are aiming at something and you don't reach it. Something happens in the structure. I wasn't getting across my basic idea.') Notwithstanding the excision of a multitude of musical ideas, Sallinen's rewriting ensures a conciseness of structure which

strengthens what is one of his most important and original compositions. The trumpet theme from *Intermezzo II* comes back, this time alongside the bustling aggressiveness of the last movement. In its midst we hear for a moment a new waltz — but the call to arms will not go away. A massive climax is reached. There are further recollections of the first two intermezzi. Then the solo harp reappears alongside the symphony's opening sliding mosaic, which has now absorbed within itself a new, and disturbing, undercurrent.

© **Ronald Weitzman 1993**

James DePreist became chief conductor of the Malmö Symphony Orchestra in 1991. After spending some time as assistant to Leonard Bernstein and Antal Doráti, James DePreist became chief conductor and artistic director of the Quebec Symphony Orchestra, the oldest orchestra in Canada. He raised the orchestra's standard and with it the concert attendance figures, and in 1980 he was offered a similar position by the Oregon Symphony Orchestra. Under his direction this orchestra developed at sensational speed from an ensemble of mostly regional significance into one of the best symphony orchestras in the United States. For many years James DePreist has made international guest appearances, developing a special relationship with the principal Finnish and Swedish orchestras. He has also conducted orchestras throughout Europe. Recently he has been in increasing demand as a guest conductor with the Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra and Philadelphia Orchestra. He is also a member of the American Academy of Arts and Science. He appears on 9 other BIS CDs.

In recent years the **Malmö Symphony Orchestra** has developed into one of Scandinavia's leading orchestras. Concerts and records by the orchestra have received wide acclaim from the critics. The orchestra has won international prizes for its records. And during a recent tour of Germany, the critics praised the orchestra and held it up as a model for German orchestras.

The Malmö Symphony Orchestra now has a staff of 83 players and is highly fortunate to have been able to engage James de Preist as its principal

conductor. Maestro de Preist is considered by the American press to be one of the finest conductors of his generation. The Malmö Symphony Orchestra is renowned for its interpretations of the major works of the Romantic period which it performs with striking intensity. Several contemporary composers have specially requested that the orchestra should be chosen to record their works. But a major part of the orchestra's repertoire consists, naturally, of music from the classical period including the symphonies of Haydn, Mozart and Ludwig van Beethoven. The orchestra appears on 19 other BIS CDs.

Symphonie Nr.4

Sein ganzes schöpferisches Leben lang hat Sallinen den Drang empfunden, „symphonisch“ zu denken. Dies führte allerdings auch zu mehreren großen Krisen. Die *vierte Symphonie* entstand im Auftrage der Stadt Turku anlässlich der Feier ihres 150-jährigen Bestehens, und Sallinen begann ein Werk, in dem die gute Laune vorherrschend sein sollte. Nach der Benommenheit, die er 1978 nach dem *Dies Irae* empfunden hatte (wo er sich die Zerstörung unseres Planeten durch eine Atomexplosion vorstellt), folgte hier ein Wiederaufleben seiner Kraft, das in einer Art schöpferischer Wut begann. Im Laufe des Kompositionsprozesses wurde es aber klar, daß seine ursprüngliche Absicht nicht durchgeführt werden sollte, und daß etwas wesentlich Schwerwiegenderes im Entstehen war.

Ein vorwärtstreibender Rhythmus und ein weitgedehnter dynamischer Ausdruck sind kraftvolle Elemente der *vierten Symphonie*. Der erste Satz, mit der bezeichnung *Andante* (die Worte *poco giocoso* wurden vielleicht als ironischer Kommentar hinzugefügt) wird mit zwei rhythmischen Gebilden in Gang gesetzt, die auffallend kontrastieren, obwohl beide im 3/4-Takt sind. Das erste ist ein zugleich jovialer und spöttischer Tanz; dazu eine Gruppe gedehnter Akkorde, die den Eindruck erwecken, daß die menschliche Seele zu Eis verwandelt wird.

Ein Motiv aus vier fallenden Tönen treibt den Satz an, und daraus entsteht später ein hervortretendes Thema für Solotrompete. Nach einem

lebhaften aber kurzlebigen Versuch, den Strom einzudämmen, klingt die erneute rhythmische Vorwärtsbewegung als ob sie sorgenlos sein möchte. Dieser Wunsch wird aber von einem anderen Motiv, aus drei festen, fallenden Tönen im Kontrast zu einer steigenden, sehnsuchtsvollen Phrase, zunichte gemacht. Die Verwendung von Tempelblöcken und Marimba mutet seltsam an; der Satz endet ruhig und unschlüssig mit den vier fallenden Tönen.

Das sanft melodische Thema, mit dem der nächste Satz (*Dona nobis pacem*) beginnt, verwandelt sich bald in einen Trauermarsch im ruhig klopfenden Rhythmus, von einem neuen Motiv aus drei fallenden Tönen unterstützt, zunächst in Klarinette und Fagott, dann in anderen Instrumenten. Eine chromatisch steigende Phrase verstärkt das drohende Gefühl, und das Klopfen klingt wie eine marschierende Truppe, die die Seele festnehmen will. Die fallende Dreitonphrase fährt unbeirrt fort – und dann schlüpft Sallinen ins Finale. Dieses beginnt im 6/8-Takt, wieder tänzerisch aber jetzt mit vage „orientalisch“ angehauchten Rhythmen, deren rhythmische Basis von 1-2-3, 1-2-3 durch den Klang von Glocken gefärbt wird. Weitere Züge sind zwei Motive (ein ausgehaltener Ton, zwei Töne nach oben, zwei Töne nach unten, jeder Ton mit seiner eigenen Dynamik – von einer abwärtsgerichteten Skalenfigur gefolgt). Die Durchführung des Finales ist umfangreich, die gleitenden Figuren werden plötzlich stark synkopiert und das Tempo dramatisch schneller. Noch ein prägnantes Trompetensignal – ist es ein Ruf zu den Waffen? Zwei weitere Phrasen versuchen, die neue Drohung zu beseitigen. Die Musik bewegt sich jetzt selbständig vorwärts, mit zwitschernden Holzbläsern. Auf die spielerische Laune folgt aber ein *tempo più grave*, und der folgende Höhepunkt, mit seinem schnellen, erbarmungslosen Tempo, erinnert an die Tragödie, die die Personen der Oper *Der rote Strich* erleben, als sie mit den Urkräften kämpfen. Die Glocken kehren wieder, das *Tempo grave* wird dominant, und die Symphonie endet gleichsam mit der Frage: Was soll nun geschehen?

Shadows (Prelude for Orchestra)

Noch während der Arbeit an seiner dritten Oper, *Der König begibt sich nach Frankreich*, erhielt Sallinen einen Kompositionsauftrag vom National Symphony Orchestra of Washington – und *Shadows* (Schatten) wurde am 30. November 1982 unter der Leitung von Rostropovich uraufgeführt. Das Vorspiel ist ein Requiem, dessen Material direkt aus dem Herzen der Oper geholt wurde. *Shadows* sollte als Grundlage für den Beginn des letzten Aktes der Oper dienen. Die Vortragsbezeichnung ist *lugubre*, und das bezwingende Anfangsthema wird von einem unheimlichen Zweitonmotiv durchstoßen, das größtenteils die Großform des Vorspiels bestimmen wird. In *Shadows* ist der „Ruf zu den Waffen“ unzweideutig: die Oper, von der er hergeleitet ist, handelt vom Krieg und zeigt, wie Selbsthaß sich subtil und schnell umwandeln kann, so daß der Mensch seinen Mitmenschen die entsetzlichsten Grausamkeiten zufügt. Wir hören die klagende Bitte des englischen Bogenschützen, dessen Kriegsdienstverweigerung zum Befehl des Königs führt, die Entlassung aus dem aktiven Dienst in die nackte Haut am Rücken des Bogenschützen einzugravieren; wir hören ferner die Musik der Caroline mit der Dicken Mähne, deren Verstand die schweren Zeiten nicht überstanden hat, und die sich die Illusion macht, sie sei diejenige unter vier Heiratskandidatinnen, die der König wirklich liebt. Das Bluten dieser beiden verkrüppelten Seelen, die „auf ewig“ aneinandergekettet sind, dient als wehmütiger Kommentar, der durch das Chaos jener Schlacht schneidet, die in das Herz des Vorspiels sticht. Der mechanische Rhythmus der „Schlachtmusik“ erinnert an den nicht weniger erschreckenden dritten Satz der *achten Symphonie* von Schostakowitsch. Später nimmt das stets präsente Zweitonmotiv wieder seine spukhafte Gestalt an, und der melodische Schatten des Anfangs kehrt zurück, um das Feld des Todes in ein Leichentuch zu hüllen.

Symphonie Nr.5 (Washingtoner Mosaiken)

Shadows beeindruckte das amerikanische Publikum derartig, daß Rostropovich und sein Orchester Sallinen baten, für sie eine neue Symphonie zu schreiben. Wie ich bereits angedeutet habe, strengte das Erforschen der Möglichkeiten der symphonischen Formen Sallinen im Laufe der Jahre zunehmend an, und vielleicht empfand er diese innere Lähmung nie so stark wie beim Beginn der Arbeit an der *fünften Symphonie*. Als er im Zusammenhang mit der Fertigstellung der Oper *Der König begibt sich nach Frankreich* die Arbeit an seinem *fünften Streichquartett* zu beginnen versuchte, konnte sein inneres Auge nur vier Streichquartettspieler erblicken, ihre Instrumente und Bogen am Schoße liegend, während eine innere Stimme murmelte: „Menschen benehmen sich in dieser Welt so scheußlich, daß sie die Gabe der Musik nicht mehr verdienen.“ Als Sallinen den Mut zum Schreiben heraufbeschworen hatte, kam das Quartett als sechzehn „Mosaikstücke“ heraus, bei denen der äußere Ausdruck eines musikalischen Zusammenhanges absichtlich entfernt ist. Fünf Tage nach der Vollendung der *fünften Symphonie* schrieb er dann: „Man denkt automatisch an das *fünfte Streichquartett*. Aber selbst wenn man sie als „Mosaiken“ bezeichnet, ist die Symphonie nicht zerstückelt; sie ist zusammenhängend und erweckt (hoffe ich) den Eindruck eines symphonischen Aufbaues. Warum aber dann Mosaiken? Weil (1) die musikalischen Motive in den fünf Sätzen mehr oder weniger die gleichen sind – sie wurden als „Module“ oder Mosaiken behandelt... und (2) der Titel *Washington Mosaics* mir schön scheint und gleichzeitig die Herkunft des Auftraggebers mitteilt.“

Beim Bestimmen der emotionalen Einrichtung der *fünften Symphonie* mißt Sallinen der harmonischen und orchestralen Farbe genauso viel Bedeutung zu, wie dem Einsetzen dynamischer Vorschriften bei den winzigsten Motiven. Die Struktur umfaßt drei meditative Intermezzi im Rahmen zweier wild energischer Sätze. Das *Intermezzo I* ist sehr finster, das *Intermezzo II* ist unsagbar finster, und nur im *Intermezzo III* erscheint der ersehnte Lichtstrahl an der Oberfläche.

Die Symphonie beginnt mit einem chromatisch herabsinkenden Wehklagen der Bläser. Bald kommt Sallinens Wiederholungstechnik ins Spiel, aber eine Folge stechender, steinerner Akkorde droht, alles zum Stillstand zu bringen; es ist, als ob eine innere Wut jegliche musikalische Weiterentwicklung verhindern würde. Aus dieser Aggression heraus entstehen dann tanzähnliche Mosaiken. Ein fallendes Dreitonmotiv, ein aufwärtsgerichtetes, durch die tremolierende Soloflöte leicht erkennbares chromatisches Signal, und der so wichtige Einsatz von Trillern werden von einer Passage verbunden, in der Sallinen die Pauken freigiebiger verwendet als jemals seit der *zweiten Symphonie* (BIS-CD-511). Die strukturelle Rolle der Triller wird in jenem Moment sehr offenbar, als sie zugunsten einer eisigen Wiederkehr der gleitenden Skala des Anfangs zurücktreten. Vom Schlagwerk bedroht erscheint nun ein neues, sehnsuchtsvolles Thema, unbewußt mit einem bekannten Motiv aus Tschajkowskij's *Manfred* verwandt. Ein „Mosaik“ aus zwei Tönen, zunächst in der Soloklarinette über sechs Hörnern, läßt den ersten Schimmer menschlicher Wärme durchscheinen. Das Mosaik aus drei Sechzehnteln wird wiederholt. Nun erscheint ein unvergeßliches Thema für Trompete, und als es bei seinem zweiten Erscheinen von Harmonien anderer Instrumente gefärbt wird, entdecken wir, daß es sich in einen Walzer verwandelt hat — aber der Walzer wird beschnitten, das erste Mal rücksichtslos, das zweite Mal indem er kaum weniger abrupt wegstirbt.

Das *Intermezzo I* beginnt mit einem sanften Schaukeln und einer Akkordreihe. Eine Soloflöte (*doloroso* bezeichnet), Solooboe und danach zwei Oboen ertönen mit der Begleitung von gedehnten Streicherklängen. Dann erscheint aber die Trommel — der Vorbote des Krieges. Die Flöte kehrt zurück, von zwei Klarinetten gefolgt, und die Flöte bringt die letzte, wehmütige Botschaft.

Im *Intermezzo II* verlangt Sallinen, daß das Orchester „so ruhig wie möglich“ spielen soll, bei einer Gruppe dreier Akkorde und einem häufig wiederholten Motiv von nur zwei Tönen, einem kurzen und einem langen.

Aus der Trostlosigkeit heraus hören wir eine Solotrompete, eine Veränderung des Themas aus dem ersten Satz. Es klingt wie eine traurige Erinnerung: einige Jahre später sollte Sallinen die Idee abermals in seiner *Sunrise Serenade* (BIS-CD-511) verwenden.

Aus diesen Tiefen werden wir in das *Intermezzo III* geführt, wo die Nostalgie winkt und die Hoffnung einen Aufschwung nimmt. Diese Musik wurzelt im *Adagietto* aus Mahlers *fünfter Symphonie* (jene Musik, die Viscontis von Sallinen sehr bewundern Film nach Thomas Manns *Der Tod in Venedig* durchdringt.). Das einzigartige dieses Intermezzos liegt in der Art, auf welche die Soloharfe, die an einer Stelle „flüstern“ soll (*bisbigliando*), von den schillernden Terzen der Streicher rhythmisch völlig getrennt wird (keine anderen Instrumente spielen in diesem Satz). Nach einem größeren Thema der Bratschen bringen die Violinen ein Klagelied von äußerster Leidenschaft.

Die Ruhe kehrt zurück, bevor die *Washington Mosaics II* jäh die Bühne einnimmt. Trommeln schlagen hartnäckig, Glocken läuten, die flatternden chromatischen Mosaiken des ersten Satzes kommen wieder an die Oberfläche. Der Satz geht zunächst stark zögernd weiter, aber dann beginnt eine neue Vorwärtsbewegung, gleichsam um eine neue Richtung einzuschlagen. Nach einer Anspielung auf die Bürger von Calais, die in *Der König begibt sich nach Frankreich* einen grotesken Auftritt haben, ertönt die Trompete: es ist auch diesmal ein Ruf zu den Waffen. Das Wiedererscheinen des ersten Mosaiks — des gleitend herabsinkenden Wehklagens — ist jener Punkt, an welchem Sallinen 1987 eine größere Revision unternahm. (Dies war das bis heute einzige Mal, daß er den Inhalt und die Form eines veröffentlichten Werkes auf wesentliche Art veränderte. Wie er selbst sagte: „Man hat ein Ziel, aber es gelingt einem nicht, dieses zu erreichen. Etwas passiert im Aufbau. Ich konnte meine Grundidee nicht verständlich machen.“) Abgesehen vom Entfernen einer Menge von musikalischen Motiven gewährleistet Sallinens Revision eine strukturelle Exaktheit, die diese Komposition, eine seiner wichtigsten und originellsten, noch verstärkt. Das Trompetenthema des *Intermezzo II* kehrt zurück, diesmal neben der

belebten Aggressivität des letzten Satzes. In der Mitte hören wir einen Augenblick lang einen neuen Walzer — aber der Ruf zu den Waffen will sich nicht verdrängen lassen. Es folgt ein massiver Höhepunkt. Nach Erinnerungen an die beiden ersten Intermezzi erscheint die Soloharfe wieder, an der Seite des gleitenden Mosaiks vom Anfang der Symphonie, das nun einen neuen — und beunruhigenden — Unterton bekommen hat.

© *Ronald Weitzman 1993*

James DePreist wurde 1991 Chefdirigent des Malmö SymfoniOrkester. Nach einiger Zeit als Assistent von Bernstein und Doráti wurde DePreist Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orchestre Symphonique de Québec, des ältesten Orchesters Kanadas. Er verbesserte die Leistungen des Orchesters und die Publikumszahlen, und 1980 wurde ihm der entsprechende Posten beim Oregon Symphony Orchestra angeboten. Unter seiner Leitung entwickelte sich das Orchester sensationell schnell: aus einem Ensemble von hauptsächlich regionaler Bedeutung wurde eines der besten Symphonieorchester der USA. Seit vielen Jahren gastiert DePreist international, jedoch mit einer besonderen Vorliebe für die größeren schwedischen und finnischen Orchester. Er dirigierte auch die meisten anderen europäischen Orchester. In jüngster Zeit wurde er ein immer gesuchterer Gast des Chicago Symphony Orchestra, des New York Philharmonic und des Philadelphia Orchestra. DePreist wurde unlängst zum Mitglied der American Academy of Arts and Science ernannt. Er erscheint auf neun weiteren BIS-CDs.

In den letzten Jahren entwickelte sich das **Symphonieorchester Malmö** zu einem der führenden skandinavischen Orchester. Konzerte und Aufnahmen des Orchesters wurden von den Kritikern sehr positiv begrüßt. Mit seinen Schallplatten gewann das Orchester internationale Preise. Während einer Tournee vor einiger Zeit durch Deutschland wurde es von den Kritikern gepriesen, die es als Vorbild für deutsche Orchester hervorhoben.

Das Symphonieorchester Malmö hat jetzt 83 Musiker und kann sich glücklich schätzen, James DePreist als Chefdirigent engagiert zu haben. Maestro DePreist wird von der amerikanischen Presse als einer der besten Dirigenten seiner Generation bezeichnet. Das Symphonieorchester Malmö wurde besonders wegen seiner Interpretationen der wichtigsten Werke der Romantik bekannt, die es mit auffallender Intensität spielt. Mehrere zeitgenössische Komponisten verlangten ausdrücklich, daß dieses Orchester bei Aufnahmen ihrer Werke spielen sollte. Ein Großteil des Repertoires besteht aber selbstverständlich aus Musik des klassischen Zeitalters, wie Symphonien von Haydn, Mozart und Ludwig van Beethoven. Das Orchester erscheint auf neunzehn weiteren BIS-CDs.

Symphonie no 4

Sallinen s'est senti poussé à penser "symphoniquement" tout au long de sa vie créatrice mais cette recherche à son tour lui fit traverser plus d'une crise majeure. La 4^e symphonie fut commandée par la ville de Turku pour la célébration de son 150^e anniversaire et Sallinen se mit à écrire une œuvre remplie de bonne humeur. La torpeur qui l'avait engourdi en 1978 après la composition du *Dies Iræ* (où il envisage la destruction de notre planète par une explosion nucléaire) fit place à une puissante réapparition de pouvoir qui surgit d'une sorte de colère créative; mais pendant la composition même, il devint clair que son intention originale ne devait pas se réaliser et que quelque chose de beaucoup plus important était en train d'émerger.

La propulsion rythmique et l'expansion de l'expression dynamique sont à leur plus fort dans la 4^e symphonie. Marqué *Andante* (je me doute que les mots *poco giocoso* furent ajoutés suite à une pensée ironique après coup), le premier mouvement est mis en branle par deux patrons rythmiques nettement contrastants même si les deux sont en 3/4. Le premier est une danse à la fois joviale et moqueuse, et ceci est juxtaposé à un groupe d'accords tenus qui donnent l'impression que l'âme humaine se change en glace.

Du motif distinctif de quatre notes descendantes propulsant le mouvement émerge finalement un thème frappant pour trompette seule. Après un essai animé et de courte durée de retarder la marche de la musique, la propulsion rythmique renouvelée semble désirer être dégagée de tout souci. Or, un autre motif distinctif, formé de trois notes descendantes bien en place et auquel une phrase ascendante ardente fait contraste, tempère ce désir. L'emploi de blocs chinois et du marimba fait un effet curieux et le mouvement se termine calmement et de façon peu convaincante avec ces quatre notes descendantes.

Le doux thème mélodique avec lequel le mouvement suivant commence (*Dona nobis pacem*) tourne vite en marche funèbre, discrètement marquée et ancrée par un nouveau motif de trois notes descendantes, entendue d'abord à la clarinette et au basson, puis elle passe à d'autres instruments. Une phrase chromatique ascendante augmente la sensation de menace, la marche funèbre en venant à sonner comme un détachement qui vient arrêter l'âme. La phrase descendante de trois notes persiste — et puis Sallinen glisse dans le finale qui commence en un dansant 6/8 mais maintenant avec des rythmes d'ambiance vaguement "orientale" avec leur motif 1-2-3, 1-2-3 sous-jacent coloré du son de cloches. Les traits concomitants sont deux devises précises (une note soutenue, deux notes ascendantes, deux notes descendantes, chaque note ayant sa propre nuance — puis une partie de gamme descendant rapidement). Le développement du finale est d'envergure considérable; les formes ondulantes deviennent soudainement très syncopées et le tempo s'anime dramatiquement. On entend un autre appel distinctif de la trompette. Est-ce un appel aux armes? Les deux phrases suivantes essaient de concilier la nouvelle menace. La musique coule maintenant d'elle-même avec les gazouillis des bois. L'enjouement fait cependant place à un *tempo più grave* et le sommet qui suit, avec son pas rapide et implacable, suggère la tragédie cruelle que les personnages de l'opéra *Punainen viiva* (La Ligne rouge) affrontent lorsqu'ils se battent contre les forces des éléments. Les cloches reviennent, le tempo *grave* devient dominant et la symphonie se termine comme avec la question "Et puis quoi encore?"

Shadows (Ombres) (prélude pour orchestre)

Pendant qu'il était encore occupé à la composition de son troisième opéra, *Le Roi se met en route vers la France*, Sallinen reçut une commande de l'Orchestre Symphonique National de Washington — et *Shadows* fut créé sous la direction de Rostropovitch le 30 novembre 1982. Le prélude est un requiem dont le matériel provient du cœur de l'opéra auquel Sallinen travaillait.

Shadows devait devenir la base du début du dernier acte de l'opéra. L'indication *lugubre* est écrite dans la partition et l'irrésistible thème est ponctué d'une cellule sinistre de deux notes qui gouvernera en grande mesure la forme d'arche du prélude. Dans *Shadows*, l'"appel aux armes" est clair: l'opéra duquel il provient ne traite que de la guerre, montrant comment la haine de soi peut subtilement et rapidement se métamorphoser en désir d'exposer ses semblables à des horreurs épouvantables. On entend la supplication plaintive de l'Archer anglais dont l'objection de conscience porte le roi à ordonner que l'exemption de service soit gravé dans sa peau de dos; et on entend la musique de Caroline avec la Crinière épaisse qui a perdu la raison sous les épreuves des ans et qui s'imagine que c'est elle, parmi quatre épouses possibles, que le roi aime vraiment. Les pleurs de ces deux âmes mutilées, enchaînées ensemble "pour toujours", servent de commentaire poignant pendant la destruction de la bataille qui crève le cœur dans le prélude. Le pas mécaniste de la "musique de bataille" évoque le tout aussi triéphant troisième mouvement de la 8^e symphonie de Chostakovitch. A la fin, le constant motif de deux notes reprend sa forme fantomatique et l'ombre mélodique du début revient envelopper dans un linceul le champ de la mort.

Symphonie no 5 (Washington Mosaics)

Shadows toucha tellement le cœur du public américain que Rostropovitch et son orchestre invitèrent Sallinen à écrire une nouvelle symphonie pour eux. Comme je l'ai mentionné plus haut, Sallinen s'était de plus en plus exercé à l'exploitation des possibilités du développement symphonique au cours des

années; et il ne sentit peut-être plus jamais autant cette paralysie intérieure que lorsqu'il s'attaqua à la 5^e *symphonie*. Après avoir achevé *Le Roi* et avoir essayé de commencer le travail sur son 5^e *Quatuor à cordes*, tout ce qu'il pouvait voir dans son esprit était les quatre instrumentistes avec leurs instruments et archets posés sur leurs genoux, une voix intérieure murmurant "Les humains se conduisent si mal dans ce monde qu'ils ne méritent plus le don de la musique". Quand Sallinen eut pris son courage à deux mains pour écrire, le quatuor émergea comme 16 "pièces de mosaïque" où l'expression extérieure de continuité musicale est délibérément interrompue. Puis, cinq jours après avoir achevé la partition de la 5^e *symphonie*, Sallinen écrivit: "On pense automatiquement au 5^e *quatuor à cordes*. Bien qu'elle soit appelée "mosaïque", la 5^e *symphonie* n'est pas coupée en morceaux; elle est continue et (j'espère) elle donne une idée de la croissance symphonique. Pourquoi alors mosaïque? Parce que (1) les motifs musicaux sont plus ou moins les mêmes dans les cinq mouvements — ils ont été traités en modules ou mosaïque... et (2) le titre *Washington Mosaics* sonne bien à mes oreilles et donne en même temps le lieu d'origine de la commande."

En déterminant la direction émotionnelle prise par la 5^e *symphonie*, Sallinen met autant d'accent sur la couleur harmonique et orchestrale que sur son indication de nuance sur le moindre des motifs distinctifs. La structure encadre trois intermezzi méditatifs à l'intérieur de deux mouvements violemment énergiques. *Intermezzo I* est très sombre; *Intermezzo II*, d'une obscurité indicible; ce n'est que dans *Intermezzo III* que le rayon de lumière sollicité émerge.

La symphonie s'ouvre sur une plainte chromatique descendante aux cuivres et aux bois. L'emploi de la répétition chez Sallinen entre bientôt en jeu mais une succession d'accords de silex, lancinants, menace de tout paralyser, comme si une rage intérieure ne permettait le développement d'aucune sorte d'argument musical. Puis, des mosaïques dansantes sortent de cette agression. Un motif distinctif de trois notes descendantes, un appel

chromatique ascendant, entendu à la flûte solo *tremolo* avec un effet caractéristique, et l'emploi capital du trille sont reliés par un passage où Sallinen se sert des timbales plus que nulle part ailleurs depuis sa 2^e *symphonie* (BIS-CD-511). Le rôle structural des trilles devient très apparent quand ils font place à un retour glacial de la gamme glissante du début. Puis, de ceci — et avec la menace de la percussion — on entend un nouveau thème rempli d'attente et inconsciemment apparenté à un motif familier de *Manfred* de Tchaïkovski. Une "mosaïque" de deux notes, entendue d'abord à la première clarinette sur un accompagnement de 6 cors, permet à une première bouffée de chaleur humaine de se frayer un chemin. La mosaïque de trois notes en doubles croches est répétée. Un thème mémorable pour trompette surgit et, à sa seconde apparition, quand il est coloré de l'harmonie en provenance d'autres instruments, on comprend qu'il est devenu une valse — mais la valse est fauchée, la première fois sans pitié, la deuxième fois elle s'évanouit à peine moins abruptement.

Intermezzo I commence par un doux patron oscillatoire et une série d'accords. On entend une flûte solo (indiquée *doloroso*), un hautbois solo, puis deux hautbois sur un fond de cordes. Mais le tambour — un présage de guerre — fait son apparition. La flûte revient, deux clarinettes font leur numéro et la flûte dit tristement le dernier mot.

Dans *Intermezzo II*, Sallinen demande à l'orchestre de jouer "aussi doucement que possible". On rencontre un groupe de trois accords et un patron très répété de seulement deux notes, une brève, une longue. Dans l'atmosphère austère, on entend une trompette seule, une réorganisation du thème du premier mouvement. On dirait un mémorial mélancolique: Sallinen devait se servir à nouveau de cette idée quelques années plus tard dans sa *Sunrise Serenade* (BIS-CD-511).

De ces profondeurs, Sallinen nous amène à l'*Intermezzo III* où la nostalgie fait signe et l'espérance grandit démesurément. La musique a ses racines dans l'*Adagietto* de la 5^e *symphonie* de Mahler (qui sature le film de Visconti basé sur *La Mort à Venise* de Thomas Mann et que Sallinen admire

beaucoup). Le caractère unique de l'intermezzo repose sur la manière dont la harpe solo qui, à un certain point, doit murmurer (*bisbigliando*), est complètement séparée rythmiquement des tierces chatoyantes des cordes (aucun autre instrument ne joue dans ce mouvement). Un thème majeur est joué aux altos avant que les violons ne déversent la plus passionnée des lamentations.

Le calme se refait avant que *Washington Mosaics II* ne se déchaîne sur la scène. Les tambours sont battus obstinément, les cloches tintent, la mosaïque chromatique palpitante du premier mouvement refait surface. Le mouvement avance d'abord avec beaucoup d'hésitation mais un mouvement neuf vers l'avant s'affirme comme s'il voulait s'échapper dans une nouvelle direction. Après une allusion passagère aux habitants de Calais qui font une apparition grotesque dans *Le Roi se met en route pour la France*, la trompette sonne: c'est encore une fois un appel aux armes. La réapparition de la première mosaïque — cette plainte glissante, descendante — marque l'endroit où Sallinen, en 1987, fit une révision majeure. (C'est la seule fois à date que Sallinen changea substantiellement le contenu et la forme d'une de ses œuvres publiées. Il dit lui-même: "Vous poursuivez un but et n'y arrivez pas. Quelque chose arrive dans la structure. Je ne communiquais pas mon idée fondamentale.") Malgré la suppression d'une foule d'idées musicales, la nouvelle version de Sallinen garantit une concision de structure qui renforce l'une de ses compositions les plus importantes et les plus originales. Le thème de trompette sur *Intermezzo II* revient cette fois à côté de l'agressivité bruyante du dernier mouvement au milieu duquel on entend un moment une nouvelle valse — mais l'appel aux armes persiste. Une apogée massive est obtenue. On entend des rappels des deux premiers intermezzi. Puis la harpe solo réapparaît avec la mosaïque glissante du début de la symphonie; elle a maintenant absorbé un courant nouveau — et gênant.

© **Ronald Weitzman 1993**

James DePreist devint le chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Malmö en 1991. Après avoir été l'assistant de Bernstein et de Doráti, DePreist devint le chef titulaire et le directeur artistique du plus vieil orchestre du Canada, l'Orchestre Symphonique de Québec. Il enthousiasma l'orchestre et le public. En 1980, l'Orchestre Symphonique de l'Orégon lui offrit un poste similaire. Sous la direction de DePreist, cet ensemble passa en un temps record du rang d'un orchestre régional à celui d'une des meilleures formations symphoniques des Etats-Unis. A cette même période et même avant, il avait été invité à diriger les orchestres symphoniques suédois et finlandais majeurs qu'il affectionnait particulièrement. Il a également dirigé la plupart des autres orchestres européens. Ces dernières années, il est devenu très recherché par l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonique de New York et l'Orchestre de Philadelphie. DePreist fut récemment admis à l'Académie américaine des Arts et des Sciences. Il a enregistré sur 9 autres disques compacts BIS.

Ces dernières années, l'**Orchestre Symphonique de Malmö** est devenu l'un des orchestres majeurs de la Scandinavie. Les concerts et les enregistrements de cet ensemble furent salués unanimement par les critiques. L'orchestre a gagné des prix internationaux pour ses disques. Lors d'une récente tournée en Allemagne, les critiques firent l'éloge de la formation et en firent un modèle pour les orchestres allemands. L'Orchestre Symphonique de Malmö compte maintenant 83 membres et a eu la chance de pouvoir engager James DePreist comme son chef attitré. Maestro DePreist est considéré par la presse américaine comme l'un des meilleurs chefs de sa génération. L'Orchestre Symphonique de Malmö est réputé pour ses interprétations des œuvres majeures de la période romantique qu'il exécute avec une intensité frappante. Plusieurs compositeurs contemporains ont spécifié que l'orchestre soit choisi pour enregistrer leurs œuvres. Une partie majeure du répertoire de l'ensemble est naturellement formée du répertoire

de la période classique comprenant les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven. L'orchestre a enregistré sur 19 autres disques compacts BIS.

Recording data: 1993-03-06/11/17 at the Malmö Concert Hall, Sweden

Recording engineer: Ingo Petry

Recording assistant: Thomas Görg

4 Neumann KM130, 2 Neumann KM131, 2 Neumann TLM170, 1 Neumann KM140
and 1 Neumann U89 microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Hans Kipfer and Jeffrey Ginn

Cover text: © Ronald Weitzman 1993

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Keith Barnett

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

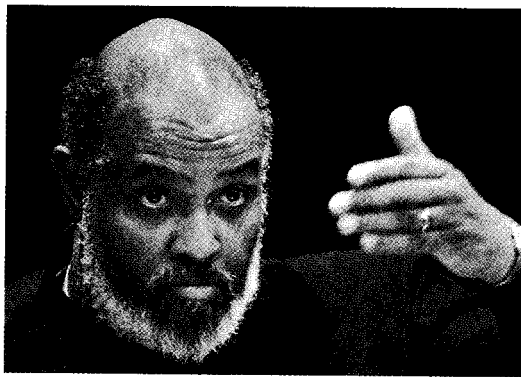
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1993 & 1994, BIS Records AB



Aulis Sallinen (*photo: Pekka Halo*)



James DePreist (*photo: Klas Andersson*)