

BIS

RAUTAVAARA
MARTINŮ

PIANO CONCERTOS Nos

3

OLLI MUSTONEN

LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA
DALIA STASEVSKA

RAUTAVAARA, Einojuhani (1928–2016)

Piano Concerto No. 3 (1998) (*Fennica Gehrman*)

26'31

'Gift of Dreams'

①	I. <i>Tranquillo</i>	9'35
②	II. <i>Adagio assai</i>	11'06
③	III. <i>Energico</i>	5'40

MARTINU, Bohuslav (1890–1959)

Piano Concerto No. 3 (1947–48) (*Schott Music*)

29'00

④	I. <i>Allegro</i>	9'14
⑤	II. <i>Andante poco moderato</i>	10'26
⑥	III. <i>Moderato – Allegro</i>	9'11

TT: 56'19

Olli Mustonen *piano*

Lahti Symphony Orchestra Hannaliisa Pitkäpaasi *leader*

Dalia Stasevska *conductor*

Instrumentarium

Grand piano: Steinway D

At first glance the Czech Bohuslav Martinů and the Finn Einojuhani Rautavaara seem to have little in common, but both adopted an attitude free from any musical puritanism, constantly finding new sources of inspiration which they explored without taboos.

Influenced initially by the neoclassicism of Stravinsky, Rautavaara – like Bartók – did not hesitate to draw on folk sources before turning to Debussy, Messiaen and Alban Berg. Over the years he adopted the serial language that was fashionable at the time among composers of his generation, skilfully combining it with resolutely Romantic writing. During the 1960s and 1970s, he offered a neo-Romantic synthesis combining modality, tonality, modernity and traditional techniques – at times incorporating jazz, tape recordings and early religious music. Explaining the diverse character of his music, Rautavaara proudly affirmed: ‘I was born in 1928 – in Finland [...] situated between east and west, between Tundra and Europe, between the Lutheran and Orthodox faiths. It is full of symbols, of ancient metaphors, revered archetypes.’

Having encountered Rautavaara’s music, in the late 1990s the pianist and conductor Vladimir Ashkenazy had the idea of commissioning a piano concerto from him, on the condition that it should be possible for the pianist both to play the solo part and conduct the orchestra, as was usual in Classical times.

The concerto’s subtitle, ‘Gift of Dreams’, refers to the motif F–E flat–D flat–E, which first appeared in Rautavaara’s work in a piece for choir *a cappella* based on a poem by Baudelaire, *La mort des pauvres* (The Death of the Poor), one of the composer’s Four Serenades (1978). Here the motif is associated with the words ‘le don des rêves’ (‘the gift of dreams’). This motif continued to haunt the composer; in the Third Piano Concerto it sounds as if it wanted to expand, evolve and reappear in a totally different form, as proof of the composer’s conviction that in a way music writes itself, developing organically from the chosen material. In this concerto the

motif makes a discreet appearance in the first movement, often in an inverted form, contributing to the general melodic flow. It dominates the slow movement entirely and returns in various forms in the finale. More meditative than his previous piano concertos, although not without its share of dissonance, the Third Piano Concerto seems to incline towards Debussy or Bartók (in particular the slow movement of his Second Piano Concerto). In many places it almost sounds like a symphonic poem with piano obbligato, with a spiritual and impressionistic atmosphere.

As an introduction to the work, Rautavaara wrote:

The opening of the concerto is lyrical and meditative but soon accelerates to a pace replete with pathos, an emotional outburst that initially surprised me. Then I had a dream where I was beside a pool by the sea. In the pool was a school of dolphins that I released; soon I saw them leaping in a joyous line far away across the sea. It was obvious that it had been appropriate to release the music too. The second movement, *Adagio*, starts with the motif mentioned above, first arching slowly. Soon it drifts into a piano monologue that picks up speed. As the orchestra enters, the dialogue becomes aggressive, until finally the music calms down – or becomes resigned.

The final movement begins with an energetic introduction, continues with blazing fanfares and textures that display varied traces of the ‘dream motif’ yet are based on various symmetric structures. The music seems to be seeking a path, choosing between various alternatives. Finally, the trombone declaims the F–E flat–D flat–E motif, and the piano spins it into a lyrical variation in the midst of all the bustle, while the orchestra underpins it with a variation of the opening fanfare. Finally, the violins ascend to the heights, supported by massive pillars of sound from the piano and gongs. And then all falls silent like a fleeting vision – perhaps a dream.

Première in Tampere, Finland on 18th August 1999 by Vladimir Ashkenazy, to whom it is dedicated, and the Helsinki Philharmonic Orchestra, this concerto

has managed to establish itself and join the small group of concertos from the end of the twentieth century that are now regarded as part of the repertoire.

Eclectic, prolific and capable of composing in all genres, Bohuslav Martinů is a composer who is difficult to categorize: he belonged to no school and had no followers. The word that seems best suited to his music is ‘cosmopolitan’. His works reflect the musical phases through which he passed. Having inevitably been influenced at first by the folk songs of his native Czechoslovakia, Martinů then discovered in turn French impressionism and its subtle colours (thanks to his teacher Albert Roussel), English madrigals, the music of Stravinsky, jazz, the concerto grossos of Bach, Corelli and Vivaldi, and then neoclassicism. As the musicologist Michael Beckerman explains: ‘There is no single Martinů sound but a collection of sub-dialects. Martinů’s key sound is the presence of lyrical moments syncopated in a rather special way, surrounded by passages meant to suggest an opposing state. He employs several “fake” twentieth-century styles (Neo-Poulenc, Neo-Stravinsky, Neo-Ravel) and some all-purpose dissonance, but his core style is the syncopated folk stylization.’

On the other hand, Martinů did not think highly of certain musical developments, as is shown by a comment he made in *The Book of Modern Composers*, published in 1950, which clearly targeted recent works from Darmstadt: ‘To chase after novelty, at any price, is obviously not a good system. It has nothing whatsoever to do with the desire to seek new musical expression. New musical expression should arrive from the subject-matter, should be the result of a composer’s personality and experiences, it should not be the result of unusual technical means. [...] The technique comes out of the work itself; not the work from the technique. Music is not a question of calculation.’

After going to live in France in 1923, he moved to the United States in 1940,

where he remained until 1952. Although he taught there and his music was often performed, he nevertheless wanted to return to Europe with a view to obtaining an important position at the Prague Conservatory. The pianist Rudolf Firkušný, a compatriot and friend of Martinů's who was also in exile in the United States, raised the possibility of a new piano concerto in 1945, but it was not until 1947 that the composer was finally able to start work on the piece. Unfortunately, at that time, Martinů was going through a difficult period: as well as experiencing marital troubles, he was recovering painfully from a serious fall the previous year, which almost proved fatal. Another fateful blow was the takeover of Czechoslovakia in February 1948 by the local communist party, supported by the Soviet Union, which put a definitive end to Martinů's plan to return to his native country.

The concerto was begun in April 1947 and finished on 10th March 1948, the day of the assassination of Jan Masaryk, a Czech diplomat and politician, which Martinů noted in his manuscript score.

The work was first performed in Dallas on 20th November 1949 by its dedicatee, Rudolf Firkušný (who also premiered Martinů's Second Concerto and, later, his Fourth) with the Dallas Symphony Orchestra conducted by Walter Hendl. After its first New York performance, the *New York Times* critic Olin Downes wrote: 'the concerto revealed itself as a work of the soundest craftsmanship and essential sincerity of musical thinking. There is now and again the flavor of Czech national idioms, though no approach to the quotation of folksong. The piano part is very fully written, with special demands upon the virtuoso, yet it is an integral part of the symphonic structure.'

Less popular than Martinů's other piano concertos, which themselves are less popular than those for violin or cello, Concerto No. 3 shares several features with typical three-movement Romantic concertos in terms of its handling of themes, piano writing and overall atmosphere.

In the first movement, the integration of the piano into the symphonic structure is reminiscent of Brahms, who clearly served as a model here, but we can also perceive echoes of neoclassicism, akin to Stravinsky. After a colourful second movement, the finale begins with a horn call that sounds like something that Dvořák could have written, followed by Martinů's signature dance rhythms. The mood soon darkens and the dance takes a macabre turn. The conclusion, after a piano cadenza, seems like a gesture of defiance, almost belligerent: might it be an evocation in music of Martinů's feelings, faced with the tragic events taking place in Czechoslovakia?

© Jean-Pascal Vachon 2023

With a unique place on today's music scene and following the tradition of great masters such as Rachmaninov, Busoni and Enescu, **Olli Mustonen** combines the roles of composer, pianist and conductor in an equal balance, and often brings them together in one fascinating triple role performance.

Born in Helsinki, Olli Mustonen began his studies of piano and harpsichord at the age of five and of composition at the age of eight. Initially a pupil of Ralf Gothóni, he subsequently studied piano with Eero Heinonen and composition with Einojuhani Rautavaara.

During an illustrious career, Mustonen has brought his extraordinary musical insight to many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic Orchestra, the Concertgebouwkest, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Tonhalle Orchester Zürich, the Turku Philharmonic Orchestra, the main London orchestras as well as several of the leading American orchestras.

The **Lahti Symphony Orchestra** is proud of its traditions but also has an innovative attitude. At the heart of its activity is a wide-ranging series of symphony concerts, performances of lighter music and events for children and young people. The orchestra is based at the Sibelius Hall, famed for its outstanding acoustics. In recent decades its chief conductors (and artistic directors of the orchestra's renowned Sibelius Festival) have been Osmo Vänskä, Jukka-Pekka Saraste, Okko Kamu, Dima Slobodeniouk and, since 2021, Dalia Stasevska.

The Lahti Symphony Orchestra has appeared at many prestigious festivals and at leading venues all over the world, and has made numerous international tours to Japan, China, South Korea, the USA, South America and many European countries. In addition, its worldwide acclaim owes much to its extensive catalogue of recordings (notably of Sibelius and of the orchestra's composer laureate Kalevi Aho) and online concerts.

www.sinfonialahti.fi

Dalia Stasevska studied violin and composition at the Tampere Conservatory and violin, viola and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki; her conducting teachers included Jorma Panula and Leif Segerstam. Chief conductor of the Lahti Symphony Orchestra and artistic director of the Lahti International Sibelius Festival, she also holds the post of principal guest conductor of the BBC Symphony Orchestra.

She has appeared as a guest conductor with prominent orchestras including the New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra, Minnesota Orchestra and the National Symphony Orchestra, Washington, as well as Orchestre National de France, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Orchestre symphonique de Montréal and Seoul Philharmonic Orchestra. Opera highlights include *Madama Butterfly* and *Lucia di Lammermoor* with the Norwegian Opera and *Don Giovanni* with the Royal Swedish Opera.

Dalia Stasevska conducted the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra at the Nobel Prize Ceremony in 2018. In 2020 she was awarded the Royal Philharmonic Society's Conductor Award and was bestowed the Order of Princess Olga by President Volodymyr Zelenskyy for her contribution to the development of international cooperation, strengthening the prestige of Ukraine and promoting its historical and cultural heritage.

www.daliastasevska.com



Einojuhani Rautavaara

© Fennica Gehrman Oy Ab / Heikki Tuuli

Obwohl der Tscheche Bohuslav Martinů und der Finne Einojuhani Rautavaara keine Gemeinsamkeiten zu haben scheinen, so nahmen sie doch beide eine von jeglichem musikalischen Puritanismus freie Haltung ein und entdeckten immer wieder neue Inspirationsquellen, die sie ohne Vorbehalte erkundeten.

Zunächst vom Neoklassizismus Strawinskys beeinflusst, schöpfte Rautavaara bald wie Bartók aus folkloristischen Quellen, bevor er sich Debussy, Messiaen und Alban Berg zuwandte. Nach einigen Jahren widmete er sich wie etliche andere Komponisten seiner Generation der seriellen Musik und kombinierte sie kunstvoll mit einer dezidiert romantischen Schreibweise. In den 1960er und 1970er Jahren entwickelte er eine neoromantische Synthese, die Modalität, Tonalität, Modernität und traditionelle Techniken verknüpfte und in der sich bisweilen Jazz, Tonbandaufnahmen und geistliche Musik aus alter Zeit begegneten. Die Heterogenität seines Œuvres erklärte Rautavaara stolz: „Ich wurde 1928 geboren – in Finnland [...], zwischen Ost und West, zwischen Tundra und Europa, zwischen protestantischem und orthodoxem Glauben, voller Symbole, alter Metaphern, verehrter Archetypen“.

Nachdem der Pianist und Dirigent Vladimir Ashkenazy Ende der 1990er Jahre Rautavaaras Werke kennengelernt hatte, kam er auf die Idee, bei ihm ein Klavierkonzert in Auftrag zu geben, in dem man zugleich den Solopart spielen und das Orchester dirigieren können sollte – ganz wie im klassischen Zeitalter üblich.

Der Untertitel des Konzerts, „Gift of Dreams“ („Traumgeschenk“), bezieht sich auf das Motiv F–Es–Des–E, das in Rautavaaras Werk erstmals in einem Stück für *a-cappella*-Chor auf ein Gedicht von Baudelaire (*La mort des pauvres*) erschien, das zu den Vier Serenaden aus dem Jahr 1978 gehört. In diesem Gedicht erklingt das Motiv zu den Worten „le don des rêves“. Das Motiv verfolgte den Komponisten weiter und wollte sich gewissermaßen ausdehnen, weiterentwickeln und im dritten Klavierkonzert in einer völlig anderen Form wieder auftauchen – entsprechend der

Überzeugung des Komponisten, bei ihm komponiere sich die Musik gleichsam von selbst, indem sie sich organisch aus dem je gewählten Material entfalte. Im Klavierkonzert taucht das Motiv im ersten Satz unauffällig auf und ist, oft in Umkehrung, Teil des melodischen Flusses. Den langsamen Satz dominiert es zur Gänze, um im Finale in unterschiedlicher Gestalt wiederzukehren. Obwohl Dissonanzen keineswegs fehlen, ist das Klavierkonzert Nr. 3 meditativer als Rautavaaras frühere Klavierkonzerte und scheint eher Debussy oder auch Bartók (man denke insbesondere an den langsamen Satz aus dessen Klavierkonzert Nr. 2) verpflichtet. Verschiedentlich entsteht der Eindruck einer Symphonischen Dichtung mit obligatem Klavier, die in eine spirituelle, impressionistische Atmosphäre getaucht ist.

Zur Einführung in sein Konzert schrieb Rautavaara:

Der Beginn des Konzerts ist lyrisch und meditativ, beschleunigt sich aber bald zu einem Tempo voller Leidenschaft – ein emotionaler Ausbruch, der mich zunächst überraschte. Dann hatte ich einen Traum, in dem ich mich an einem Wasserbecken am Meer befand. In dem Becken befand sich eine Gruppe von Delphinen, die ich freiließ; bald darauf sah ich, wie sie in fröhlicher Folge weit hinaus ins Meer sprangen. Es war offensichtlich, dass auch die Musik hatte freigelassen werden müssen. Der zweite Satz, *Adagio*, beginnt mit dem oben erwähnten Motiv, das sich zunächst langsam wölbt. Bald mündet er in einen Klaviermonolog, der an Tempo zunimmt. Mit dem Einsatz des Orchesters wird der Dialog aggressiv, bis die Musik sich schließlich beruhigt – oder resigniert.

Der Schlussatz beginnt mit einer energischen Einleitung, lässt strahlende Fanfaren und Texturen folgen, die verschiedene Spuren des „Traummotivs“ aufweisen, jedoch auf unterschiedlichen symmetrischen Strukturen beruhen. Die Musik scheint nach einem Weg zu suchen und erkundet mehrere Alternativen. Schließlich deklamiert die Posaune das F – Es – Des – E – Motiv, das das Klavier inmitten des Trubels lyrisch umwandelt, während es vom Orchester mit einer Variante der Eingangsfanfare unterlegt wird. Am Ende erheben sich die Violinen in die Höhe, sekundiert

von massiven Klangsäulen von Klavier und Gongs. Und dann verstummt alles wie eine flüchtige Vision – vielleicht ein Traum.

Das Klavierkonzert Nr. 3, am 18. August 1999 von seinem Widmungsträger Vladimir Ashkenazy und dem Helsinki Philharmonic Orchestra im finnischen Tampe re uraufgeführt, hat sich etablieren und der kleinen Gruppe von Konzerten des späten 20. Jahrhunderts beigesellen können, die heute zum Repertoire gehören.

Eklektisch, produktiv und in allen Genres zu Hause: Bohuslav Martinů ist ein Komponist, der sich nur schwer einordnen lässt. Er gehörte keiner Schule an und hinterließ keine Schüler. Das Wort, das seine Musik vielleicht am besten charakterisiert, ist „kosmopolitisch“. Sein Schaffen spiegelt die musikalischen Phasen wider, die er durchlief: Anfangs naturgemäß beeinflusst von den Volksmusik seiner tschechoslowakischen Heimat, entdeckte Martinů dann den französischen Impressionismus und seine subtilen Klangfarben (durch Albert Roussels Unterricht), die englische Madrigalkunst, die Musik von Strawinsky, den Jazz, die Concerti grossi von Bach, Corelli und Vivaldi und schließlich den Neoklassizismus. „Es gibt“, so der Musikwissenschaftler Michael Beckerman, „nicht den „Martinů-Klang, sondern eine Vielzahl verschiedener Dialekte. Martinůs Grundklang zeichnet sich durch lyrische Momente aus, die auf eine besondere Weise syncopiert sind und von Passagen umgeben sind, die einen konträren Aggregatzustand suggerieren. Er verwendet mehrere „Fake“-Stile des 20. Jahrhunderts (Neo-Poulenc, Neo-Strawinsky, Neo-Ravel) sowie multifunktionale Dissonanzen, doch sein grundlegendes Stilmerkmal ist die syncopierte folkloristische Stilisierung.“

Andererseits schätzte Martinů bestimmte musikalische Entwicklungen nicht, wie sein Beitrag zu dem 1950 veröffentlichten *The Book of Modern Composers* zeigt, der offensichtlich auf die jüngsten Arbeiten aus Darmstadt zielte: „Dem Neuen um jeden Preis nachzulaufen ist natürlich keine gute Idee. Es hat absolut

nichts mit der Absicht zu tun, einen neuen musikalischen Ausdruck aufzuspüren. Der neue musikalische Ausdruck muss sich aus dem behandelten Thema ergeben, er muss das Ergebnis der Persönlichkeit und der Erfahrungen des Komponisten sein; er sollte nicht das Resultat ungewöhnlicher technischer Mittel sein. [...] Die Technik ergibt sich aus dem Werk selbst, nicht das Werk aus der Technik. Musik ist keine Frage des Kalküls.“

Martinů lebte ab 1923 in Frankreich und emigrierte 1940 in die USA, wo er bis 1952 lebte. Obwohl er dort unterrichtete und seine Musik oft gespielt wurde, plante er dennoch nach Europa zurückkehren, um ein bedeutendes Amt am Prager Konservatorium anzutreten. Der Pianist Rudolf Firkušný, ein Landsmann und Freund Martinůs, der ebenfalls im amerikanischen Exil lebte, hatte 1945 die Idee eines neuen Klavierkonzerts aufgebracht, doch erst 1947 konnte der Komponist dieses Werk schließlich in Angriff nehmen. Damals durchlebte Martinů eine schwierige Zeit: Neben Eheproblemen erholte er sich nur mühsam von einem Unfall aus dem Vorjahr, der für ihn tödlich hätte ausgehen können. Ein weiterer Schicksalsschlag war die von der Sowjetunion unterstützte kommunistische Machtergreifung im Februar 1948, die die geplante Rückkehr in sein Heimatland endgültig vereitelte.

Das im April 1947 begonnene Konzert wurde am 10. März 1948, dem Tag der Ermordung des tschechischen Diplomaten und Politikers Jan Masaryk, fertiggestellt, was Martinů in seiner handschriftlichen Partitur vermerkte.

Die Uraufführung des Werks fand am 20. November 1949 in Dallas statt; der Widmungsträger Rudolf Firkušný (der auch die Uraufführung des Zweiten Konzerts besorgt hatte und die des Vierten Konzerts besorgen sollte) spielte mit dem dortigen Symphonieorchester unter der Leitung seines Dirigenten Walter Hendl. Bei seiner New Yorker Erstaufführung schrieb der Kritiker Olin Downes in der *New York Times*: „Das Konzert erwies sich als ein Werk von höchster Kunstfertigkeit und absoluter Aufrichtigkeit des musikalischen Denkens. Hier und da scheint

das Flair tschechischer Nationalmusik auf, ohne dass Volkslieder zitiert würden. Der Klaviersatz ist sehr dicht und stellt außergewöhnliche Anforderungen an den Virtuosen, aber er ist ein wesentlicher Bestandteil der symphonischen Struktur.“

Das Klavierkonzert Nr. 3 ist nicht so populär wie die anderen Klavierkonzerte, die ihrerseits weniger populär sind als jene für Violine oder Violoncello. Mit seiner Dreisätzigkeit, der Art der Themenbehandlung, seinem Klaviersatz und der Grundstimmung teilt es viele Merkmale mit dem romantischen Konzerttyps.

Im ersten Satz erinnert die Integration des Klaviers in die symphonische Anlage an Brahms, der hier deutlich als Vorbild diente, wiewohl auch Anklänge an den neoklassizistischen Strawinsky begegnen. Nach einem zweiten Satz mit schillerndem Farbenspiel beginnt der dritte Satz mit einem Hörerruf, der aus einem Werk Dvořáks stammen könnte, worauf tänzerische Rhythmen erklingen, wie sie für Martinů typisch sind. Bald verdüstern sich Stimmung und Tanz auf unheimliche Weise. Der auf die Solokadenz folgende Schluss erscheint wie eine trotzige, beinahe kriegerische Geste – ein musikalisches Abbild von Martinůs Gefühlen angesichts der tragischen Geschehnisse, die sich in der Tschechoslowakei ereigneten?

© Jean-Pascal Vachon 2023

Ganz in der Tradition großer Meister wie Rachmaninow, Busoni und Enescu nimmt **Olli Mustonen** einen einzigartigen Platz in der heutigen Musikwelt ein: Er ist gleichermaßen Komponist, Pianist und Dirigent – und oft in dieser Dreifachfunktion in faszinierenden Konzerten zu erleben.

In Helsinki geboren, begann Olli Mustonen im Alter von fünf Jahren mit dem Cembalo- und bald darauf mit dem Klavierspiel; erste Kompositionsversuche unternahm er mit acht Jahren. Am Klavier anfangs von Ralf Gothóni unterrichtet, studierte er später bei Eero Heinonen (Klavier) und Einojuhani Rautavaara (Komposition).

Im Laufe einer großartigen Karriere hat Mustonen seine außergewöhnlichen musikalischen Einblicke mit vielen weltweit führenden Orchestern geteilt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouw Orchester, das Finnische Radio-Symphonieorchester, das NHK Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris, das Tonhalle Orchester Zürich, das Turku Philharmonic Orchestra, die wichtigsten Londoner Orchester sowie mehrere der führenden amerikanischen Orchester.

Das Lahti Symphony Orchestra ist stolz auf seine Tradition und hat zugleich ein großes Faible für Innovation. Im Mittelpunkt seiner Aktivitäten steht eine breit gefächerte Reihe von Symphoniekonzerten, Aufführungen leichterer Musik sowie Veranstaltungen für Kinder und junge Leute. Das Orchester hat seinen Sitz in der für ihre hervorragende Akustik berühmten Sibelius-Halle. Zu seinen Chefdirigenten (und Künstlerischen Leitern des renommierten Sibelius-Festivals) der letzten Jahrzehnte gehören Osmo Vänskä, Jukka-Pekka Saraste, Okko Kamu, Dima Slobodeniouk und, seit 2021, Dalia Stasevska.

Das Lahti Symphony Orchestra tritt bei vielen angesehenen Festivals und in bedeutenden Konzertsälen der ganzen Welt auf; zahlreiche internationale Tourneen haben es nach Japan, China, Südkorea, in die USA, nach Südamerika und in viele europäische Länder geführt. Seine weltweite Anerkennung verdankt das Orchester darüber hinaus seiner umfangreichen Diskographie (mit Werken insbesondere von Sibelius und Kalevi Aho, dem Ehrenkomponisten des Orchesters) sowie Online-Konzerten.

www.sinfoniaalahti.fi

Dalia Stasevska studierte Violine und Komposition am Konservatorium in Tampere sowie Violine, Bratsche und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki; zu ihren Dirigierlehrern gehörten Jorma Panula und Leif Segerstam. Sie ist Chef-

dirigentin des Lahti Symphony Orchestra und Künstlerische Leiterin des Internationalen Sibelius-Festivals Lahti sowie Erste Gastdirigentin des BBC Symphony Orchestra.

Als Gastdirigentin hat sie mit prominenten Orchestern wie dem New York Philharmonic, dem San Francisco Symphony, dem Philadelphia Orchestra, dem Minnesota Orchestra und dem National Symphony Orchestra, Washington, sowie dem Orchestre National de France, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Orchestre symphonique de Montréal und dem Seoul Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet. Zu ihren Opern-Highlights zählen *Madama Butterfly* und *Lucia di Lammermoor* mit der Norwegischen Oper und *Don Giovanni* mit der Königlichen Schwedischen Oper.

Bei der Nobelpreisverleihung 2018 dirigierte Dalia Stasevska das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Im Jahr 2020 wurde sie mit dem „Conductor Award“ der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet und erhielt von Präsident Wolodymyr Selenskyj den „Orden der Fürstin Olga“ für ihren Beitrag zur Entwicklung der internationalen Zusammenarbeit, zur Stärkung des Ansehens der Ukraine und zur Förderung ihres historischen und kulturellen Erbes.

www.daliastasevska.com



Bohuslav Martinů, 1943

Bohuslav Martinů Centre in Policka. CC BY-SA 3.0 cz

Si le Tchèque Bohuslav Martinů et le Finlandais Einojuhani Rautavaara ne semblent pas avoir de traits communs, les deux partagent en revanche une même approche exempte de tout puritanisme musical, trouvant sans cesse de nouvelles sources d'inspiration qu'ils explorent sans tabous.

D'abord influencé par le néo-classicisme d'un Stravinsky, Rautavaara n'hésita pas, tel Bartók, à puiser à des sources folkloriques avant de se tourner vers Debussy, Messiaen et Alban Berg. Il adopta au cours des années le langage sériel alors à la mode chez les compositeurs de sa génération qu'il combinait habilement à une écriture résolument romantique. Au cours des années 1960 et 1970, il proposa une synthèse néo-romantique combinant modalité, tonalité, modernité et techniques traditionnelles et où, parfois, se mélangeaient jazz, enregistrements sur bandes magnétiques et musique religieuse ancienne. Expliquant l'hétérogénéité de son œuvre, Rautavaara affirmait fièrement : « Je suis né en 1928 – en Finlande [...] entre l'est et l'ouest, entre la toundra et l'Europe, entre la foi luthérienne et orthodoxe, rempli de symboles, d'anciennes métaphores, d'archétypes révérés ».

À la fin des années 1990, après avoir découvert les œuvres de Rautavaara, le pianiste et chef d'orchestre Vladimir Ashkenazy eut l'idée de lui commander un concerto pour piano avec, comme exigence, la possibilité de pouvoir à la fois jouer la partie de piano solo et diriger l'orchestre, comme c'était l'usage à l'époque classique.

Le sous-titre du concerto, « Gift of Dreams », renvoie au motif fa – mi bémol – ré bémol – mi, apparu pour la première fois dans l'œuvre de Rautavaara dans une pièce pour chœur *a cappella* sur un poème de Baudelaire, *La mort des pauvres*, qui faisait partie des Quatre sérénades de 1978. C'est dans ce poème qu'apparaît ce motif aux mots de « le don des rêves ». Continuant de hanter le compositeur, le motif a pour ainsi dire souhaité prendre de l'expansion, évoluer et réapparaître sous une forme totalement différente dans le troisième concerto pour piano, témoignant

de cette conviction chez le compositeur que, chez lui, la musique se compose pour ainsi dire d'elle-même en se développant organiquement à partir du matériau choisi. Dans le concerto pour piano, le motif fait une apparition discrète dans le premier mouvement, contribuant au flux mélodique général, souvent sous une forme inversée. Il domine entièrement le mouvement lent et revient sous diverses formes dans le finale. Plus méditatif que ses concertos pour piano précédents bien que les dissonances n'en soient pas absentes, le Concerto n° 3 semble regarder du côté de Debussy, ou de Bartók (en particulier le mouvement lent de son second concerto pour piano). En maints endroits, l'impression est celle d'un poème symphonique avec piano obligé baignant dans une atmosphère spirituelle et impressionniste.

En guise d'introduction à son concerto, Rautavaara écrivit :

L'ouverture du concerto est lyrique et méditative, mais s'accélère rapidement pour atteindre un rythme empreint de pathos, une explosion émotionnelle qui m'a d'abord surpris. Puis j'ai fait un rêve dans lequel j'étais au bord d'une piscine au bord de la mer. Dans la piscine, il y avait un banc de dauphins que j'ai libérés. Je les ai vus aussitôt après sauter en ligne joyeuse au loin dans la mer. Il était évident que la musique devait aussi se libérer. Le deuxième mouvement, *Adagio*, commence avec le motif mentionné plus haut, qui se déploie lentement. Il glisse bientôt vers un monologue au piano qui s'accélère. Lorsque l'orchestre entre en scène, le dialogue devient agressif, jusqu'à ce qu'ultimement la musique se calme – ou se résigne.

Le dernier mouvement commence par une introduction énergique, se poursuit par des fanfares flamboyantes et des textures qui présentent des traces variées du « motif du rêve », mais qui reposent sur diverses structures symétriques. La musique semble se tracer un chemin, choisir entre diverses alternatives. Enfin, le trombone déclame le motif fa – mi bémol – ré bémol – mi ; le piano le transforme en une variation lyrique au milieu de toute cette agitation, tandis que l'orchestre le soutient avec une variation de la fanfare d'ouverture. Enfin, les violons s'élèvent dans les hau-

teurs, soutenus par les piliers sonores massifs du piano et des gongs. Et puis tout devient silencieux, comme une vision fugace – peut-être un rêve.

Créé à Tampere en Finlande le 18 août 1999 par Vladimir Ashkenazy à qui l'œuvre est dédiée et l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, ce concerto est parvenu à s'imposer et à se joindre au petit groupe de concertos de la fin du XX^e siècle qui font désormais partie du répertoire.

Éclectique, prolifique et capable de composer dans tous les genres, Bohuslav Martinů est un compositeur difficile à catégoriser : il n'appartient à aucune école et ne laisse aucun disciple. Le mot qui semble convenir le mieux à sa musique est « cosmopolite ». Sa production reflète les phases musicales qu'il a traversées. Inévitamment influencé à ses débuts par les chants folkloriques de sa Tchécoslovaquie natale, Martinů découvrira ensuite tour à tour l'impressionnisme français et ses couleurs subtiles grâce à son professeur Albert Roussel, les madrigaux anglais, la musique de Stravinsky, le jazz, les concertos grossos de Bach, Corelli et Vivaldi puis le néo-classicisme. Comme l'affirme le musicologue Michael Beckerman, « il n'y a pas un son Martinů unique mais une collection de sous-dialectes. La sonorité fondamentale de Martinů est caractérisée par la présence de passages lyriques syncopés d'une manière assez particulière, entourés de passages destinés à suggérer un état opposé. Il utilise plusieurs « faux » styles du vingtième siècle (néo-Poulenc, néo-Stravinsky, néo-Ravel) et des dissonances passe-partout, mais son style fondamental est la stylisation folklorique syncopée. »

En revanche, Martinů n'appréciait pas certains développements musicaux comme en témoigne son commentaire dans *The Book of Modern Composers* publié en 1950 qui visait manifestement certaines œuvres en provenance de Darmstadt : « Courir après la nouveauté, à n'importe quel prix, n'est évidemment pas une bonne idée. Cela n'a absolument rien à voir avec le désir de rechercher une nouvelle

expression musicale. L'expression musicale nouvelle doit découler du sujet traité, elle doit être le résultat de la personnalité et des expériences du compositeur, elle ne doit pas être le résultat de moyens techniques inhabituels. [...] La technique découle de l'œuvre elle-même, et non l'œuvre de la technique. La musique n'est pas une question de calcul. »

Installé en France à partir de 1923, il alla ensuite aux États-Unis en 1940 où il allait rester jusqu'en 1952. Bien qu'il y enseignât et que sa musique était souvent jouée, il souhaitait néanmoins retourner en Europe et décrocher un poste important au Conservatoire de Prague. Le pianiste Rudolf Firkušný, un compatriote et un ami de Martinů lui aussi en exil aux États-Unis, avait évoqué la possibilité d'un nouveau concerto pour piano en 1945 mais ce n'est qu'en 1947 que le compositeur put finalement mettre cette œuvre en chantier. Malheureusement, à ce moment, Martinů traversait une période difficile : en plus d'ennuis matrimoniaux, il se remettait péniblement d'un accident survenu l'année précédente qui aurait pu lui être fatal. Autre coup du destin : la prise de contrôle de la Tchécoslovaquie en février 1948 par le parti communiste local soutenu par l'Union soviétique qui mit un terme définitif à son projet de retourner dans son pays natal.

Amorcé en avril 1947, le concerto fut terminé le 10 mars 1948, le jour de l'assassinat de Jan Masaryk, diplomate et homme politique tchèque, ce que Martinů nota dans sa partition manuscrite.

L'œuvre fut créée le 20 novembre 1949 à Dallas avec l'orchestre symphonique local sous la direction de son chef, Walter Hendl, et son dédicataire, Rudolf Firkušný (qui assura aussi la création du second concerto et allait assurer celle du quatrième). À sa première exécution à New York, le critique Olin Downes du *New York Times* écrivit « le concerto se révèle une œuvre de la plus solide facture et fait preuve d'une sincérité absolue de la pensée musicale. On y retrouve de temps à autre la saveur des idiomes nationaux tchèques sans toutefois s'approcher de la

citation de chants populaires. La partie de piano est très bien écrite, avec des exigences particulières pour le virtuose, mais elle fait partie intégrante de la structure symphonique. »

Moins populaire que les autres concertos pour piano, eux-mêmes moins populaires que ceux pour violon ou pour violoncelle, le Concerto n° 3 partage plusieurs traits avec le concerto romantique avec ses trois mouvements, le traitement des thèmes, l'écriture pianistique et le climat général.

Dans le premier mouvement, l'intégration du piano à la structure symphonique rappelle Brahms, qui a ici clairement servi de modèle, mais on peut également percevoir des échos néo-classiques proches de Stravinsky. Après un second mouvement aux couleurs chatoyantes, le troisième mouvement commence par un appel des cors que l'on dirait sorti d'une œuvre de Dvořák suivi de rythmes dansants caractéristiques de Martinů. Le climat s'assombrit bientôt et la danse devient macabre. La conclusion, après la cadence du piano, apparaît comme un geste de défi, presque belliqueux, une évocation en musique des sentiments de Martinů face aux tragiques événements qui se déroulaient en Tchécoslovaquie ?

© Jean-Pascal Vachon 2023

Olli Mustonen occupe une place unique sur la scène musicale d'aujourd'hui. Dans la tradition des grands maîtres comme Rachmaninov, Busoni et Enesco, Mustonen allie les rôles de compositeur, pianiste et chef d'orchestre dans un équilibre exceptionnel et les réunit fréquemment dans de fascinantes performances à triple facette.

Né à Helsinki, Olli Mustonen a commencé ses études de piano et de clavecin à cinq ans et de composition à huit. D'abord élève de Ralf Gothóni, il a ensuite étudié le piano avec Eero Heinonen et la composition avec Einojuhani Rautavaara.

Au cours d'une carrière illustre, Mustonen partage son extraordinaire vision musicale avec de nombreux orchestres de premier plan, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre symphonique de la NHK, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Turku, les principaux orchestres de Londres ainsi que plusieurs des principaux orchestres américains.

Fier de sa tradition, l'**Orchestre symphonique de Lahti** fait également preuve d'innovation. Son importante série de concerts symphoniques, de concerts de musique légère et d'événements pour les enfants et les jeunes constituent le cœur de son activité. L'orchestre est domicilié au Palais Sibelius (Sibeliustalo), réputé pour son acoustique exceptionnelle. Au cours des dernières décennies, ses principaux chefs d'orchestre (et directeurs artistiques du célèbre festival Sibelius dont l'orchestre a la responsabilité) ont été Osmo Vänskä, Jukka-Pekka Saraste, Okko Kamu, Dima Slobodeniouk et, depuis 2021, Dalia Stasevska.

L'Orchestre symphonique de Lahti s'est produit dans de nombreuses salles prestigieuses et dans le cadre de nombreux festivals importants à travers le monde en plus de réaliser de nombreuses tournées internationales au Japon, en Chine, en Corée du Sud, aux États-Unis, en Amérique du Sud et dans de nombreux pays européens. En outre, sa renommée mondiale doit beaucoup à son importante discographie (qui inclut entre autres des enregistrements consacrés à la musique de Sibelius et à celle de son compositeur lauréat, Kalevi Aho) et à ses concerts présentés en ligne.

www.sinfonialahti.fi

Dalia Stasevska a étudié le violon et la composition au Conservatoire de Tampere et le violon, l'alto ainsi que la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki. Parmi ses professeurs de direction, mentionnons Jorma Panula et Leif Segerstam. Cheffe d'orchestre principale de l'Orchestre symphonique de Lahti et directrice artistique du Festival international Sibelius de Lahti, elle occupe également le poste de première cheffe invitée de l'Orchestre symphonique de la BBC.

Elle s'est produite en tant que cheffe invitée avec des orchestres de premier plan, notamment l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre du Minnesota et l'Orchestre symphonique national de Washington, ainsi que l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de Montréal et l'Orchestre philharmonique de Séoul. À l'opéra, elle a entre autres dirigé *Madama Butterfly* et *Lucia di Lammermoor* à l'Opéra de Norvège et *Don Giovanni* à l'Opéra royal de Suède.

Dalia Stasevska a dirigé l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm lors de la cérémonie du prix Nobel en 2018. En 2020, elle a reçu le Prix du chef d'orchestre de la Société philharmonique royale et s'est vu décerner l'ordre de la princesse Olga par le président Volodymyr Zelenskyy pour sa contribution au développement de la coopération internationale, au renforcement du prestige de l'Ukraine et à la promotion de son patrimoine historique et culturel.

www.daliastasevska.com

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 3rd–8th January 2022 at the Sibelius Hall, Lahti, Finland
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh
Piano technician: Matti Kyllönen

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2023
Translations: Andrew Barnett (English), Horst A. Scholz (German)
Front cover: Émile-Alain Séguy (1877–1951), *Prismes-37* (1931) (cropped)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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.: +346 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2532 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

BIS-2532