

The Ondine logo consists of the word "ONDINE" in a bold, white, sans-serif font. Above the letters "O", "N", and "D" are three vertical white lines of varying heights, creating a stylized graphic element.

ONDINE

MAGNUS LINDBERG

AURA · MAREA · RELATED · ROCKS

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

HANNU LINTU



MAGNUS LINDBERG

MAGNUS LINDBERG (1958)

Aura (1993–94)

38:33

In memoriam Witold Lutosławski

- | | | |
|---|-----|-------|
| 1 | I | 13:45 |
| 2 | II | 12:06 |
| 3 | III | 6:51 |
| 4 | IV | 5:50 |

5 **Related Rocks** (1997)

16:15

For Two Pianos, Two Percussionists and Electronics

6 **Marea** (1989–90)

11:52

Emil Holmström & Joonas Ahonen, piano & keyboards (5)

Jani Niinimäki & Jerry Piipponen, percussions (5)

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

HANNU LINTU, conductor

Magnus Lindberg: *Aura*; *Related Rocks*; *Marea*

The output of Magnus Lindberg reached its first grand culmination in the explosive and colossal orchestral work *Kraft* (1983–1985), where he drove to extremes the rough-hewn modernism characterising his early output, “combining the hyper-complex with the primitive,” as he himself put it. The aftershocks of *Kraft* gave birth to the edgy and aggressive *UR* for chamber ensemble and electronics (1986), but after that Lindberg felt that he had come to the end of this path. The transition was underlined by a severe tropical disease which he contracted on holiday and which prevented him from working for 18 months.

Having returned to the drawing board, so to speak, Lindberg began to explore new ideals. The most substantial change occurred in his harmonic thinking. Lindberg described his new approach as “reflecting a tightly structured harmonic model against a kind of natural way of hearing and organising harmony, based on the overtone series,” or, in other words, a merger of serialist and spectral approaches. This new style translated into a more nuanced palette of sonorities, clear-cut textural designs and more determinedly dramaturgical processes. “While previously I was hewing stone, I was now using a softer approach, like shaping clay,” he summarised.

Lindberg’s new idiom made its first appearance in the piano piece *Twine* (1988), but its first major outing came with a trilogy of independent orchestral works: *Kinetics* (1988–1989), *Marea* (1989–1990) and *Joy* (1989–1990). Before these, Lindberg had written only a handful of orchestral works, and it was not until *Kinetics* that he truly discovered the orchestra as his own instrument. Since that time, Lindberg’s stylistic evolution has been continuous but more gradual, featuring slow change rather than abrupt transitions.

The works on this disc offer three views on Lindberg’s output of the 1990s, shaped by their various ensembles and structural designs. *Marea* is a concise product of his then new serialist-spectral approach, *Aura* (1993–1994) is a masterpiece of symphonic proportions, and *Related Rocks* (1997) is an example of Lindberg’s

chamber-music writing. Although there are obvious differences between these works, there are also many shared elements. All three have a definite dramaturgy, a 'plotline' if you will, which fuses and distils the energy flows in the music towards a final culmination. One is inevitably reminded of how composers like Beethoven or Sibelius created a sense of direction in their works, regardless of how widely different Lindberg's idiom is from theirs.

Aura – in memoriam Witold Lutosławski

Aura – in memoriam Witold Lutosławski represents a grand synthesis of Magnus Lindberg's output in the 1990s, and it is one of the most prominent monumental orchestral works of its time. It employs devices familiar from his earlier works but also points the way forward to means and materials that he has used with multiple variations in his subsequent output. *Aura* was written in 1993–1994 to a commission from Suntory Limited in Japan and was premiered by the Tokyo Symphony Orchestra under Kazufumi Yamashita at Suntory Hall in Tokyo in June 1994.

Clocking in at 40 minutes, *Aura* is Lindberg's most extensive orchestral work, and as such it forced him to address the issue of large-scale form in a new way. Among other things, he considered the bipartite structural strategy developed by Lutosławski, where the first section is for presenting material without necessarily consolidating it and the second section is for responding to the questions raised by the first section. Although Lindberg does not apply Lutosławski's scheme directly, something akin to it may be experienced in *Aura*, as it progresses from material in search of a mood in the opening movement to the satisfying culmination in the concluding movement, the dramaturgical conclusion of the work. Lindberg heard of Lutosławski's death while writing the work and decided to dedicate it to his memory.

Aura falls neatly into four movements, though they are played without a break. Moreover, the first movement is the most complex of the four, the second is slow,

the third is a scherzo and the fourth is a culminating finale: the word 'symphonic' inevitably comes to mind. Lindberg himself reflected on the symphonic nature of *Aura* but emphatically stated that it is not a symphony. While this is true if we apply criteria of thematic processing, for instance, it appears much more closely linked to the symphonic tradition if we consider broader definitions such as those employed by Lutosławski.

The scale of the structure not only allowed Lindberg to operate with clearer textures than before but actually demanded it. The orchestral palette in *Aura* extends from rich, massive tutti sounds to a concertante approach employing small groups of instruments and solo passages. Indeed, the work has been seen as akin not only to a symphony but also to a concerto for orchestra, although Lindberg disagrees with this characterisation too. "Instruments and instrument groups are given virtuoso treatment, but this has to do more with the processing of the material than a focus on the instruments themselves," he noted.

The dynamic between the orchestral and the chamber music approach comes across the most evidently in the opening movement, which as noted above is the most complex of the four and according to Lindberg could stand alone as a work in its own right. The music begins its growth at the threshold of silence, emerging from a deep low C. The organically evolving orchestral texture finds increasingly solid forms as the movement progresses. The full orchestra is contrasted first by strings and then by winds supported by percussion and piano. After a slower and more tranquil section, we hear a texture with a soloist feel played by the clarinets, bassoons, cello and flutes. This translucent moment is followed by an ascent towards a sonorous climax that is interrupted by the austere columns of sound that open the second movement.

The second movement of *Aura* is one of the rare truly slow movements in Lindberg's output. It is dominated by a frozen chorale in the winds, but the strings introduce a vibrating surface and a sense of motion. The percussion, piano and harp add a gamelan field to the sound world in a glittering turn of events that leads to the major culmination of the movement.

These two extensive movements are followed by two more concise and more intimately connected movements. The third movement comes across as a scherzo thanks to the wayward scurrying of arabesques, ostinatos and outbursts of energy. A solo clarinet line leads into the final movement, where the quirky energy of the scherzo finds a definite direction. From the opening pulsating, minimalist texture, the music grows to a stupendous, ecstatic culmination, described by the composer as “a polyrhythmic march that functions like a powerful magnet, attracting material presented earlier in the work”.

The massive, pulsating high point of the movement is followed by an epilogue cast in a lucid, Sibelian string sound essentially derived from the idea of doubling thirds in several octaves. The sense of tranquillity and catharsis is powerful, emotionally compelling and gratifying.

Related Rocks

Lindberg is known primarily for his orchestral works, but chamber music is also an important strand in his output. His chamber works are by no means minor works – even if they require fewer notes on the page – but instead share the same goals as his orchestral works. On the other hand, the potential given and the restrictions dictated by a smaller ensemble open up new vistas on his musical thinking.

Related Rocks for two pianos and two percussionists was written in 1997 to a commission from IRCAM in Paris for the Belgian group Ictus, who premiered it in Strasbourg in June in that year. The choice of ensemble inevitably prompts an association with Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion (1937), and Lindberg had first considered writing a piece for these instruments in the late 1970s and then again in the late 1980s. Ultimately, *Related Rocks* is very different in conception from Bartók’s Sonata. Firstly, it includes electronics, which significantly augments the soundscape of the piece. Secondly, Lindberg uses a much wider array of percussion

instruments than Bartók, and he also merges the pianos and percussion into a much more coherent texture than in Bartók's Sonata, which is dominated by the pianos.

A wide variety of material went into the tape part: Chinese cymbal, Baroque cello, fragments from Lindberg's earlier orchestral works *Arena*, *Kinetics* and *Kraft*, and sounds of an old piano being dismantled, borrowed from the tape part of *Joy*. The electronic part was prepared using software developed at IRCAM that can morph one sound into another. As Lindberg notes, you can, for instance, "start with the sound of a Chinese cymbal and imperceptibly change it into a chord played by a large orchestra".

Lindberg explains the title by the fact that he happened to see a geological exhibition while writing the work and was impressed by the immense variety of rocks and minerals assembled from around the world that nevertheless formed a "completely unified assemblage". Lindberg saw this as a beautiful metaphor not just for the music that he was writing at the time but for composing in general – discovering the varied nature of sound objects and exploring their shared properties from various perspectives.

Perhaps the association with Bartók's Sonata is what leads the listener to expect an orgy of rhythmic ecstasy from a piece written for two pianos and percussion. While the accented rhythmic textures are certainly rich and even raucous at times, there are also polyrhythms operating on various levels that play at least as important a part. The sound fields formed by the piano and mallet instruments (marimba and vibraphone) form one of the key elements of sonority in the work and recall Indonesian gamelan music.

The music emerges from the dark depths of the low register and blossoms into a lucid brightness. The expressive palette ranges from incisive punches to softer moods verging on the lyrical. Situations and instrumentations change constantly, with smooth transitions and metamorphoses being more important than jump cuts. The rhythmic energy is most to the fore in the final section, a Bartókian feast of power with a hint of jazzy swing.

Marea

Kinetics (1988–1989), *Marea* (1989–1990) and *Joy* (1989–1990) are independent works in their own right but also form a loosely conceived trilogy, and as such they share several basic properties while each having their own distinct identity. They differ from each other most obviously in their orchestral conception: *Kinetics* is scored for a large symphony orchestra, *Marea* for a sinfonietta-sized orchestra and *Joy* for a chamber orchestra of 23 musicians plus electronics. There are also differences in format, since *Kinetics* and *Marea*, both a bit over 10 minutes long, are far more concise than *Joy* at about 25 minutes. We may trace a development arc of increasing clarity in the dramaturgy, idiom and textures of the music through the trilogy.

Marea is an Italian word that means ‘tide’, and the generously undulating textures in the work may lead the listener to describe it as ‘sea music’. However, the idea of associating the sea with this music did not come until the work had largely already acquired its final shape. Lindberg thought of the title when he travelled to the town of Cabourg in Normandy, on the English Channel, to finish up the work in February 1990. It was there, in this resort town frequented for instance by Marcel Proust, that Lindberg’s walks along the exposed sea bed at low tide and a few chilling winter storms led him to realise that the tide was an apt metaphor for his new work. So, although the work was not conceived as a reflection or illustration of the sea or indeed of the tide, there is something very much reminiscent of this in its ebb and flow.

The harmonic structure of *Marea* is based on the chaconne principle, which Lindberg employs in several works, the harmonic cycle being built on twelve-tone chords. Yet the texture is so rich and layered that despite the music being essentially a set of variations there is nothing obvious or repetitive about it.

Lindberg once described the shape of *Kinetics* in a gross simplification as “going from top to bottom”, and in a similar vein he described *Marea* as “going

from bottom to top". *Marea* emerges as a sumptuous breathing motion implying strength under the surface (*Pesante*), the mobility in the low register contrasting with a static texture in the upper register. This layering persists later in the work as well. The texture thins at times and is given an Impressionist shimmer by the piano, but in places the music coalesces into a spectral blaze of colour. Finally, the energetic climax emerges from all this sonority, only to eventually freeze and transmute into a translucent, scintillating conclusion with a major-key feel.

Kimmo Korhonen

Translation: Jaakko Mäntyjärvi

Magnus Lindberg: Aura; Related Rocks; Marea

Magnus Lindbergin tuotanto saavutti ensimmäisen suuren huipentumansa räjähdysvoimaisessa orkesterikolossissa *Kraft* (1983–85). Siinä hän vei äärimilleen varhaistuotantaan hallinneen karheen modernismin, ”hyperkompleksin yhdistämisen primitiiviseen” niin kuin hän itse muotoili. *Kraftin* jälkijärjestyksistä purkautui esiin vielä särmikkään aggressiivinen *UR* kamariyhtyeelle ja elektroniikalle (1986), mutta sen jälkeen Lindberg koki, että yksi tie oli kuljettu loppuun. Sisäistä murrosta täydensi lomamatkalla saatu vaikea trooppinen sairaus, joka aiheutti puolentoista vuoden katkoksen sävellystyöhön.

Kun Lindberg oli palannut työpöydän ääreen, hän alkoi etsiä kohti uudenlaisia ihanteita. Olennaisin muutos tapahtui harmoniassa. Lindbergin lähtökohtana oli hänen omien sanojensa mukaan ”tiukasti strukturoidun harmonisen mallin peilaaminen tavallaan luonnonmukaiseen, yläsävelsarjan varaan perustuvaan tapaan kuulla ja jäsentää harmoniaa”, toisin sanoen sarjallisen ja spektraalisen ajattelun yhdistäminen. Uusi tyyli merkitsi sävykkäämpää sointikuvaa, selkeämpiä tekstuurillisia ratkaisuja ja määrätietoisemmin rakentuvia dramaturgisia prosesseja. ”Aiemmin olin hakannut kiveen, nyt lähestymistapa on ollut pehmeämpi, kuin muovailisin savea”, hän kiteytti.

Uudistunut Lindberg tuli ensimmäiseksi esiin pianokappaleessa *Twine* (1988), mutta ensimmäisen suurimuotoisen ilmentymänsä uudet ihanteet saivat kolmen itsenäisen orkesteriteoksen trilogiassa *Kinetics* (1988–89), *Marea* (1989–90) ja *Joy* (1989–90). Ennen trilogiaa Lindberg oli säveltänyt vain harvoja orkesteriteoksia, ja yhtenäisempi orkesterituotannon juonne alkoikin hänellä vasta *Kineticsistä*, jonka myötä orkesterista tuli hänen keskeisin ilmaisumuotonsa. Lindbergin tyyllinen kehitys on sen jälkeenkin ollut jatkuvaa mutta hitaampaa, enemmän pinnanalaisen musiikillisen evoluution kuin äkillisten murrosten merkitsemää.

Tämän levyn teoksissa avautuu kolme erilaisten kokoonpanojen ja muotoratkaisujen muovaamaa näkymää Lindbergin 1990-luvun tuotantoon. *Marea*

merkitsee uuden sarjallis-spektraalisen tyylivaiheen tiivistä toteutumaa, *Aura* (1993–94) on sinfonisten mittojen laajamuotoinen mestariteos ja *Related Rocks* (1997) tuo esiin kamarimusiikillisen näkökulman Lindbergin musiikkiin. Vaikka teosten välillä on omat ilmeiset eronsa, niiden välillä on myös yhdistäviä tekijöitä. Kaikissa tulee esiin vahvasti päämäärätietoinen dramaturgia, voimavirtojen tiivistymistä ja kokoavaa huipennusta kohti vievä kehityslinja. Tulee mieleen se tapa jolla Beethovenin tai Sibeliuksen kaltaiset säveltäjät loivat teoksiinsa suuntaa, niin erilaisessa ilmaisussa kuin Lindbergin musiikissa liikutaankin.

Aura – in memoriam Witold Lutosławski

Aura – in memoriam Witold Lutosławski on Magnus Lindbergin 1990-luvun tuotannon suuri synteesi ja yksi aikakautensa suurista orkesterimonumenteista. Siinä esiintyy hänen aiemmista teoksistaan tuttuja lähestymistapoja, mutta samalla se avaa myös tietä niihin aineksiin ja keinoihin, joita hän on erilaisin muunnelmin hyödyntänyt myös myöhemmässä tuotannossaan. *Aura* on sävelletty vuosina 1993–94 japanilaisen Suntory Limitedin tilauksesta. Kantaesityksen Tokion Suntory Hallissa kesäkuussa 1994 soitti Tokion sinfoniaorkesteri Kazufumi Yamashitan johdolla.

Aura on 40 minuutin kestossaan Lindbergin laajin orkesteriteos ja pakotti hänet pohtimaan uudella tavalla suurmuodon kysymystä. Hän mietti muun muassa Lutosławskin luomaa kaksivaiheista muotostrategiaa, jossa ensiosassa esitellään materiaalia ilman sen varsinaista kiinteytymistä ja sitten toisessa osassa vastataan niihin kysymyksiin, joita ensiosa oli synnyttänyt. Vaikka Lindberg ei suoraan sovelle Lutosławskin suosimaa kaksivaiheista muotostrategiaa, jotain samansuuntaista voi kokea *Aurassa*, sen kasvussa ensiosan muotoaan etsivistä tunnelmista päätösoosan täyttymykselliseen huipentumaan, teoksen dramaturgiseen päämäärään. Kun Lindberg kuoli sävellystyön aikana Lutosławskin kuolemasta, hän päätti omistaa teoksen tämän muistolle.

Aura jäsentyy neliosaiseksi mutta tauotta soitettavaksi kokonaisuudeksi. Kun nämä neljä osaa vielä hahmottuvat siten, että avausosa on moniulotteisin, toisena on hidas osa, kolmantena scherzo ja viimeisenä huipentava finaali-osa, syntyy kokonaisuudesta vahvasti sinfoninen profiili. Lindberg on itsekin pohtinut *Auran* sinfonisuutta mutta todennut painokkaasti, ettei kyseessä ole sinfonia. Näin asia onkin, jos teosta lähestyy esimerkiksi temaattisen ajattelun näkökulmasta, mutta jos *Auraan* soveltaa sinfonisuuden vapaampia, esimerkiksi Lutosławskin soveltamia kriteerejä, sen suhde sinfoniseen traditioon onkin jo läheisempi.

Laaja muoto on antanut Lindbergille mahdollisuuden selkeämpiin tekstuureihin ja on tavallaan myös vaatinut sitä. *Auran* orkestraalinen paletti ulottuu muhkeista koko orkesterin sointimassoista konsertoivaan, pienempiä soitinryhmiä ja solistisuutta hyödyntävään kirjoitustapaan. Sinfonisuuden lisäksi teoksessa onkin nähty myös orkesterikonserton elementtejä, mutta Lindbergin mukaan teos ei varsinaisesti ole sellainenkaan. ”Soittimia ja soitinryhmiä käsitellään usein hyvin virtuoosisella tavalla, mutta se juontuu enemmän tietystä materiaalin käsittelystä kuin soittimellisesta lähestymistavasta”, hän korostaa.

Orkestraalisen ja kamarimusiikillisen kirjoitustavan dynamiikka on selvintä avausosassa. Se on osista muutoinkin moniulotteisin ja voisi Lindbergin mukaan olla sellaisenaan itsenäinen kappale. Teos alkaa kasvunsa hiljaisuuden rajoilta, syvältä matalan C-sävelen uumenista. Avausjakson hahmoaan hakeva, orgaanisesti kehkeytyvä orkestraalisuus saa osan edetessä yhä jäsentyneempiä muotoja. Täyden orkesterin tehot saavat kontrastikseen ensin jousien ja sitten lyömäsoittimien ja pianon tukemien puhaltimien hallitsemia käännteitä. Hitaamman suvantomaisen taitteen jälkeen kuullaan solistisempi jakso, jossa ovat mukana mm. klarinetit, fagotit, sello ja huilut. Tätä läpikuultavampaa jaksoa seuraa kasvu kohti muhkeasointista huipennusta, joka taittuu karuilla sointupylväillä alkavaksi hitaaksi osaksi.

Auran toinen osa on yksi Lindbergin tuotannon harvoista aidosti hitaista osista. Sitä hallitsee puhallinorkesterin jähmettynyt koraali, mutta musiikin siirtyessä jousille soiva pinta alkaa väreillä ja saa myös liiketuntua. Toisena osan sointimaailmaa

laajentavana elementtinä on lyömäsoittimien, pianon ja harpun gamelan-kenttä, josta musiikki kasvaa kimmeltäväsointisen käänteiden kautta kohti osan suurinta huipennusta.

Kahtaa laajempaa osaa seuraa kaksi lyhyempää ja kiinteämmin toisiinsa kytkeytyvää osaa. Kolmas osa saa scherzomaisen ilmeen eri suuntaan poukkoilevien arabeskien, ostinatojen ja energiapurkausten karusellista. Klarinetin soolorepliikki vie finaaliinsa, jossa scherzon ailahteleva liikkuvuus saa selkeän suunnan. Osan alun minimalistisesti sykkivästä kudoksesta musiikki paisuu valtaisaan, hurmioituneeseen huipennukseen, säveltäjän sanoin ”polyrytmiseen marssiin, joka toimii kuin vahva magneetti ja poimii mukaan aiemmin teoksessa esiteltyä materiaalia”.

Massiivisesti paisuvan huipennuksen lakipistettä seuraa epilogi, jonka hivelevän kauniissa, sibeliaanisen kuulaisissa jousisoinneissa on ollut yhtenä keskeisenä ajatuksena päällekkäisten terssien kaksintaminen monessa eri oktaavialassa. Seestymisen ja katharsiksen tuntu on väkevä, emotionaalisesti koskettava ja palkitseva.

Related Rocks

Lindberg tunnetaan parhaiten orkesteriteoksistaan, mutta myös kamarimusiikilla on ollut olennaisen tärkeä merkitys hänen säveltäjäyydelleen. Teokset erilaisille pienyhtyeille eivät ole hänelle mitään välitöitä – vaikka toki vähemmällä nuottien kirjoittamisella syntyvätkin – vaan heijastavat samansuuntaisia päämääriä kuin orkesteriteokset. Kuitenkin jo pienempien kokoonpanojen mukanaan tuomat mahdollisuudet ja rajoitukset avaavat uudenlaisia näkökulmia hänen musiikilliseen ajatteluunsa.

Related Rocks kahdelle pianolle ja kahdelle lyömäsoittajalle on sävelletty 1997 Pariisiin IRCAMin tilauksesta belgialaiselle Ictus-yhtyeelle, joka kantaesitti teoksen Strasbourgissa saman vuoden kesäkuussa. Kokoonpano vie hakemattakin

ajatukset Bartókin sonaattiin kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille (1937), ja Lindberg oli ajatellut tällaiselle esittäjistölle teosta ensimmäisen kerran jo 1970-luvun lopulla ja uudelleen 1980-luvun lopulla. *Related Rocks*in lähtökohdat eroavat kuitenkin selvästi Bartókin sonaatista. Ensiksikin mukana on myös elektroninen osuus, joka laajentaa olennaisella tavalla teoksen sointikuvaa. Toiseksi lyömäsoittimien valikoima on Lindbergillä laajempi, ja hänellä pianot ja lyömäsoittimet sulautuvat paljon eheämmin yhtenäiseksi kokonaisuudeksi kuin Bartókilla, jonka sonaatissa pianot ovat selkeästi hallitsevassa asemassa.

Nauhaosuuden lähtökohtana on ollut monenlaista materiaalia: kiinalainen symbaali, barokkisello, aiempien orkesteriteosten *Arenan*, *Kineticsin* ja *Kraftin* katkelmia sekä *Joyn* nauhaosuudesta lainattuja, vanhan pianon hajottamisesta syntyneitä ääniä. Elektronisessa osuudessa on ollut käytössä IRCAMissa kehitelty ohjelma, jolla ääntä on mahdollista muuttaa toiseksi; Lindbergin mukaan voidaan esimerkiksi ”lähteä liikkeelle kiinalaisen symbaalin äänestä, joka muuttuu huomaamatta ison orkesterin soinnuksi”.

Lindberg on kertonut teoksen nimestä, että sävellystyön aikana hän sattui näkemään geologisen näyttelyn ja oli vaikuttunut siitä luonnollisesta rikkaudesta, joita eri puolilta maailmaa kerätyissä kivissä ja mineraaleissa oli. Ja silti kokonaisuus oli samalla täysin yhtenäinen. Se oli Lindbergin mielestä kaunis metafora ei vain työn alla olleelle teokselle vaan säveltämiselle yleisemminkin ja toi hänen mieleensä ajatuksen erilaisista ääniobjekteista ja niiden yhteisten ominaisuuksien tutkimisesta eri näkökulmista.

Lieneekö Bartókin sonaatti syynä sille, että kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille sävelletyiltä teokselta odottaa hurmoksellisia rytmiorgioita. Rytmiiikka toki on Lindbergin teoksessa rikasta ja paikoin riehakastakin, mutta selkeästi aksentoitujen rytmien rinnalla vähintään yhtä tärkeään rooliin nousevat erilaiset monitasoiset rytmikentät. Pianon ja mallet-soittimien (marimba ja vibrafoni) muodostamat sointikentät luovat yhden teoksen keskeisistä soinnillisista elementeistä ja tuovat mieleen indonesialaisen gamelan-musiikin.

Teos kasvaa esiin alarekisterin tummuudesta ja puhkeaa heleään kirkkauteen. Jo näissä alkueleissä on tavallaan määritelty teokset soinnilliset ääripäät. Teoksen ilmaisuasteikko ulottuu terävästä iskevyydestä pehmeämpiin ja hetkittäin jopa lyyrisempiin tunnelmiin. Tilanteet ja soittimelliset asetelmat ovat jatkuvassa muutosliikkeessä, jossa sulavat siirtymät ja liukumukset ovat keskeisempiä kuin jyrkät leikkaukset. Selkeimmin motoriseksi hahmottuu finaalinvaiheen bartókmaiseksi tiivistyvä ja jopa jazzmaista svengijä saava syke.

Marea

Itsenäisistä teoksista koostuvana vapaamuotoisena trilogiana *Kinetics* (1988–89), *Marea* (1989–90) ja *Joy* (1989–90) liittyvät lähtökohdiltaan monessa suhteessa toisiinsa, mutta samalla jokaisella niistä on selkeästi omanlaisensa identiteetti. Ilmeisimmin teokset eroavat toisistaan orkestraaliselta ajattelultaan: *Kinetics* on sävelletty suurelle sinfoniaorkesterille, *Marea* sinfonietta-kokoiselle orkesterille ja *Joy* 23 muusikon kamariorkesterille, jota täydentää vielä elektroninen osuus. Myös teosten formaatti vaihtelee, sillä *Kinetics* ja *Marea* ovat reilun 10 minuutin kestossaan olennaisesti suppeampia kuin noin 25-minuuttinen *Joy*. Teosten dramaturgiassa, ilmaisussa ja tekstuureissa tapahtuukin trilogian edetessä selkeytymistä.

Marean italiansuomenkielinen otsikko tarkoittaa ”vuorovettä”, ja teoksen vuolaasti aaltoilevat tekstuurit voivat houkuttaa kutsumaan teosta ’merimusiikiksi’. Varsinaisen merellisen suolapulssin *Marean* sävellysprosessi sai kuitenkin vasta siinä vaiheessa, kun teos oli jo pitkälti hahmoteltu ja lähes valmistunut. Teoksen nimen Lindberg keksi, kun hän matkusti helmikuussa 1990 viimeistelmään teosta Englannin kanaalin rannalle Normandian Cabourgiin, kaupunkiin jossa mm. Marcel Proust oli mielellään lomaillut. Kävelyretket laskuveden paljastamalla merenpohjalla, joka muutamia tunteja myöhemmin jäi jälleen nousuveden peittämäksi, sekä muutamien hyytävien talvimyrskyt saivat Lindbergin huomaamaan, että vuorovesi tarjosi osuvan

metaforan hänen uudelle teokselleen. Vaikka siis teoksen musiikki ei olekaan varsinaisesti syntynyt kuvaamaan merta tai vuorovettä, jotain samansuuntaista sen voimavirroissa voi aistia.

Marean harmonisen ajattelun perustana on Lindbergin omaksuma ja yleisemminkin soveltama chaconne-periaate, jossa sointukierto rakentuu 12-sävelsointujen varaan. Tekstuurin rikkaus ja kerroksellisuus pitävät huolen siitä, ettei musiikin etenemisessä ole sen lähtökohtana olevasta variaatio-ajatuksesta huolimatta mitään liian ilmeistä ja toisteista.

Lindberg totesi kerran *Kineticsin* muodosta railakkaasti yksinkertaistaen, että ”siinä mennään ylhäältä alas”. Samassa hengessä hän totesi *Mareasta*, että siinä puolestaan ”mennään alhaalta ylös”. *Marea* puhkeaa soimaan uhkeana, pinnanalaista voimaa huokuvana aaltomaisena hengityksenä (*Pesante*), jossa alarekisterin liikkuvuus peilautuu vasten ylärekisterin staattisempaa sointutaustaa. Samantapaista kerroksellisuutta on teoksen orkesteritekstuureissa jatkossakin. Välillä kudosis ohenee ja saa pianon kuvioissa impressionistista välkettä, välillä taas musiikki kiteytyy spektraaliseen sointisäihkeeseen. Lopulta täyteläisistä sointimassoista puhkeaa esiin motoriseksi tiivistyvä huipennus, joka jähmettyy ja taittuu kirkkaan läpikuultavaksi, duurisävyisesti helähtäväksi päätökseksi.

Kimmo Korhonen



Recording Lindberg's Related Rocks © Yle

Publisher: Chester Music (Aura; Related Rocks); Edition Wilhelm Hansen (Marea)

Recordings: Helsinki Music Centre, Finland, X/2019 (Aura – live recording);
X/2019 (Related Rocks – live recording); XI/2020 (Marea – live recording)

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Laura Heikinheimo

Recording Engineers: Anna-Kaisa Kemppi (Yle | Aura); Antti Pohjola (Yle | Related Rocks &
Marea); Enno Mäemets (Aura; Related Rocks; Marea)

Final Mix and Mastering: Enno Mäemets, Editroom Oy, Helsinki

© & © 2021 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover: Shutterstock

Photos: Philip Gatward (Magnus Lindberg); Veikko Kähkönen (Hannu Lintu)



MAGNUS LINDBERG AND HANNU LINTU



ODE 1384-2

HANNU LINTU

MAGNUS LINDBERG (b. 1958)

- 1-4 **Aura** (1993-94) Live recording **38:33**
In memoriam Witold Lutosławski
- 5 **Related Rocks** (1997) Live recording **16:15**
For Two Pianos, Two Percussionists and Electronics
- 6 **Marea** (1989-90) Live recording **11:52**

Emil Holmström & Joonas Ahonen, piano & keyboards (5)
Jani Niinimäki & Jerry Piipponen, percussions (5)

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
HANNU LINTU, conductor