



CD-676 STEREO

Uuno Klami

Nummisuutarit (The Cobblers on the Heath), Overture
Theme with Seven Variations and Coda, Op.44
Kalevala Suite, Op.23



Lahti Symphony Orchestra
Osmo Vänskä, conductor • Jan-Erik Gustafsson, cello
A BIS original dynamics recording

digital

KLAMI, Uuno (1900-1961)

- 1 Nummisuutarit-alkusoitto** (1936) **8'27**
(The Cobblers on the Heath, Overture) *(Suomen Säveltäitelijan Liitto)*
Allegro giocoso
-

Tema con 7 variazioni e coda, Op.44 (1953-54) **20'19**
(Theme with Seven Variations and Coda, Op.44) *(M/s / Finnish MIC)*
 for cello and orchestra

- 2** *Andantino poco mosso* 2'54
3 Variation I: *Allegro scherzando* 1'34
4 Variation II: *Tempo di marcia* 1'50
5 Variation III: *Tempo molto moderato* 2'27
6 Variation IV: *Quasi lento ma con ritmo* 1'46
7 Variation V: *Allegro commodo* 1'33
8 Variation VI: *Andante molto sostenuto* 2'46
9 Variation VII: *(Tempo I) Andantino poco mosso* — 0'39
10 Cadenza: *Liberamente in tempo moderato* — 2'21
11 *Allegro molto e con brio* 1'16
12 Coda 1'04

Kalevala-sarja, Op.23 (1943)

29'43

(Kalevala Suite, Op.23) (Fazer)

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | I. Maan synty (The Creation of the Earth) | 6'43 |
| | <i>Agitato e misterioso – attacca –</i> | |
| 14 | II. Kevään oras (The Sprout of Spring) | 4'48 |
| | <i>Andante, molto tranquillo</i> | |
| 15 | III. Terhenniemi | 6'16 |
| | <i>Allegro, leggiero e scherzando</i> | |
| 16 | IV. Kehtolaulu Lemminkäiselle (Cradle Song for Lemminkäinen) | 4'51 |
| | <i>Andante mosso</i> | |
| 17 | V. Sammon taonta (The Forging of the Sampo) | 6'50 |
| | <i>Allegro moderato</i> | |
-

2-12 **Jan-Erik Gustafsson**, cello

Lahti Symphony Orchestra (Lahden kaupunginorkesteri)

Leader: **Sakari Tepponen**

Osmo Vänskä, conductor

INSTRUMENTARIUM (Jan-Erik Gustafsson)

Cello: Testore, Milan 1718.

Bow: Risto Wainio, Helsinki



Jan-Erik Gustafsson

photo: © Heikki Tuuli

Uuno Klami (1900-1961) is one of the most individual personalities in the history of Finnish music. He trained as a composer at the Helsinki Music Academy in the Finland of the early 1920s. This was the time when the international attention afforded the majestic figure of Jean Sibelius (1865-1957) — who was then still active but soon to fall silent — cast long shadows over Finland's musical life. Many of the country's composers remained attached to the traditional, national romantic artistic concept. The modernists, in this republic which was still living through its first decade of independence, were vocal in their demand: 'Open the windows towards Europe!' Uuno Klami never came to adopt any of the stylistic trends which were available 'ready-made' to him. The way of the symphonist or national romantic composer was not for him, neither was that of the mould-breaking radical. Throughout his career, however, Klami introduced fresh European ideas to the musical life of his country, beginning with the first concert devoted to his works in 1928, an event which caused a considerable sensation.

Uuno Klami chose Paris as the destination for his first foreign study visit in 1924-25. His early chamber music, written while he was a student in Helsinki, bears witness to his interest in French music: in these works he used French for his score markings; he had already shown his natural ability to write idiomatically for various instruments. It was the inspiration he received in Paris, however, which seems to have set in motion a process of development which led to him becoming possibly the most remarkable master of the orchestra in Finnish music. In the French capital Klami was taught by Florent Schmitt, a man of strong opinions and a master of orchestration. Apparently he was also personally acquainted with Maurice Ravel, for whose 'beautiful orchestral sound' and 'resourceful, natural splendour' he developed a lasting admiration. Another of Klami's lifelong ideals was the music of Igor Stravinsky, principally the composer's early works (from his so-called 'Russian period') and 'the brilliant use of the huge orchestra in *The Rite of Spring*'.

Russian and Spanish composers in particular had long been living in the cosmopolitan city of Paris, in idyllic communities and with a mutual exchange of ideas with their French colleagues. On the other hand the French, who had woken up to the dominance of German music in their own musical life, maintained a lively dialogue about the meaning and methods of their national art. The essence

of Frenchness was sought for example in the formal music which preceded the romantic period – such as Rameau or Couperin. It is possible that this phenomenon, which surrounded Klami in 1924-25, made the young Finn consider the question of national music in a new light. On Klami's second foreign study visit, to Vienna in 1928-29, no such fundamental influence seems to have affected the essence of his creative art, the direction of which had already been determined. Later it came to pave his unique way through the many re-evaluations and historical upheavals of twentieth-century Finnish music. Musical elements such as tonality, instrumental virtuosity, beauty of sound, immediacy rather than theory and 'Finnishness' never ceased to be important for Klami.

The great *Kalevala Suite* is one of Klami's most important works and is also a cornerstone of Finnish orchestral music. It was premièred in its original, four-movement version in 1933 and the final five-movement version was completed in 1943. From information given by Klami, however, we can conclude that the first impulses for the work came to him as early as 1924-25, when he was in Paris. At this time the young composer borrowed the Finnish national epic, the *Kalevala*, from the library of the Sorbonne university. Initially Klami planned to compose an oratorio on *Kalevala* themes; then he considered a ballet score. In neither of these genres, however, were there any predecessors in Finnish music which could have served as a model for Klami's plans.

During the Paris concert season of 1924-25 Klami had the opportunity of familiarising himself with Honegger's oratorio *Le roi David* and the same composer's orchestral piece *Pacific 231*, both of which were great favourites in the concert hall. Klami did not see a stage production of Stravinsky's ballet *The Rite of Spring*, but he admired it greatly after hearing a concert performance. Milhaud's *La création du monde*, which was on the programme of the Swedish Ballet (*Les ballets suédois*) may have given him the incentive to compose music based on the first runo of the *Kalevala*, which depicts the creation of the earth. This same runo had provided the text for Sibelius's *Luonnotar* (BIS-CD-270). At the time of Klami's ballet plans, the Finnish Ballet's international links – for example with Russian ballet circles – were active – but despite this it was under constant threat of closure. Such a climate may certainly also have influenced Klami's decision to abandon his ballet plans. The composer's final solution – to settle for a

concert piece instead of a ballet — led him, in the course of his final revision to produce the 1943 version, to omit many static and atmospheric elements.

In *The Creation of the Earth*, the first movement of the *Kalevala Suite*, Klami's experiences in Paris and the precise models are clearly discernible. This, however, does not obscure the great originality of vision with which the composer, starting from a colourful network of musical symbols, introduces the idea of an orchestral *crescendo* to a brilliant climax. *The Creation of the Earth* is a great cosmic scene, beginning with amorphous emptiness, and finishing with the noble planet Earth's triumphal celebrations. Above the landscape a mystical spirit sweeps past, breathing life onto the new stage, upon which nature begins to renew itself in spring-time. In *The Sprout of Spring* the composer treats this melodious composition with apparent affection; much of its interest derives from its modal ambiguity, and to which the orchestration contributes a feeling of open space.

It might seem strange that it was during the war, in 1941 or 1942, that Klami noted down the first themes of the scherzo movement which he was to add to the *Kalevala Suite* in 1943. The name of the movement, *Terhenniemi*, does not refer to any specific runo in the *Kalevala*; it simply paints a hazy landscape. Klami's sensuous, gently carefree picture of natural life seems to grow directly out of the orchestra. The brilliant orchestrator's inventiveness is here perhaps at its most discreet, and *Terhenniemi* has sometimes been described as one of the composer's most perfect masterpieces. The *Cradle Song for Lemminkäinen* is a melancholy, sorrowful tableau, the theme of which is the mother of Lemminkäinen (the Don Juan of the *Kalevala*) kneeling by her son's corpse. How unaffectedly classical Klami's vision seems by comparison with the symbolical, gloomy world of Sibelius's *Lemminkäinen Suite* (BIS-CD-294)!

The theme of the last movement of the *Kalevala Suite* is the forging of the Sampo, the mythical talisman in the *Kalevala*. Two themes used by Klami closely resemble the ancient Finnish, *Kalevala*-style runic music: the clarinet theme at the outset and, later, the theme for trombone *con sordino* above an ostinato which recalls Stravinsky's *Symphony of Psalms* (BIS-CD-400). Klami treats his themes much like Ravel's parallel melodies, the flow of which is interrupted on two occasions by a forging theme in the manner of *The Rite of Spring*. Generally, however, the composer enswathes his mythical finale in fairy-tale glitter that

brings to mind the early, Rimsky-Korsakov-like Stravinsky. With his *Kalevala Suite* Uno Klami enrolls as a Nordic member of the Franco-Russian school of composers.

The *Kalevala Suite's* string tremolos and other compositional effects have sometimes caused it to be described as impressionist. The overture *The Cobblers on the Heath* shows us a completely different orchestral vision — clearly-drawn, more classical (though not actually neo-classical). The musical style, too, remains close to traditional material, based on triads. The amorous escapades of the author Aleksis Kivi's humorous figure of the unfortunate Esko Nummisuutari (the surname means 'Cobbler on the Heath') (1864), have been depicted many times in Finnish theatre, films and music, but hardly ever with such life and spirit as in Klami's overture from 1936. This piece was not written to be played by a mediocre theatre orchestra; on the contrary, it offers a challenge even to a well-disciplined symphony orchestra. Despite the fast tempo and the athleticism, virtuosity also takes the form of refinement and is evident in the rapidly changing orchestration which scatters fragments of the themes throughout the orchestra. The sections of the ensemble are set in seamless collaboration, reacting to each other vigilantly with the utmost rapidity. Might Klami have learnt this from Ravel?

What is there in the overture *The Cobblers on the Heath* that indicates Finnishness? Some archaizing theme, perhaps. From time to time Klami the humorist smiles at the clumsiness of his unfortunate hero — the bassoon solo announces this strikingly — and the next lyrical moment he shows his ability to empathize with him. This, however, is universal. Klami's *Cobblers on the Heath* is universal music both in its content and in its musical language.

After the Second World War Uno Klami re-established contact with French artistic circles. During a visit to Paris in 1949-50 he developed an interest in contemporary French composers including Olivier Messiaen and André Jolivet. It seems that this experience was a liberating and inspiring influence upon Klami, one which was to set the direction of his gradual change of style in the 1950s. While his fellow-composers in Finland were investigating neo-classicism and, after a period of traditional national romanticism, the mysteries of dodecaphonic music, Klami so to speak rediscovered the ideals of the music of his youth. In the *Theme with Seven Variations and Coda* for cello and orchestra (1953-54), Klami the

neo-classicist shakes hands with the shaman and the visionary. The work's sections of a certain 'primitive' power bring to mind Klami's earlier *Tcheremissian Fantasy* for cello and orchestra (1931).

The point of departure in the *Theme, Seven Variations and Coda* is classical and also hints at Tchaikovsky's *Rococo Variations*. The elegant, unaffected theme moves playfully between F major and F minor as well as with the 'wrong notes' of neo-classicism, which also possess expressive power. In a classical framework of this type the cellist adventurously passes through virtuoso challenges, fantastic orchestral harmonies and moments of joy and humour. The first, *spiccato* variation immediately demands all of the cellist's instrumental abilities whilst the second variation, a bustling march, calls upon his sense of humour and ability to blend with the percussion-enriched orchestral sonorities typical of Klami's imagination. The atmospheric third variation conceals an elegiac tone, whilst the fourth contrasts capricious rhythmic shapes with a sentimental waltz theme. The fifth variation is one of the most demanding with its *spiccato* triplets and double-stopping. Not until after this does the composer take the solo part into its deep, singing register. The *tutti* section of this variation also contains the orchestra's expressive climax. The seventh variation contains the cello soloist's extremely demanding cadenza and leads to the rapid *Coda* which crowns the piece in a brilliant fashion.

Helena Tyrväinen

Jan-Erik Gustafsson (b.1970) began his musical studies at the age of five, at first learning to play the piano, and at the age of eight he decided to concentrate on the cello. At the age of 15 he participated successfully in the Eurovision competition for young soloists in Copenhagen. In 1987 he was invited to perform Tchaikovsky's *Rococo Variations* with the London Symphony Orchestra conducted by Neeme Järvi. He has since performed with orchestras all over Europe; he made his New York debut in 1994. Jan-Erik Gustafsson has performed with virtually all of the symphony orchestras in Finland. In spring 1992 he obtained his diploma from the Edsberg Music Institute in Sweden after studies with Frans Helmerson. In July 1993 he won second prize in the international Leonard Rose cello competition in Washington. As a chamber musician he has worked with the pianists

Arto Satukangas and Heini Kärkkäinen. He has also played in the New Helsinki Quartet for some years. This is his first BIS recording.

Lahti is a town with approximately 100,000 inhabitants 60 miles north of the Finnish capital, Helsinki; it is a modern centre for sports, culture, trade and industry. The **Lahti Symphony Orchestra** was founded in 1949 to maintain the traditions of the orchestra established in 1910 by the society Lahti Friends of Music. In recent years the orchestra has developed into one of the most notable in the Nordic countries under the direction of its conductor Osmo Vänskä (chief guest conductor 1985-88, chief conductor 1988-1995). It has won the renowned Gramophone Award and other international accolades for its recording of the original version of the Sibelius *Violin Concerto* (BIS-CD-500), and the Grand Prix of the Académie Charles Cros (1993) for its recording of the complete score to Sibelius's *Tempest* (BIS-CD-581). As well as playing regularly in symphony concerts, opera performances and recordings, the orchestra has an extensive development programme for children's and youth music. The orchestra's own supporters' club 'Aplodit orkesterille' (Friends of the Lahti Symphony Orchestra), the first of its kind in Finland, has existed since 1991.

The Lahti Symphony Orchestra presents weekly concerts in the Lahti Concert Hall (architects Heikki and Kaija Siren, 1954) and in the Church of the Cross (Alvar Aalto, 1978); this church is also the venue for all the orchestra's recordings. The orchestra also appears regularly in Helsinki and has performed at numerous festivals including the Helsinki Festival, the Helsinki Biennale (contemporary music) and the Lahti International Organ Week. The Lahti Symphony Orchestra appears on 14 other BIS records.

Osmo Vänskä (b. 1953) studied conducting at the Sibelius Academy with Jorma Panula, graduating in 1979. He has also studied privately in London and West Berlin and has taken part in Rafael Kubelík's master class in Lucerne. Osmo Vänskä is also active as a clarinettist.

In 1982 Osmo Vänskä won the international Besançon Competition for young conductors, after which he has conducted the most important orchestras in Finland, Norway and Sweden. His international career has also blossomed rapidly

outside the Nordic countries and he has worked for example in France, the United Kingdom, the Netherlands, Czechoslovakia, Estonia and Japan.

As an opera conductor he has appeared at the Savonlinna Opera Festival, at the Royal Opera in Stockholm and at the Finnish National Opera. He assumed the position of principal guest conductor of the Lahti Symphony Orchestra in autumn 1985; in autumn 1988 he took over as artistic director of the same orchestra. Since 1993 he has also been chief conductor of the Iceland Symphony Orchestra. He appears on 18 other BIS records.

Uuno Klami (1900-1961), yksi Suomen musiikin omaleimaisimmista persoonallisuuksista, varttui säveltäjäksi Helsingin musiikkiopistossa 1920-luvun alun Suomessa. Tämä oli aikaa, jolloin kansainvälisen huomion kohteena työskentelevän – ja pian vaikenevan – Jean Sibeliuksen (1865-1957) majesteetin hahmo heitti tiheän varjon musiikki-Suomen ylle. Suuri osa maan säveltäjäkuntaa koki edelleen omakseen perinteisen kansallisromanttisen taidekäsityksen. Kansallisen itsenäisyytensä ensimmäistä vuosikymmentä elävän tasavallan modernistit esittivät äänekkään vaatimuksen: ”Ikkunat auki Eurooppaan päin!” Uuno Klami ei tullut omaksumaan sellaisenaan mitään ympärillään ”annetuista” suuntautumismahdollisuuksista. Sinfonikon tai kansallisromantikon tie, enempiä kuin sävelajijärjestelmää kumoavan radikaalinkaan, ei ollut hänen. Siitä huolimatta Klami toi läpi koko uransa maansa musiikkielämään tuoreita eurooppalaisia ideoita, alkaen sensaation aiheuttaneesta ensimmäisestä sävellyskonsertistaan 1928.

Uuno Klami suuntasi Pariisiin ensimmäisen ulkomaisen opintomatkinsa 1924-1925. Hänen kiinnostuksestaan ranskalaista musiikkia kohtaan olivat todistaneet jo Helsingin-opintojen aikaiset kamarimusiikkityöt ranskankielisine esityserkentöineen, ja hän oli ehtinyt osoittaa luontaisen kykynsä kirjoittaa kiitollisesti eri soittimille. Mutta juuri Pariisissa saadut virikkeet näyttävät käynnistäneen kehityksen, jonka seurauksena hänestä tuli myöhemmin Suomen kenties merkittävin orkesteritaituri. Klami sai Ranskan pääkaupungissa opetusta orkesterin voimamieheltä ja mestarilta Florent Schmittiltä. Ilmeisesti hän tutustui henkilökohtaisesti myös Maurice Raveliin, jonka ”kauniisti soivaa orkes-

teria” ja ”keinovarojen luontevaa hienoutta” hän tuli pysyvästi ihailemaan. Klamin elinikäinen ihanne oli samoin Igor Stravinsky, etenkin ”venäläisten” varhaisteosten säveltäjänä ja ”Sacren jättiläisorkesterin nerokkaana käyttäjänä”.

Etenkin venäläiset ja espanjalaiset säveltäjät olivat kauan eläneet kosmopoliittisessa kaupungissa jonkinlaista idyllistä yhteiselämää ja molemminpuolista virikkeellistä vuorovaikutusta ranskalaisten kollegojensa kanssa. Toisaalta Ranskassa, joka oli havahtunut saksalaisen säveltaiteen ylivaltaan omassa musiikkielämässään, jatkui vilkas keskustelu kansallisen taiteen merkityksestä ja keinoista. Ranskalaisuuden olemusta etsittiin esimerkiksi romantiikan aikakautta edeltäneen klassismin musiikista, kuten Rameaun tai Couperin taiteesta. On mahdollista, että tällaiset ilmiöt Klamin ympäristössä 1924-1925 saivat nuoren suomalaisen pohtimaan uudella tavalla kansallisen musiikin kysymyksiä. Klamin toisella ulkomaisella opintomatalla Wieniin 1928-1928 ei näytä olleen mitään olennaista vaikutusta tähän hänen luomistyönsä perustavaan, jo aiemmin hahmottuneeseen suuntautumistapaan. Myöhemminkin se tuli viitoittamaan hänen erikoislaatuista tietään keskellä Suomen 1900-luvun musiikin monia uudelleen arviointeja ja historiallisia mullistuksia. Sellaiset musiikin ominaisuudet kuin tonaalisuus, soittimellinen taiturillisuus, sointikauneus, teoretisointia kaihtava välittömyys ja ”suomalaisuus” eivät koskaan lakanneet olemasta Klamille merkityksellisiä.

Suuri ***Kalevala-sarja*** kuuluu Klamin pääteoksiin ja samalla Suomen orkesterimusiikin kulmakiviin. Se kantaesitettiin sen ensimmäisessä, neljä osaa käsittävässä versiossa 1933 ja valmistui viisiosaiseen, lopulliseen muotoonsa 1943. Klamin antamien tietojen perusteella voi kuitenkin päätellä, että teoksen syntyimpulssit ajoittuvat jo aikaan Pariisissa 1924-1925. Tällöin nuori säveltäjä lainasi Suomen kansalliseepoksen Sorbonnen yliopiston kirjastosta. Alkuaan Klami suunnitteli Kalevala-aiheisesta sävellyksestään oratoriota, seuraavassa vaiheessa koreografista teosta. Kummankaan lajin alueella suomalaisessa säveltaiteessa ei ole sellaisia mahdollisia edeltäjiä, jotka olisivat saattaneet olla Klamin suunnitelmien esikuvina.

Pariisiin konserttikaudella 1924-1925 Klami on saattanut tutustua todella hyvin Honeggerin oratorioon *Kuningas David (Le roi David)* ja saman tekijän orkesterisävellykseen *Pacific 231*. Nämä kaksi olivat kyseisenä aikana konsertti-

salien varsinaisia suosikkiteoksia. Stravinskyn balettia *Kevään pyhitys* Klami ei nähnyt Pariisissa näyttämöllä, mutta ihaili sitä konserttiesityksen perusteella suunnattomasti. Ruotsalaisen baletin, *Les ballets suédois*'n ohjelmistossa ollut Milhaud'n *Maailman luominen (La création du monde)* on saattanut antaa Klamille ylläkkeen Kalevalan ensimmäisen, maailman syntyä kuvaavan runon musiikilliseen toteuttamiseen. Juuri tämä runohan oli ollut myös Sibeliuksen *Luonnottaren* (BIS-CD-270) aiheena. Klamin koreografisen suunnitelman vireilläoloaikana Suomalaisen baletin kansainväliset suhteet mm. Venäläisen baletin piiriin olivat vireät, mutta se eli tästä huolimatta jatkuvan lakkautusuhan alla. Tuollainen ilmapiiri on hyvinkin saattanut vaikuttaa Klamin päätökseen luopua balettihankkeesta. Säveltäjän lopullinen ratkaisu tyytyä baletin sijasta konserttikappaleeseen vei hänet 1943 versioon johtaneen viimeisen muokkaustyön yhteydessä monien staattisten ja atmosfääristen elementtien karsimiseen.

Kalevala-sarjan osista juuri ensimmäisessä, ”Maan synnyssä”, Klamin Pariisin-elämykset ja nimeltä mainittavat esikuvat ovat selvimmin havaittavissa. Tämä ei kuitenkaan sulje pois näkymyksen suurta omaperäisyyttä tavassa, jolla säveltäjän vivahteikas musiikillisten symbolien verkosto liittyy loisteliaasti huipentuvan orkestericrescendo-ideaan. ”Maan synty” on suuri kosminen näky lähtökohtanaan aineeton tyhjiys, pääpisteenä uljaan Maa-planeetan voitokas juhlinta. Maiseman yli pyyhkäisevä mystinen henki puhalttaa eloon uuden näyttämön, jolla keväinen luonto viheriöi. Säveltäjä tarkastelee ”Kevään oraassa” ikäänkuin hellyyttä tuntien tätä soinnikasta, modaalisen tulkinnanvaraisuuden varassa lepäävää luomustaan, johon orkestraatioratkaisut tuovat avaraa tilan tuntuu.

Tuntuu yllättävältä, että Klami kirjoitti muistiin ensimmäiset aiheet *Kalevala-sarjaan* 1943 lisäämäänsä scherzoo varten sodassa, vuonna 1941 tai 1942. Osan nimi, ”Terhenniemi”, ei viittaa mihinkään tiettyyn Kalevalan runoon vaan yksinkertaisesti utuiseen maisemaan. Klamin aistivoimainen, leppeää huolettomuutta henkivä luonnonelämysten kuvaus tuntuu kuin kasvavan esiin suoraan orkesterista. Nerokkaan soitintajan keksintä on tässä kenties hienovaraisimmillaan, ja ”Terhenniemestä” onkin joskus puhuttu tekijänsä täydellisimpänä mestarteoksena. ”Kehtolaulu Lemminkäiselle” on haikae surumielinen *tableau*, jossa aiheena on Kalevalan Don Juanin äiti kuolleen poikansa viereen polvistuneena.

Miten eleettömän klassiselta Klamin näkymys vaikuttaakaan verrattuna Sibeliuksen Lemminkäisen symbolistiseen, tummaan maailmaan!

Kalevala-sarjan viimeisen osan aiheena on Kalevalan myyttisen, onnea tuottavan taikaesineen Sammon taonta. Kaksi Klamin käyttämää aihetta muistuttaa läheisesti muinaissuomalaisia, kalevalaisia runosävelmiä: alun klarinetti-aihe ja myöhempi sordinoidun pasuunan aihe *psalmisinfoniamaisen* ostinaton yllä. Aiheitaan Klami kuljetttaa perin ravelmaisain rinnakkaisliikkeisin soinnuin, mitkä kulut katkeavat kaksi kertaa taonta-aiheeseen, *à la Sacre du printemps*. Mutta yleisemmin ottaen säveltäjä verhoaa myyttisen finaalin sadunhohteen, joka tuo mieleen varhaisen, rimskiläisen Stravinskyn. *Kalevala-sarjassaan* Uno Klami liittyy pohjoismaisena jäsenenä ranskalais-venäläiseen säveltäjäkouluun.

Kalevala-sarjan jousitremolat ja muut soitintiefektit ovat joskus antaneet aiheen puhua sen impressionismista. **Nummisuutarit-alkusoitto** edustaa täysin toisenlaista, puhdaspiirteistä, klassisempaa – ei siis varsinaisesti uusklassista – orkesterinäkemystä. Myös sävelkieli pitäytyy lähellä perinteistä kolmisointumateriaalia. Kirjailija Aleksis Kiven 1864 luoman humoristisen hahmon, huononnonisen Nummisuutarin Eskon naima-aiheet on kuvattu monta kertaa suomalaisessa teatterissa, elokuvassa ja musiikissa, mutta tuskinpa koskaan yhtä vauhdikkaan henkevästi kuin Klamin alkusoitossa vuodelta 1936. Sävellystä ei todellakaan ole kirjoitettu jonkin keskinkertaisen teatteriorkesterin esitettäväksi, vaan jopa taituruuteen koulitulle sinfoniaorkesterille se päinvastoin tarjoaa haasteen. Virtuosisuus kätkeytyy tässä paitsi nopeamaisuuteen ja vilkasliikkeisyyteen sinänsä myös hienostuneeseen ja nopeasti vaihtelevaan, sävelaiheiden osasia eri tahoille orkesteria sirottelevaan soitinnustapaan. Ensemblen osat joutuvat toimimaan saumattomassa yhteistyössä ja reagoimaan valppaasti toisiinsa ajatuksen nopeudella. Siinäkö yksi Ravelin opeista Klamilla?

Mikä *Nummisuutarit-alkusoitossa* viittaa suomalaisuuteen? Jokin arkaisoiva aihe, kenties. Humoristi-Klami hymyilee sävellyksessään väliin surullisen hahmon sankarinsa kömpelyydelle – fagottisoolo ilmentää tätä sattuvasti – ja osoittaa seuraavana lyyrisenä hetkenä myötäelämisen kykynsä. Mutta tämä on yleismaailmallista. Klamin *Nummisuutarit-alkusoitto* on universaalialia musiikkia, sisällöltään ja sävelkieleltään.

Uuno Klami otti toisen maailmansodan jälkeen uuden kontaktin ranskalaiseen kulttuuripiiriin. Oleskellessaan Pariisissa 1949-1950 hän kiinnostui mm. sellaista elävistä ranskalaisista säveltäjistä kuin Olivier Messiaen ja André Jolivet. Näyttää siltä, että tällaisilla elämyksillä oli Klamiin vapauttava ja inspiroiva vaikutus, joka tuli johtamaan hänen vähittäiseen tyylinmuutokseensa 50-luvulla. Suomalaisten säveltäjäkollegojen syventyessä uusklassismin ja kansallisromantiikan perinnön ajanjakson jälkeen 12-säveljärjestelmän salaisuuksiin Klami löysi tavallaan uudelleen nuoruusvuosiensa musiikilliset ihanteet. Teoksessa **Teema, seitsemän muunnelmaa ja Coda** sellolle ja orkesterille vuosilta 1953-1954 uusklassisesti Klami lyö kättä shamaanin ja visionäärin kanssa. Teos tuo tiettyjen ”primitivististen” tehojen osalta mieleen hänen aiemmin, vuonna 1931 kirjoittamansa sello-orkesterisävellyksen *Tseremissiläinen fantasia*.

Muotoratkaisun lähtökohta sävellyksessä *Teema, seitsemän muunnelmaa ja Coda* on klassinen viitaten samalla Tšaikovskin *Rokokoo-muunnelmiin*. Hienopiirteinen, eleetön teema leikittelee F-duurin ja -mollin vaihtelulla sekä uusklassistisilla ”väärillä sävelillä”, joilla on myös ekspressiivinen tehonsa. Tällaisessa klassisessa kehyksessä sellotaituri seikkailee läpi virtuoosisten haasteiden, fantastisten orkesterisointien ja riemukkaiden, humorististen hetkien. Jo ensimmäinen *spiccato*-muunnelma kysyy sellistin kaiken soittimellisen kyvykkyuden, toinen, touhottava marssi taas hänen huumorin tajunsa ja kykynsä sulautua lyömäsoitinten värittämään klamimaisen mielikuvitukselliseen orkesterisointiin. Tunnelmallisella kolmannella variaatiolla on kätketty eleginen sävy, neljäs asettaa vastakkain oikukkaat rytmihahmot ja sentimentaalisen valssi aiheen. Klamin muunnelmista vaativimpiin kuuluu viides *spiccato*-trioleinen ja kaksoisotteinen. Vasta seuraavaksi säveltäjä vie soolöäänen syvän laulavan rekisterin alueelle. Juuri tämän muunnelman *tutti*-jaksoihin sijoittuu myös orkesterin ilmaisullinen huippukohta. Seitsemäs muunnelma pitää sisällään sellosolistin tavattoman vaativan kadenssin ja johtaa vauhdikkaaseen, teoksen loisteliaasti huipentavaan *Codaan*.

Helena Tyrväinen

Jan-Erik Gustafsson, sello (s. 1970) aloitti piano-opintonsa viisivuotiaana ja valitsi kahdeksanvuotiaana soittimekseen sellon. 15-vuotiaana hän menestyi Eurovision nuorten solistien kilpailussa Kööpenhaminassa. Vuonna 1987 hänet

kutsuttiin esittämään Tšaikovskin *Rokokoo-variaatioita* Lontoon sinfonikkojen solistina Neeme Järven johdolla. Hän on sen jälkeen esiintynyt useiden Euroopan orkestereiden solistina. Vuonna 1994 hän debytoi New Yorkissa. Jan-Erik Gustafsson on vierailut lähes kaikkien suomalaisten orkesterien solistina. Jan-Erik Gustafsson suoritti keväällä 1992 diplomitutkinnon Edsbergin Musiikkiopistosta Frans Helmerssonin johdolla. Heinäkuussa 1993 Gustafsson sijoittui toiseksi kansainvälisessä Leonard Rose -sellokilpailussa, Washingtonissa USA:ssa. Hänen kamarimusiikkitoiminnastaan mainittakoon yhteistyö pianistien Arto Satukangas ja Heini Kärkkäinen kanssa. Jan-Erik Gustafsson oli myös menestyksekkään Uusi Helsinki-kvartetin monivuotinen jäsen. Tämä on hänen ensimmäinen BIS-levytyksensä.

Lahden kaupunginorkesteri perustettiin vuonna 1949 vaalimaan vuonna 1910 toimintansa aloittaneen Lahden Musiikinystävien orkesterin perinteitä. Viime vuosina orkesteri on noussut kapellimestari Osmo Vänskän (päävierailija 1985-88, taiteellinen johtaja 1988-1995) johdolla yhdeksi Pohjoismaiden merkittävimmistä, kuuluisimpana saavutuksenaan Gramophone Awardin ja muita kansainvälisiä tunnustuksia saanut Sibeliuksen *viulukonserton* alkuperäisversion ensilevytyks (BIS-CD-500) ja Académie Charles Crosin Grand Prix (1993) Sibeliusen *Myrskyn* kokonaislevytyksestään (BIS-CD-581). Säännöllisen konsertti-, ooppera- ja levytystoiminnan lisäksi orkesterilla on laaja lasten ja nuorison musiikkikasvatusohjelma. Suomen ensimmäinen orkesterin oma ystävähdistys Aplodit Orkesterille ry on toiminut vuodesta 1991.

Lahden kaupunginorkesteri konsertoi viikoittain Lahden Konserttitalossa (arkkitehdit Heikki ja Kaija Siren, 1954) ja Ristinkirkossa (Alvar Aalto, 1978), jossa tehdään kaikki levytykset. Orkesteri esiintyy säännöllisesti myös Helsingissä, ja se on konsertoinut useilla festivaaleilla, mm. Helsingin Juhlaviikoilla, nykymusiikin Helsinki Biennalessa sekä Lahden kansainvälisellä Urkuviikolla. Tämä on orkesterin viidestoista BIS-levytyks.

Osmo Vänskä (s. 1953) opiskeli orkesterinjohtoa Sibelius-Akatemiassa Jorma Panulan johdolla ja suoritti kapellimestaritutkinnon vuonna 1979. Hän on lisäksi

opiskellut yksityisesti Lontoossa ja Länsi-Berliinissä sekä osallistunut Rafael Kubelikin mestarikurssiin Luzernissa. Osmo Vänskä on myös taitava klarinetisti.

Vuonna 1982 Osmo Vänskä voitti Besançonin kansainvälisen nuorten kapellimestarien kilpailun, minkä jälkeen hän on johtanut säännöllisesti Suomen, Norjan ja Ruotsin suurempia orkestereita. Hänen kansainvälinen uransa on kehittynyt nopeasti myös Skandinavian ulkopuolelle ja hän on työskennellyt mm. Ranskassa, Skotlannissa, Hollannissa, Tšekkoslovakiassa, Virossa ja Japanissa.

Oopperakapellimestarina Osmo Vänskä on esiintynyt Savonlinnan Oopperajuhlilla, Tukholman Kuninkaallisessa Oopperassa ja Suomen Kansallisoopperassa. Lahden kaupunginorkesterin päävierailijaksi Osmo Vänskä kutsuttiin syksystä 1985 alkaen ja syksyllä 1988 hän aloitti työnsä orkesterin taiteellisenä johtajana. Vuodesta 1993 alkaen hän toimii myös Islannin sinfoniaorkesterin ylikapellimestarina. Tämä on hänen yhdeksästoista BIS-levytyksensä.

Uuno Klami (1900-1961) ist eine der individuellsten Persönlichkeiten der finnischen Musikgeschichte. Er studierte Komposition an der Helsinki-er Musikakademie im Finnland der frühen 1920er Jahre. Dies war eine Zeit, in der die internationale Aufmerksamkeit, die auf die majestätische Gestalt des Jean Sibelius (1865-1957) gerichtet wurde — er war damals noch aktiv, sollte sich aber bald in Schweigen hüllen — auf Finnlands Musikleben lange Schatten warf. Viele der Komponisten des Landes blieben den traditionellen, nationalromantischen künstlerischen Vorstellungen treu. In dieser Republik, die sich noch im ersten Jahrzehnt der Selbständigkeit befand, riefen die Modernisten auffordernd: „Öffnet die Fenster auf Europa!“ Uuno Klami sollte sich nie irgendeiner der stilistischen Tendenzen bedienen, die ihm „vorgefertigt“ zur Verfügung standen. Der Weg eines Symphonikers oder nationalromantischen Komponisten war nichts für ihn, aber ebensowenig war es jener eines die Gußformen zerbrechenden Radikalen. Während seiner gesamten Karriere brachte aber Klami neue europäische Ideen ins Musikleben seines Landes herein, beginnend 1928 mit dem ersten Konzert, das seinen Werken gewidmet war, und eine bemerkenswerte Sensation wurde.

Uuno Klami wählte Paris als Ziel für seine erste Studienreise ins Ausland 1924-25. Seine frühe Kammermusik, noch während seiner Studienzeit in Helsinki geschrieben, zeugt von seinem Interesse für französische Musik: in diesen Werken schrieb er die Tempo- und Vortragsbezeichnungen in französischer Sprache, und er hatte bereits eine natürliche Fähigkeit, für verschiedene Instrumente idiomatisch zu schreiben, zum Vorschein kommen lassen. Es war aber offensichtlich die Inspiration, die er in Paris holte, die jene Entwicklung in Gang setzte, durch welche er der vielleicht bemerkenswerteste Meister des Orchesters in der finnischen Musik wurde. Klamis Lehrer in der französischen Hauptstadt war Florent Schmitt, ein Mann mit bestimmten Ansichten und ein Meister des Orchestrierens. Anscheinend kannte er auch Maurice Ravel persönlich, für dessen „wohlklingendes Orchester“ und „phantasievolle, natürliche Pracht“ er eine dauerhafte Bewunderung entfaltete. Ein weiteres, lebenslanges Ideal war die Musik von Igor Strawinsky, vor allem die frühen Werke des Komponisten (aus der sogenannten „russischen Periode“) und des „hervorragenden Verwenders des Riesenorchesters im *Sacre du Printemps*“.

Besonders russische und spanische Komponisten hatten seit langer Zeit in der kosmopolitischen Stadt Paris gelebt, in idyllischen Gemeinschaften unter gegenseitigem Gedankenaustausch mit ihren französischen Kollegen. Die Franzosen ihrerseits, denen die deutsche Dominanz in ihrem eigenen Musikleben ein jähes Erwachen bereitet hatte, führten ein lebhaftes Gespräch über den Sinn und die Methoden ihrer nationalen Kunst. Den Kern des Gallischen suchten sie beispielsweise in der formalen Musik aus der vorromantischen Zeit — etwa Rameau oder Couperin. Es ist möglich, daß dieses Phänomen, von welchem Klami 1924-25 umgeben war, den jungen Finnen dazu brachte, die Frage der nationalen Musik in einem neuen Licht zu betrachten. Während Klamis zweiter Studienreise ins Ausland, nach Wien 1928-29, scheint kein solcher, fundamentaler Einfluß auf die Grundzüge seines Schaffens eingewirkt zu haben, dessen Richtung bereits festgelegt war, und das später seinen einzigartigen Weg durch die vielen Neubewertungen und historischen Umstürze der finnischen Musik im 20. Jahrhundert kennzeichnen sollte. Solche musikalische Elemente wie Tonalität, instrumentale Virtuosität, Klangschönheit und Unmittelbarkeit hörten nie auf, für Klami wichtig zu sein, dies im Gegensatz zur Theorie und zum „Finnischtum“.

Die große **Kalevalasuite** ist eines von Klamis wichtigsten Werken, zugleich ein Eckstein der finnischen Orchestermusik. Die Uraufführung der ursprünglichen, viersätzigen Fassung fand 1933 statt, die endgültige Fassung in fünf Sätzen wurde 1943 vollendet. Äußerungen Klamis können wir aber entnehmen, daß er die ersten Anregungen zu diesem Werk bereits während der Pariser Zeit 1924-25 bekam. Damals lieh der junge Komponist das finnische Nationalepos *Kalevala* von der Bibliothek der Sorbonne aus. Ursprünglich plante Klami ein Oratorium über Themen aus der *Kalevala*, dann nahm er eine Ballettpartitur in Betracht. Es gab aber in keiner von diesen Gattungen einen Vorgänger in der finnischen Musik, der als Modell für seine Pläne hätte dienen können.

Während der Pariser Konzertsaison 1924-25 hatte Klami die Gelegenheit, die Bekanntschaft von Honeggers Oratorium *König David* und dem Orchesterstück *Pacific 231* desselben Komponisten zu machen; beide waren große Favoriten des Konzertsaals. Er erlebte zwar keine szenische Aufführung von Strawinskys *Le Sacre du Printemps*, aber er bewunderte das Werk, nachdem er eine Konzertaufführung gehört hatte. Milhauds *La création du monde*, das auf dem Programm des Schwedischen Balletts (*Les ballets suédois*) stand, kann ihm den Ansporn gegeben haben, eine Musik auf der Basis des ersten Runos der *Kalevala* zu komponieren, wo die Schöpfung der Erde geschildert wird. Aus demselben Runo stammt der Text zu Sibelius' *Luonnotar* (BIS-CD-270). Als Klami seine Ballettpläne hegte, waren die internationalen Verbindungen des Finnischen Balletts — beispielsweise mit russischen Ballettkreisen — aktiv, aber trotzdem war es ständig bedroht, geschlossen werden zu müssen. Dieses Klima dürfte sicherlich dazu beigetragen haben, daß Klami die Ballettpläne beiseite legte. Seine endgültige Lösung — statt eines Balletts ein Konzertstück zu komponieren — brachte ihn im Laufe der endgültigen Revision für die Fassung von 1943 dazu, viele statische und atmosphärische Elemente fortzulassen.

In der *Schöpfung der Erde*, dem ersten Satz der *Kalevalasuite*, sind Klamis Pariser Erfahrungen und die genauen Vorbilder deutlich erkennbar. Dies verdunkelt aber nicht die Originalität, mit welcher der Komponist, vom farbenprächtigen Netz musikalischer Symbole, den Gedanken eines orchestralen Crescendos bis zu einem glänzenden Höhepunkt hinzufügt. *Die Schöpfung der Erde* ist eine großartige kosmische Szene, die mit amorpher Leere beginnt, um mit

triumphalen Verherrlichungen des edlen Planeten Erde zu enden. Oberhalb der Landschaft rauscht ein mystischer Geist vorbei und haucht Leben in das neue Szenenbild herein, woraufhin die Natur des Frühlings beginnt, sich zu erneuern. Im *Trieb des Frühlings* widmet sich der Komponist mit offener Liebe dieser melodischen Musik, deren Reiz in erheblichem Ausmaße von modaler Zweideutigkeit herrührt, und der die Orchestration ein Gefühl offenen Raumes verleiht.

Es kann seltsam scheinen, daß es während des Krieges war, 1941 oder 1942, daß Klami die ersten Themen des Scherzosatzes niederschrieb, den er 1943 der *Kalevalasuite* hinzufügte. Der Name des Satzes, *Terhenniemi*, bezieht sich nicht auf irgendein spezifisches Runo der *Kalevala*, sondern malt einfach eine verschleierte Landschaft auf. Klamis sinnliches, leicht sorgloses Bild des Naturlebens scheint direkt aus dem Orchester herauszuwachsen. Die Erfindung des großartigen Orchestrators ist hier vielleicht diskreter denn je, und *Terhenniemi* wurde manchmal als eines der perfektsten Meisterstücke des Komponisten bezeichnet. Das *Wiegenlied für Lemminkäinen* ist ein melancholisches, trauriges Bild, dessen Thema die Mutter von Lemminkäinen (dem Don Juan der *Kalevala*) ist, am Leichnam ihres Sohnes kniend. Wie ungekünstelt klassisch wirkt doch Klamis Vision im Vergleich mit der symbolischen, düsteren Welt in Sibelius' *Lemminkäinensuite* (BIS-CD-294)!

Das Thema des letzten Satzes der *Kalevalasuite* ist das Schmieden des Sampo, des mythischen Talismans in der *Kalevala*. Zwei der von Klami verwendeten Themen erinnern stark an die alte finnische Runomusik im *Kalevala*-Stil: das Klarinetten Thema am Anfang, und später das Thema für Posaune *con sordino* oberhalb eines Ostinatos, das an Strawinskys *Psalmensymphonie* erinnert (BIS-CD-400). Klamis Behandlung seiner Themen hat große Ähnlichkeit mit Ravels Parallelmelodien, und ihr Fluß wird zweimal von einem Schmiedethema unterbrochen, nach der Art des *Sacre du Printemps*. Allgemein gesehen kleidet aber der Komponist das mythische Finale in ein märchenhaft glänzendes Gewand, das an den frühen, Rimskij-Korsakow-ähnlichen Strawinsky erinnert. Durch seine *Kalevalasuite* wird Uno Klami ein nordisches Mitglied der franko-russischen Komponistenschule.

Wegen der Streichertremoli und anderer kompositorischer Effekte wurde die *Kalevalasuite* mitunter als impressionistisch beschrieben. Die Ouvertüre *Die*

Schuster auf der Heide zeigt uns eine völlig verschiedene orchestrale Anlage – klar gezeichnet, eher klassisch (obwohl nicht direkt neoklassizistisch). Der musikalische Stil bleibt auch mit traditionellem, dreiklangsbasiertem Material verbunden. Die amourösen Abenteuer der vom Autor Aleksis Kivi beschriebenen, humoristischen Gestalt des Pechvogels Esko Nummisuutari (der Familienname bedeutet „Schuster auf der Heide“) wurde in Finnland häufig dargestellt, in Theater, Film und Musik, aber kaum jemals so lebendig und geistvoll wie in Klamis Ouvertüre aus dem Jahre 1936. Das Stück wurde nicht für ein mittel-mäßiges Theaterorchester geschrieben, sondern bietet im Gegenteil sogar einem routinierten Symphonieorchester eine Herausforderung. Trotz des schnellen Tempos und der Kraft liegt hier auch eine verborgene Virtuosität vor, in der Verfeinerung und in der rapide wechselnden Orchestration, die Bruchstücke der Themen über das ganze Orchester austreut. Die Ensemblegruppen arbeiten nahtlos zusammen und reagieren wachsam und mit äußerster Schnelligkeit aufeinander. Hatte Klami dies vielleicht von Ravel gelernt?

Was mutet denn in der Ouvertüre *Die Schuster auf der Heide* finnisch an? Vielleicht irgendein archaisierendes Thema. Hier und da lächelt der Humorist Klami über seinen unglücklichen Helden – dies wird auffallend vom Fagott angekündigt – und im nächsten lyrischen Augenblick zeigt er seine Fähigkeit, sich in ihn einzufühlen. Diese ist aber universell. Klamis *Die Schuster auf der Heide* ist eine universelle Musik, ihrem Inhalt nach, und auch in ihrer musikalischen Sprache.

Nach dem zweiten Weltkrieg trat Klami abermals in Kontakt mit französischen Künstlerkreisen. Während eines Besuches in Paris 1949-50 entfaltete er ein Interesse für zeitgenössische französische Komponisten, darunter Olivier Messiaen und André Jolivet. Offensichtlich übte diese Erfahrung auf Klami einen befreienden und inspirativen Einfluß aus, der für seinen allmählichen Stilwechsel in den 1950er Jahren richtungweisend sein sollte. Während seine Komponistenkollegen in Finnland den Neoklassizismus erforschten, und nach einer traditionell nationalromantischen Periode auch die Mysterien der dodekaphonischen Musik, entdeckte Klami sozusagen erneut die Ideale der Musik seiner Jugend. Im ***Thema mit sieben Variationen und Coda*** für Cello und Orchester (1953-54) schüttelt der Neoklassizist Klami mit dem Schamanen und dem Visionär die Hände. Ab-

schnitte von einer gewissen „primitiven“ Kraft in diesem Werk erinnern an Klamis frühere *Tscheremissische Phantasie* für Cello und Orchester (1931).

Der Ausgangspunkt in *Thema, sieben Variationen und Coda* ist klassisch und lenkt die Gedanken auf Tschajkowskij's *Rokokovariationen*. Das elegante, ungekünstelte Thema bewegt sich spielerisch zwischen F-Dur und f-moll, sowie mit den „falschen Tönen“ des Neoklassizismus, die ebenfalls eine ausdrucksmäßige Kraft haben. In einem klassischen Rahmen dieser Art bewegt sich der Cellist auf abenteuerliche Weise durch virtuose Herausforderungen, phantastische Harmonien des Orchesters und Augenblicke der Freude und des Humors. Die erste Variation, im *spiccato*, verlangt gleich alles von den instrumentalen Fähigkeiten des Cellisten, während die zweite Variation, ein lebhafter Marsch, seinen Humor in Anspruch nimmt, und seine Fähigkeit, mit den durch das Schlagzeug bereicherten, für Klamis Phantasie so typischen Orchesterklängen zu verschmelzen. Die stimmungsvolle dritte Variation verbirgt einen elegischen Ton, während die vierte einen Kontrast aufstellt, zwischen launenhaften rhythmischen Gebilden und einem sentimentalen Walzerthema. Die fünfte Variation ist eine der schwierigsten, mit Triolen im *spiccato* und Doppelgriffen. Erst dann bringt der Komponist den Solopart in den tiefen, kantablen Bereich. Der Tuttiteil dieser Variation enthält auch den ausdrucksmäßigen Höhepunkt des Orchesters. Die siebte Variation enthält die äußerst schwierige Kadenz des Solisten und führt zur schnellen Coda, die das Werk auf großartige Weise krönt.

Helena Tyrväinen

Jan-Erik Gustafsson begann sein Musikstudium mit fünf Jahren; zunächst lernte er Klavier, aber mit acht Jahren beschloß er, sich auf das Cello zu konzentrieren. Im Alter von 15 Jahren nahm er mit Erfolg am Wettbewerb der Eurovision für junge Solisten in Kopenhagen teil. 1987 wurde er eingeladen, Tschajkowskij's *Rokokovariationen* mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Neeme Järvi zu spielen. Seither spielte er mit Orchestern in ganz Europa, und 1994 fand sein New Yorker Debüt statt. Jan-Erik Gustafsson spielte mit sämtlichen finnischen Symphonieorchestern. Im Frühling 1992 absolvierte er das Musikinstitut Edsberg in Schweden nach Studien bei Frans Helmerson. Im Juli 1993 erhielt er den zweiten Preis beim internationalen Leonard-Rose-Wettbewerb in Washington. Als Kammermusiker arbeitete er mit den Pianisten Arto

Satukangas und Heini Kärkkäinen. Er spielt auch seit einigen Jahren im Neuen Helsinki-Quartett. Dies ist seine erste BIS-Aufnahme.

Lahti ist eine Stadt mit rund 100 000 Einwohnern, ein modernes Zentrum des Sports, der Kultur, der Industrie und des Handels, 100 Kilometer nördlich der finnischen Hauptstadt Helsinki gelegen. Das **Symphonieorchester Lahti** wurde 1949 gegründet, um die Traditionen des 1910 von der Gesellschaft der Musikfreunde Lahtis gegründeten Orchesters aufrechtzuerhalten. In späteren Jahren entwickelte sich das Orchester zu einem der besten in Skandinavien. Seine Aufnahmen unter der Leitung von Osmo Vänskä und Ulf Söderblom brachten dem Orchester internationalen Ruhm, nicht zuletzt durch die Erstaufnahme der Urfassung von Sibelius' *Violinkonzert* (BIS-CD-500).

Das Symphonieorchester Lahti bringt wöchentliche Konzerte im Konzerthaus Lahti (Architekten Heikki und Kaija Siren, 1954) und in der Ristinkirkko (Kreuzkirche, Alvar Aalto 1978), in der auch sämtliche Aufnahmen gemacht wurden. Das Orchester erscheint auch bei der Orgelwoche Lahti und bei Operaufführungen in der Stadt. Das Symphonieorchester Lahti wirkt auf weiteren 14 BIS-Platten mit.

Osmo Vänskä (geb. 1953) studierte Dirigieren an der Sibelius-Akademie unter der Leitung von Jorma Panula und legte 1979 das Dirigierexamen ab. Außerdem hat er Privatunterricht in London und Berlin-West absolviert und an einem Meisterkurs von Rafael Kubelík in Luzern teilgenommen. Osmo Vänskä ist auch ein hervorragender Klarinettist.

1982 war Osmo Vänskä Sieger im internationalen Wettbewerb junger Dirigenten in Besançon, und hiernach hat er regelmäßig in Finnland, Norwegen und Schweden große Orchester geleitet. Seine Karriere hat auch außerhalb Skandinaviens rasche Fortschritte gemacht, so hat er u.a. in Frankreich, Holland, der Tschechoslowakei, Estland und Japan gearbeitet.

Zum ersten Gastdirigenten des Symphonieorchesters Lahti wurde Osmo Vänskä im Herbst 1985 berufen. Im Herbst 1988 wiederum nahm er seine Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Orchesters auf. 1993 wurde er auch Chefdirigent des Isländischen Symphonieorchesters. Er erscheint auf 18 weiteren BIS-Platten.

Uuno Klami (1900-1961) est une des personnalités les plus singulières de l'histoire de la musique finlandaise. Il fit ses études de composition à l'académie de musique d'Helsinki en Finlande au début des années 1920. A cette époque, l'attention internationale laissait la figure majestueuse de Jean Sibelius (1865-1957) — qui était encore actif mais qui devait bientôt se taire — projeter de longues ombres sur la vie musicale finlandaise. Plusieurs des compositeurs du pays restèrent attachés au concept artistique traditionnel, national-romantique. Dans cette république qui vivait sa première décennie d'indépendance, les modernistes réclamaient bruyamment: "Ouvrez les portes de l'Europe!" Uuno Klami n'adopta jamais les courants stylistiques qu'on lui proposa "tout faits". La voie du compositeur symphoniste ou national-romantique n'était pas faite pour lui, ni celle du radicalisme qui rompt tous les moules. Tout au long de sa carrière pourtant, Klami a introduit de nouvelles idées européennes dans la vie musicale de son pays, en commençant par le premier concert dédié à ses œuvres en 1928, un événement qui provoqua un grand remous.

Uuno Klami choisit Paris comme destination de son voyage initial d'études à l'étranger en 1924-25. Ses premières œuvres de musique de chambre, écrites dans ses années d'études à Helsinki, témoignent de son intérêt en musique française: les indications sont écrites en français dans ces compositions; Klami avait déjà fait preuve de son habileté naturelle à écrire idiomatiquement pour différents instruments. Or, c'est l'inspiration qu'il reçut à Paris qui semble avoir mis en branle un procédé de développement qui le mena à devenir peut-être le plus remarquable maître de l'orchestre de la musique finlandaise. Dans la capitale française, Klami fut l'élève de Florent Schmitt, un homme aux opinions arrêtées et un maître de l'orchestration. Il semble avoir connu personnellement Maurice Ravel dont il admira toujours "la superbe sonorité orchestrale" et la "splendeur ingénieuse naturelle". La musique d'Igor Stravinsky fut un autre idéal à vie de Klami, surtout ses œuvres de jeunesse (de sa dite "période russe") et "l'emploi brillant du grand orchestre dans *Le Sacre du printemps*".

Des compositeurs russes et espagnols en particulier vivaient depuis longtemps dans la ville cosmopolite de Paris, en sortes de communautés idylliques, et ils échangeaient mutuellement des idées avec leurs collègues français. D'un autre côté, les Français qui s'étaient réveillés de la dominance de la musique allemande

dans leur propre vie musicale, maintinrent un dialogue animé sur la signification et les méthodes de leur art national. L'essence de l'élément français fut cherchée entre autres dans la musique formelle précédant la période romantique — par exemple chez Rameau et Couperin. Il est possible que ce phénomène dans lequel Klami vivait en 1924-25 incita le jeune compositeur finlandais à regarder la musique nationale sous un jour nouveau. Lors du second voyage d'études à l'étranger de Klami, à Vienne en 1928-29, une telle influence fondamentale ne semble pas avoir affecté l'essence de son art créateur dont il avait déjà déterminé la direction. Plus tard, cet art pava son chemin à travers les nombreuses réévaluations et bouleversements historiques de la musique finlandaise au 20^e siècle. Des éléments musicaux tels que la tonalité, la virtuosité instrumentale, la beauté du son, la caractère immédiat plutôt que la théorie et l'élément finlandais ne cessèrent jamais d'être importants pour Klami.

La grande *Suite Kalevala* est une des œuvres les plus importantes de Klami et elle forme une pierre angulaire dans la musique orchestrale finlandaise. Elle fut créée dans sa version originale en quatre mouvements en 1933 et la version finale en cinq mouvements fut achevée en 1943. A partir de renseignements fournis par Klami, on peut conclure que les premières impulsions pour l'œuvre lui vinrent en 1924-25 déjà au cours de son séjour à Paris. A cette époque, le jeune compositeur emprunta l'épopée nationale finlandaise, *Kalevala*, de la bibliothèque de l'université de la Sorbonne. Klami projeta d'abord de composer un oratorio sur des thèmes de *Kalevala*; il pensa ensuite à une partition de ballet. Il ne se trouvait, dans ces deux genres, aucun prédécesseur en musique finlandaise qui pourrait avoir servi de modèle pour les plans de Klami.

Au cours de la saison de concerts 1924-25 à Paris, Klami eut l'occasion de se familiariser avec l'oratorio *Le roi David* et la pièce pour orchestre *Pacific 231* d'Honegger, deux des morceaux les plus aimés du public de concerts. Klami ne vit pas de représentation de scène du ballet *Le Sacre du printemps* de Stravinsky mais il admira beaucoup l'œuvre après l'avoir entendue en concert. *La Création du monde* de Milhaud, qui fut au programme des ballets suédois, pourrait l'avoir incité à composer la musique basée sur la première rune de *Kalevala* qui décrit la création de la terre. Cette même rune a fourni le texte de *Luonnotar* de Sibelius (BIS-CD-270). A l'époque où Klami faisait des projets de ballet, les liens

internationaux des Ballets Finlandais — par exemple avec les cercles du ballet en Russie — étaient actifs — mais ils étaient pourtant continuellement menacés. Un tel climat peut certainement aussi avoir influencé la décision de Klami d'abandonner ses projets de ballet. La solution finale du compositeur — de se décider pour une pièce de concert plutôt que pour un ballet — lui fit omettre, au cours de sa révision finale de la version en 1943, plusieurs éléments statiques et atmosphériques.

Dans *La Création de la Terre*, le premier mouvement de la *Suite Kalevala*, les expériences de Klami à Paris et les modèles précis sont nettement visibles. Ceci n'ombrage pourtant la grande originalité de vision avec laquelle le compositeur, à partir du réseau coloré de symboles musicaux, ajoute l'idée d'un *crescendo* orchestral jusqu'à un sommet brillant. *La Création de la Terre* est une grande scène cosmique, partant d'un vide informe et finissant par les célébrations triomphales de la noble planète Terre. Un esprit mystique passe au-dessus du paysage insufflant la vie au nouveau stade, le printemps, au cours duquel la nature commence à se renouveler. Dans *Le Germe printanier*, le compositeur examine avec une affection apparente cette composition mélodieuse qui repose en majeure partie sur son intérêt pour sa propre ambiguïté modale et à laquelle l'orchestration apporte une sensation d'espaces ouverts.

Il peut sembler étranger que ce fût pendant la guerre, en 1941 ou 1942, que Klami mit par écrit les premiers thèmes du scherzo qu'il devait ajouter à la *Suite Kalevala* en 1943. Le titre du mouvement, *Terhenniemi*, ne se réfère pas à une rune spécifique dans *Kalevala*; il ne fait que peindre un paysage brumeux. La peinture sensorielle, légèrement insouciant de la vie naturelle, semble grandir directement de l'orchestre. L'esprit d'invention du brillant orchestrateur montre peut-être ici son côté le plus discret et *Terhenniemi* a parfois été décrit comme un des chefs-d'œuvre les plus parfaits du compositeur. La *Berceuse pour Lemminkäinen* est un tableau mélancolique et triste dont le thème est la mère de Lemminkäinen (le don Juan de *Kalevala*) à genoux devant le corps de son fils. Comparée au monde sombre de la *Suite Lemminkäinen* de Sibelius (BIS-CD-294), la vision de Klami semble si simplement classique!

Le thème du dernier mouvement de la *Suite Kalevala* est l'invention du Sampo, le talisman mythique dans *Kalevala*. Deux thèmes utilisés par Klami ressemblent

beaucoup à l'ancienne musique runique finlandaise du style de *Kalevala*: le thème à la clarinette au début et, plus tard, le thème pour trombone *con sordino* sur un ostinato qui rappelle la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky (BIS-CD-400). Klami traite ses thèmes comme Ravel travaille ses mélodies parallèles dont le cours est interrompu à deux reprises par un thème de forge à la manière du *Sacre du printemps*. En général pourtant, le compositeur enveloppe son finale mythique dans de la paillette de conte de fées qui rappelle le jeune Stravinsky influencé par Rimsky-Korsakov. Avec sa *Suite Kalevala*, Uno Klami se joint à l'école franco-russe de compositeurs en sa qualité de membre du Nord.

Les trémolos des cordes et autres effets compositionnels de la *Suite Kalevala* la firent passer pour impressionniste. L'ouverture, ***Les Cordonniers de la lande***, nous présente une vision orchestrale complètement différente — nettement dessinée, plus classique (mais pas en fait néo-classique). Le style musical aussi reste proche du matériau traditionnel basé sur l'accord parfait. Les escapades amoureuses du personnage humoristique l'infortuné Esko Nummisuutari (le surnom veut dire "Cordonnier de la lande") (1864) de l'auteur Aleksis Kivi ont été décrites plusieurs fois dans le théâtre, la musique et les films finlandais mais jamais avec autant de vie et d'esprit que dans l'ouverture de Klami composée en 1936. Cette pièce ne fut pas écrite pour être jouée par un orchestre médiocre de théâtre; au contraire, il offre un défi même à un orchestre symphonique bien entraîné. Malgré le tempo rapide et l'athlétisme, la virtuosité est ici aussi dissimulée par le raffinement et l'orchestration aux changements rapides qui répand des fragments des thèmes partout dans l'orchestre. Les sections de l'ensemble sont fixées dans une collaboration sans couture, réagissant l'une à l'autre avec une extrême rapidité. Klami aurait-il appris cette technique de Ravel?

Qu'y a-t-il de finlandais dans l'ouverture *Les Cordonniers de la lande*? Quelque thème archaïsant peut-être. De temps en temps, Klami l'humoriste sourit devant la gaucherie de son infortuné héros — le basson solo l'indique d'une manière frappante — et, dans le prochain moment lyrique, il montre son habileté à s'identifier à lui ce qui, cependant, est universel. *Les Cordonniers de la lande* de Klami est de la musique au contenu et au langage musical universels.

Après la seconde guerre mondiale, Uno Klami rétablit le contact avec les cercles artistiques français. Lors d'une visite à Paris en 1949-50, il développa un

intérêt pour les compositeurs français contemporains dont Olivier Messiaen et André Jolivet. Il semble que cette expérience eut une influence libératrice et inspiratrice sur Klami, une influence qui devait décider de la direction de son changement graduel de style dans les années 1950. Pendant que ses collègues compositeurs en Finlande examinaient le néo-classicisme et, après une période de national-romantisme traditionnel, les mystères de la musique dodécaphonique, Klami redécouvrit pour ainsi dire les idéals de la musique de sa jeunesse. Dans **Thème, sept variations et coda**, Klami le néo-classique se concilie le chaman et le visionnaire. Les sections d'un pouvoir un peu "primitif" de l'œuvre rappellent la *Fantaisie tchérimisse* pour violoncelle et orchestre (1931) de Klami.

Le point de départ de *Thème, sept variations et coda* est classique et fait une allusion aux *Variations rococo* de Tchaïkovski. Les thèmes élégants et sans recherche passent avec enjouement de fa majeur à fa mineur et jouent avec les "mauvaises notes" du néo-classicisme, ce qui dégage aussi un pouvoir expressif. Dans un tel cadre classique, le violoncelliste passe hardiment à travers des défis virtuoses, des harmonies orchestrales fantastiques et des moments de joie et d'humour. La première variation, *spiccato*, exige tout de suite toute l'habileté instrumentale du violoncelliste alors que la seconde, une marche agitée, fait appel à son sens de l'humour et à sa capacité de se mêler aux sonorités orchestrales enrichies de percussion typiques de l'imagination de Klami. L'atmosphérique troisième variation cache un ton élégiaque alors que la quatrième oppose des formes rythmiques capricieuses à un thème de valse sentimentale. La cinquième variation est une des plus exigeantes avec ses triolets *spiccato* et ses doubles cordes. Le compositeur explore enfin maintenant le registre grave *cantabile* du soliste. La section *tutti* de cette variation renferme aussi le sommet expressif de l'orchestre. La coda extrêmement difficile du violoncelle solo se trouve dans la septième variation qui mène à la rapide *Coda* qui met fin à l'œuvre dans un éclat magnifique.

Helena Tyrväinen

Né en 1970, **Jan-Erik Gustafsson** a commencé ses études musicales à l'âge de cinq ans comme pianiste puis, à l'âge de huit ans, il décida de se concentrer sur le violoncelle. A 15 ans, il participa avec succès au concours Eurovision pour jeunes solistes à Copenhague. En 1987, il fut invité à jouer les *Variations rococo* de Tchaïkovski avec l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Neeme Järvi. Il s'est depuis produit avec des orchestres partout en Europe; il fit ses débuts à New York en 1994. Jan-Erik Gustafsson a joué avec pratiquement tous les orchestres symphoniques de la Finlande. Au printemps 1992, il obtint son diplôme à l'institut de musique Edsberg en Suède après des études avec Frans Helmerson. En juillet 1993, il gagna le second prix du concours international de violoncelle Leonard Rose à Washington. Comme chambriste, il a travaillé avec les pianistes Arto Satukangas et Heini Kärkkäinen. Il a aussi fait partie du Nouveau Quatuor Helsinki pendant quelques années. C'est son premier disque BIS.

Lahti est une ville d'environ 100,000 habitants à 100 km au nord de la capitale finlandaise, Helsinki. **L'Orchestre Symphonique de Lahti** fut fondé en 1949 afin de poursuivre les traditions de l'orchestre institué en 1910 par la société des Amis de la musique de Lahti. Ces dernières années, l'ensemble est devenu un des plus remarquables des pays du Nord. Ses enregistrements sous la direction de ses chefs Osmo Vänskä et Ulf Söderblom lui ont gagné une réputation internationale; on remarqua particulièrement le premier enregistrement de la version originale du Concerto pour violon de Sibelius (BIS-CD-500).

L'Orchestre Symphonique de Lahti donne chaque semaine des concerts à la salle de concert de Lahti (architectes Heikki et Kaija Siren, 1954) et à la Ristin-kirkko (église de la Croix; Alvar Aalto, 1978); tous les enregistrements de l'orchestre ont également lieu dans cette église. L'orchestre participe aussi à la Semaine internationale d'orgue de Lahti et aux représentations d'opéra de la cité. L'Orchestre Symphonique de Lahti joue sur 14 autres disques BIS.

Osmo Vänskä (1953-) a étudié la direction à l'Académie Sibelius avec Jorma Panula et y a obtenu son diplôme en 1979. Il a aussi étudié privément à Londres et à Berlin Ouest et il a pris part au cours de maître de Rafael Kubelík à Lucerne. Osmo Vänskä est également un clarinettiste actif. En 1982, Osmo Vänskä gagna

le concours de Besançon pour jeunes chefs d'orchestre, après quoi il dirigea les principaux orchestres de Finlande, Norvège et Suède. Sa carrière internationale prit rapidement son essor hors du Nord et Vänskä a travaillé en France, aux Pays-Bas, dans l'ancienne Tchécoslovaquie, en Estonie et au Japon entre autres.

Vänskä a dirigé des opéras au Festival d'opéra de Savonlinna, à l'Opéra Royal de Stockholm et à l'Opéra National de Finlande. Il fut le principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de Lahti à l'automne 1985 et, trois ans plus tard, il en devenait le directeur artistique. Il est aussi le chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de l'Islande depuis 1993. Il a enregistré 18 autres disques BIS.

Further music by Uuno Klami available on BIS:

BIS-CD-646

Lemminkäisen seikkailut saarella (Lemminkäinen's Island Adventures)

***Laulu Kuujärvestä (Song of Lake Kuujärvi)**

Sarjat 1 & 2 baletista "Pyörteitä" (Suites Nos.1 & 2 from the ballet 'Whirls')

***Esa Ruuttunen, baritone**

Lahti Symphony Orchestra conducted by Osmo Vänskä

Recording data: [*The Cobblers on the Heath; Kalevala Suite*] 1994-05-26/27;
[*Theme with Seven Variations and Coda*] 1994-05-19 at the Church of the Cross
(Ristinkirkko), Lahti, Finland

Recording engineer: Ingo Petry

[*The Cobblers on the Heath; Kalevala Suite*] 2 Neumann KM143, 2 Neumann KM131,
1 Neumann KM140 and 1 Neumann U89 microphones; Studer 961 mixer;
Fostex D-20 DAT recorder; [*Theme with Seven Variations and Coda*] as above, plus
2 Neumann U89 microphones

Producer: [*The Cobblers on the Heath; Kalevala Suite*] Ingo Petry;
[*Theme with Seven Variations and Coda*] Robert Suff

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Helena Tyrväinen

English translation: Andrew Barnett

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover painting: Liisa Bramall

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

© & © 1994, BIS Records AB

This project has been assisted by generous support from ESEK





Osmo Vänskä
Photo: © Soile Siltanen



The Lahti Symphony
Orchestra is
supported by

