RAUTAVAARA

SCHOLA CANTORUM OF OXFORD • JAMES BURTON
CONTENTS

TRACK LISTING  page 3

ENGLISH  page 4

Sung texts and translation  page 8

FRANÇAIS  page 22

DEUTSCH  Seite 26

www.hyperion-records.co.uk

Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.
EINOJUHANI RAUTAVAARA (b 1928)

Suite de Lorca .......................................................... [5'56]
1 Canción de jinete ..................................................... [1'02]
2 El grito ................................................................. [1'50]
3 La luna asoma ............................................................ [1'46]
4 Malagueña ............................................................... [1'17]

Canción de nuestro tiempo ........................................... [15'30]
5 Fragmentos de agonía ................................................ [4'20]
6 Meditación primera y última ..................................... [4'21]
7 Ciudad sin sueño ........................................................ [6'47]

Canticum Mariae virginis ............................................ [7'58]

Magnificat .................................................................... [17'38]
9 Magnificat ................................................................. [4'41]
10 Quia respet — Et misericordia .................................. [4'19]
11 Fecit potentiam ........................................................ [1'25]
12 Suscepit Israel ........................................................... [2'12]
13 Gloria .......................................................... [4'59]

Our joyful’st feast ........................................................ [4'41]

Halavan himmeän alla  In the shade of the willow ............ [11'24]
15 Ikävyys Melancholy ..................................................... [4'22]
16 Lauulu oravasta Song of the squirrel ......................... [3'04]
17 Sydämeni laulu Song of my heart ................................ [3'56]

Die erste Elegie .......................................................... [9'08]
HOW DOES ONE BRIEFLY DESCRIBE a composer like Einojuhani Rautavaara? There are the well-known anecdotes, of course: how he was chosen by Sibelius himself as the recipient of a grant to study composition in the USA; how, still as a student, he won an American composition competition for brass band with *A Requiem in our Time* though he had not so much as laid eyes on a baritone horn; how the unavailability of a choir for a projected choral work led him to write a piece for birdsong and orchestra, *Cantus arcticus*, one of the most frequently performed Finnish orchestral works of all time; and, on the human interest side, how he escaped a disastrous first marriage and ended up with a soul mate nearly thirty years his junior. He himself has written that he considers himself a Romantic in the sense that ‘a Romantic is impossible to pin down. In terms of place, he is over there or over yonder, never here. In terms of time, he is tomorrow or yesterday, never today.’ But he is also a mystic for whom angels are fierce and terrible.

Describing the music is almost as difficult as describing the man. Rautavaara has an extensive output that covers nearly all genres: symphonies, concertos, operas, chamber music, solo songs, works for solo instruments, and choral works. He began his career in the neoclassical style that was the mainstream in Finnish music after the Second World War. In the 1950s, he took up dodecaphony and even dabbled in total serialism before turning to a free-tonal, neo-Romantic style in the 1970s. Despite these apparently abrupt shifts, however, his idiom is always recognizable, and the style of his late period is a synthesis of everything that has gone before. It can be a surprise to realize that his rich and sonorous neo-Romantic textures are actually governed by twelve-tone rows, as we shall see later.

It is impossible to be seriously involved in choral music in Finland and not come across Rautavaara’s music. Many of his pieces are choral household names, and not just in Finland—his *Suite de Lorca* is internationally one of the most popular Finnish choral works of all time. Yet he never had any particular ambition to write choral music, and the motivation for writing many of these works was financial desperation. In his free-form autobiography, *Omakunta* (*Self-portrait*, 1989), he remarks: ‘I never considered myself a choral composer in particular, nor did I try to become one. But choirs were very active patrons of music in those days [the 1970s] and commissioned new works. My great choral works such as *Vigilia* and *True & False Unicorn* would never have been written without a choir taking the initiative, and many, ultimately innumerable choral works were written for a specific need, as competition pieces or for a choir tour.’ Another great *a cappella* choral work we might mention is the expansive and demanding sixteen-minute *Katedralen*.

Rautavaara has often compared composing to gardening. Both are about the observing and monitoring of organic growth, not so much about constructing or assembling from pre-existing parts and elements. Accordingly, in his output, pieces and genres feed on one another as he revisits and reshapes musical material from new aspects or for new purposes. A musical idea may emerge in a choral work and end up dovetailed into a symphony or an opera, or vice versa. For example, some of Rautavaara’s early piano music fed into his opera *Aleksis Kivi*, which in turn yielded the choral suite *Halavan himmeän alla* (‘In the shade of the willow’). It is illustrative of Rautavaara’s stylistic progress that when he revised a quasi-aleatoric orchestral work whimsically titled *Regular Sets of Elements in a Semi-Regular Situation* (1971), he named the revised version *Garden of Spaces* (2003).

* * *

The diminutive *Suite de Lorca* (1973) is a prime example of just how difficult it is to predict what will
become a hit. Rautavaara wrote the piece as a companion
to his *Children’s Mass* and entered both in a composition
competition organized by his home city of Espoo.
Rautavaara had no great expectations regarding the *Suite*.
But while the Mass won first prize, it is rarely performed
nowadays; the *Suite* won third prize yet is today one of the
most popular Finnish choral works of all time.

This may have something to do with how the piece packs a considerable impact in its short duration. Consisting of four brief but intense pieces, it is essentially a study in the use of symmetrical scales (alternating tones and semitones). *Canción de jinete* (‘Riding song’) is based on a monomaniac galloping rhythm, while *El grito* (‘The scream’) is based on, well, a scream. *La luna asoma* (‘The moon rises’) features ‘moon music’ foreshadowing similar passages on similar texts in *Katedralen* and *Canción de nuestro tiempo*, while the parallel chords of *Malagueña* mimic the strumming of a guitar.

In the early 1990s the Tokyo Philharmonic Chorus commissioned Rautavaara to write an extensive choral work, specifying that the text and music were to ‘have a relationship to the world of today’. The result was the *Canción de nuestro tiempo* (1993), for which Rautavaara chose poems by Federico García Lorca which, though written in the 1920s and 1930s, he felt were still very relevant.

The first of the work’s three movements, *Fragmentos de agonía* (‘Fragments of agony’), shows the harsh, inhuman world of industrial society and war through surrealist poetic images. The mechanical ostinato progresses inexorably; the parallel with the opening of the *Suite de Lorca*, written two decades earlier to a text by the same poet, is clear. Finally, the moon rises (echoing another passage in the *Suite de Lorca*). The musical material here is derived from the same twelve-tone row as Rautavaara’s Seventh Symphony and *Die erste Elegie*.

*Meditación primera y última* (‘First and last meditation’) is built on a recurring Rautavaara device: a mid-range sound field with superimposed melodies. The material here is adapted from a scene in the opera *Thomas*, and Rautavaara later orchestrated it for his Eighth Symphony. The sound-field device appears in more organized form in *Canticum Mariae virginis*, and also in the more extensive *Katedralen*.

In *Ciudad sin sueño* (‘Sleepless city’), Rautavaara so strongly identified the powerful imagery of the poem with the then current situation in world politics that he subtitled the movement *Notorno del Sarajevo*. The opening of the movement, with piercing cries over a steady pulsation, is very similar to that of *Die erste Elegie*. The melodic material in the soprano part progresses largely in parallel fourths and is flavoured with small glissandos. Despite the ‘nocturno’ character, there are passionate outbursts and powerful emotions in the music.

Though the beginning and end of *Canticum Mariae virginis* (1978) sound like an aleatoric sound field surrounded by soprano and bass melodies, the music here is precisely notated. Organized symmetrically in many ways, the work opens with a strict ten-part canon for altos and tenors on a melody which is in itself symmetrical—a palindrome. The soprano and bass melodies that appear above and below this field are mirror images of one another, and the finest example of symmetry in the work appears at the words ‘Beatam me dicent’, a section which is even graphically symmetric in the score, the high soprano and low bass utterances being symmetrically placed on the page.

In the canon sections, the initial harmony with semitone tensions eventually resolves into a calmer, pentatonic harmony. Towards the end, this is joined by bell-like tones (*come campani*) in the bass part. The fragmented motifs in parallel fourths, sung by the sopranos,
as well as the overall principle of symmetric organization, reappear in the Magnificat and also in Katedralen.

Closely related to Canticum Mariae virginis and to the non-ecclesiastical Nirvana Dharma (1979), the Magnificat (1979) is a five-movement setting of the Canticle of the Virgin Mary in Latin. As in the other two pieces, the main compositional principle is symmetry.

In the first movement, ‘Magnificat’, the altos and tenors sing pentatonic harmonies around which the sopranos and basses weave their melodies. The structure is twofold, the transition highlighted by a transformation of the harmonic material. ‘Quia respexit’ begins with a theme sung by soprano and alto soloists under which the women of the choir spin a diatonic field in parallel triads. The male voices sing a canon underneath this structure.

‘Fecit potentiam’ is a short, rhythmic piece based on a parallel minor triad motif with countersubjects. ‘Suscepit Israel’ opens with a speech choir out of which an E minor tonality emerges and concludes with a beautiful three-part canon in the women’s voices. The final ‘Gloria’ opens with a slow, part-aleatoric and almost chant-like structure. The music builds to a climax reminiscent of the bell music in Canticum Mariae virginis and then goes into an almost martial declamation of the text ‘Sicut erat in principio’, with open parallel fifths creating a severe and archaic feel as the work progresses to a dynamic conclusion.

Before Our joyful feast (2008), a recent addition to his catalogue, Rautavaara had written two Christmas hymns, both of them arrangements separated from their original context: Joulun virsi (‘Christmas hymn’), a brief partsong, was originally the final song of the solo song cycle Pyhät päivät (‘Holy days’, 1953); Marjatan jouluvirsi (‘Marjatta’s Christmas hymn’) was originally the final song of the mystery play Marjatta matala neiti (‘Marjatta, lowly maiden’), a setting of the Nativity as told in a folk tale in the Finnish national epic, written for the Tapiola Choir in 1975.

Rautavaara wrote in his programme notes: ‘When the Helsinki Chamber Choir and Nils Schweckendiek wished to commission me to write a choral work to be performed at the European Broadcasting Union (EBU) Christmas concert, I decided to set texts from two English Renaissance poets: two extracts from Shakespeare’s plays and a section from an extensive Christmas poem by his contemporary George Wither. These have a robust Renaissance joyfulness which I feel suits a European Christmas, even five hundred years later.’

Rautavaara has written several operas featuring a central character based on an actual historical person: Thomas (1985; a semi-mythical thirteenth-century Bishop of Finland); Vincent (1987; van Gogh); Aleksis Kivi (1996); and Rasputin (2003). Aleksis Kivi (1834–1872) was a Finnish author who enjoyed some success in his lifetime but was driven to depression and an early death by devastating criticism of his Realist prose, which clashed with then current Romantic values. He was posthumously hailed as a genius, and his Seitsemän veljestä (‘Seven brothers’) is the first novel written in Finnish.
In Rautavaara’s opera *Aleksis Kivi*, poems by Kivi are sung by the title character outside the stage action in a sort of arioso format, with a steadily pulsing chordal background. When Rautavaara was asked to write a new choral work for a festival of his music in Minnesota in 1999, he decided to adapt extracts from the opera for choir, and titled the work *Halavan himmeän alla* (‘In the shade of the willow’). The original baritone melody is largely doubled in octaves, and the lugubrious orchestration is reproduced in a sonorous choral texture.

The first song, *Ikävyys* (‘Melancholy’), sets a sombre tone with a string of minor chords, again governed by a twelve-tone row. The second, *Laulu oravasta* (‘Song of the squirrel’), appears to be in a more positive mood, but the poem is pure escapism and in its original setting (in the novel *Seitsemän veljestä*) represents a longing for a carefree life in the woods away from society. The third, *Sydämeni laulu* (‘Song of my heart’), comes towards the end of the opera. It is an achingly poignant poem known to virtually all Finns and best known musically in the setting by Sibelius, the popularity of which initially made Rautavaara hesitate to set this text in his opera.

‘Ein jeder Engel ist schrecklich.’ (‘Every angel is terrible.’) This line in *Die erste Elegie* of Rainer Maria Rilke (1875–1926)—the first of the *Duino Elegies*—summarizes how Rautavaara conceives angels to be: terrible to behold. A reading of Rilke’s complex and ambiguous verse prompts the idea that angels are terrible because they treat the living and the dead in the same way, and that the living cannot withstand this.

Rautavaara had been familiar with Rilke’s elegies ever since he was a student in Vienna in the 1950s, but it was not until he received a commission from Europa Cantat that he finally thought the time had come to set one of them to music. Following on from earlier instrumental ‘angel’ works, *Die erste Elegie* emerged together with, and related to, his Seventh Symphony, which acquired the subtitle ‘Angel of Light’.

For all that it is a twelve-tone piece, *Die erste Elegie* is a sonorous and very accessible work. From its opening cries over a soft chord pulsation it progresses through textures both thick and thin, sometimes stopping to dwell on a solo voice or reducing the music to only two or three voice parts. Towards the end the music becomes more static; but finally the third occurrence of a recurring harmonic motif over an F sharp pedal point, setting a section of the text relating the story of the birth of music in Greek myth, takes the work to an inspiring conclusion in a blaze of C major.

JAAKKO MÄNTYJÄRVI © 2010

The author is a Finnish freelance translator and composer. He teaches the history of choral music at the Sibelius Academy in Helsinki.

Sources for this text include programme notes by Rautavaara and an unpublished article on Rautavaara’s works for mixed choir by Finnish journalist and music author Samuli Tiikkaja, permission to use which is gratefully acknowledged.
Suite de Lorca

Canción de jinete

Felix Leach 

Córdoba.

Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepas los caminos
y nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay, qué camino tan largo!
¡Ay, mi jaca valerosa!
¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936)

Canción de jinete ('Riding song') from
Andaluzas (‘Andalusian Songs’)

El grito

La elipse de un grito
va de monte
a monte.
Desde los olivos,
sérán un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!
Como un arco de viola,
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936): El grito (The scream)

from Poema de la Siguiriya gitana (‘Poem of the Gypsy Siguiriya’)
La luna asoma
Elinor White *soprano*

Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.

Cuando sale la luna,
el mar cubre la tierra
y el corazón se siente
isla en el infinito.

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer,
fruta verde y helada.

Cuando sale la luna
de cien rostros iguales,
la moneda de plata
solloza en el bolsillo.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936): *La luna asoma*
(‘The moon rises’) from *Canciones de luna* (‘Moon songs’)

Malagueña

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra
en los nardos febriles
de la marina.

La muerte
entra y sale
y sale y entra
la muerte
de la taberna.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936): *Malagueña*
from *Tres ciudades* (‘Three cities’)

The moon rises

*At the rise of the moon*
bells fade out
and impassable paths
appear.

*At the rise of the moon*
the sea overspreads the land
and the heart feels like an island
in the infinite.

No one eats oranges
in the full moon’s light.
Fruit must be eaten
green and ice-cold.

*At the rise of the moon*
with its hundred faces alike,
silver coins
sob away in pockets.

Translated by Alan S Trueblood

Malagueña

Death
goes in and out
of the tavern.

Black horses
and sinister people
pass along the sunken roads
of the guitar.

There’s an odour of salt
and female blood
in the feverish spikenard
along the shore.

Death
goes in and out,
out and in
of the tavern goes
death.

Translated by Cola Franzen
Canción de nuestro tiempo

Fragmentos de agonía

Lucy Page soprano

Con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
peso ninguno quería ser río,
peso ninguno amaba las hojas grandes,
peso ninguno la lengua azul de la playa.

Los muchachos luchaban con la industria,
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
peso ninguno quería ser nube,
peso ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes […]

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.

Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936): from Oda a Walt Whitman

Meditación primera y última

Benjamin Wingfield tenor, Timothy Robson baritone, Benjamin Woodgates bass

El Tiempo
tiene color de noche.
De una noche quieta.
Sobre lunas enormes,
la Eternidad
está fija en las doce.

Fragments of agony

With the wheel, with oil, leather, and the hammer.

Ninety thousand miners taking silver from the rocks
and children drawing stairs and perspectives.

But none of them could sleep,
none of them wanted to be the river,
none of them loved the huge leaves
or the shoreline’s blue tongue.

Boys were battling with industry,
and over bridges and rooftops, the mouth of the sky emptied
berds of bison driven by the wind.

As soon as the moon rises
the pulleys will spin to upset the sky;
a border of needles will besiege memory
and the bearses […]

Agony, agony, dream, ferment and dream.
This is the world, my friend, agony, agony.

Bodies decompose beneath the city clocks,
war passes by in tears, followed by a million grey rats,
the rich give their mistresses
small illuminated dying things,
and life is neither noble, nor good, nor sacred.

Translated by Greg Simon and Steven F White

First and last meditation

Time
is in night’s colours.
Quiet night.
Over enormous moons,
eternity
is set at twelve.
Y el Tiempo se ha dormido
para siempre en su torre.
Nos engañan
todos los relojes.
El Tiempo tiene ya
horizontes.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936)
from La selva de los relojes (‘In the forest of clocks’)

Ciudad sin sueño
Lucy Page soprano

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas
al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla;
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido ni sueño:
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros.
Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos que se refugian en los ojos de las vacas.
Otro día.
¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
A los que guardan todavía,
a aquel muchacho que llora,
o a aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,
hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la mano momificada del niño
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.

Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898–1936)
from Ciudad sin sueño (1929) (‘Sleepless city’)

Canticum Mariae virginis
Venetia Bridges, Victoria Gilday sopranos

[altos and tenors]

Ave maris stella,
Mater Dei alma
Atque semper virgo,
Felix caeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.
Solve vincla reis,
Profer lumen caecis:
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce.

One day
horses will live in the taverns
and furious ants
will attack the skies that take refuge in the eyes of cattle.

Another day.

Watch out! Watch out! Watch out!

Those still marked by claws and cloudburst,
that boy who cries,
or that corpse that has nothing more than its head and one shoe—they all must be led to the wall where iguanas and serpents wait,
where the mummified hand of a child waits
and the camel’s fur bristles with a violent blue chill.

Out in the sky, no one sleeps. No one, no one.

But if someone closes his eyes,
whip him, my children, whip him!

Let there be a panorama of open eyes
and bitter inflamed wounds.
Out in the world, no one sleeps. No one. No one.

Trans. by Greg Simon and Steven F. White

Hail, star of the sea,
nourishing mother of God
and eternal virgin,
blessed gate of heaven.

You who heard that ‘Ave’
from the mouth of Gabriel,
preserve us in peace,
changing the name of ‘Eva’.

Strike off the chains of the guilty,
bring light to the blind;
drive out our evil,
give us all that is good.
Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces, 
Qui pro nobis natus, 
Tulit esse tuus.  
Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpis solutos  
Mites fac et castos.  
Vitam praesta!  
Ut videntes Jesum,  
Semper collaetemur.

[sopranos and basses]  
Gaude Maria virgo!  
Cunctas haereses  
sola interemisti,  
quae Gabrielis  
archangeli dictis  
credidisti.  
Gaude Maria virgo!  
Dum virgo Deum  
et hominem genuisti  
et post partum virgo  
inviolata permansisti.  
Gaude Maria Dei genitrix  
intercede pro nobis.

[all]  
Sit laus Deo Patri,  
summo Christo decus,  
Spiritui Sancto,  
tribus honor unus. Amen.  
Beatam me dicent  
omnes generationes  
quia ancillam Deus  
humilem respexit.

Show yourself to be our mother: 
through you may receive our prayers, 
He who, born for us, 
consented to be yours.  
Virgin past compare, 
meekest of all women, 
make us, absolved of our sins, 
meek and chaste.  
Grant us life!  
That, seeing Jesus, 
we may ever rejoice.  
Rejoice, Virgin Mary!  
you who alone shunned  
all temptation,  
who believed  
in the message of Gabriel  
the archangel.  
Rejoice, Virgin Mary!  
because you gave birth  
to God and man  
and yet after childbirth  
remained a virgin.  
Rejoice Mary, conceiver of God,  
intercede for us.

Let there be praise to God the Father,  
to Christ on high,  
to the Holy Spirit,  
to all three one honour. Amen.  
They will call me blessed,  
all the generations,  
because God has looked upon  
his lowly servant.
**Magnificat**

Theresa Furnivall, Victoria Gilday *sopranos*

Kitty Horsey *soprano*, Heather White *alto*

9 Magnificat anima mea Dominum.
   Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

10 Quia respexit humilitatem ancillae suae:
   ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
   Quia fecit mihi magna qui potens est:
   et sanctum nomen eius.
   Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum.

11 Fecit potentiam in bracchio suo:
   dispersit superbos mente cordis sui.
   Deposuit potentes de sede,
   et exaltavit humiles.
   Esurientes implevit bonis:
   et divites dimisit inanes.

12 Suscepit Israel, puerum suum,
   recordatus misericordiae suae.
   Sicut locutus est ad patres nostros,
   Abraham, et semini eius in saecula.

13 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
   Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
   et in saecula saeculorum.

LUKE 1: 46–55

**Our joyful’st feast**

Elinor White *soprano*, Naomi Neville *alto*

14 When icicles hang by the wall,
   And Dick the shepherd blows his nail,
   And Tom bears logs into the hall,
   And milk comes frozen home in pail;
   When blood is nipped, and ways be foul,
   Then nightly sings the staring owl:
   Tu-whoo! Tu-whit!—a merry note,
   While greasy Joan doth keel the pot.

WILLIAM SHAKESPEARE (1564–1616):
*Love’s Labour’s Lost*, Act V Scene 2
So, now is come our joyful'st feast; 
   Let every man be jolly;
Each room with ivy leaves is drest, 
   And every post with holly.
Though some churls at our mirth repine, 
   Round your foreheads garlands twine;
Drown all sorrow in a cup of wine, 
   And let us all be merry.

Now, all our neighbours’ chimneys smoke, 
   And Christmas blocks are burning;
Their ovens they with bak’d meats choke, 
   And all their spits are turning.
Without the door let sorrow lye; 
   We shall bury’t in a Christmas pie,
And ever more be merry.

GEORGE WITHER (1588–1667): from A Christmas Carroll

Some say that ever 'gainst that season comes 
Wherein our Saviour’s birth is celebrated, 
The bird of dawning singeth all night long; 
And then, they say, no spirit dare stir abroad, 
The nights are wholesome, then no planets strike, 
No fairy takes, nor witch hath power to charm, 
So hallow’d and so gracious is the time, 
O hallow’d Christmas time!

WILLIAM SHAKESPEARE (1564–1616): Hamlet, Act I Scene 1, adapted

Halavan himmeän alla

Ikävyys

Mi hämäryys, mi ikävyys, 
mi hämäryys sielun ympär 
kuin syksy-iltan autiol maall? 
Turha vaiva tääällä, 
turha onpi taistelo 
ja kaikisuus mailman, turha!

En taivasta 
ma tahdo, en yöta Gehennan, 
en’e enää neitosta syliini suo. 
Osani vaan olkoon: 
tietämisestä tuskast pois, 
kaik’ ääneton tyhjys olkoon.

No, ystävä! 
Teit’ kerranpa viimeisen pyydän, 
oi! kuulkaat mitä nyt anelen teilt:

In the shade of the willow

Melancholy

What gloominess, what misery, 
what gloominess my soul surrounding, 
like autumn twilight over desert land? 
In vain are all our efforts, 
wasted is the struggle, 
existence itself stripped of purpose!

I seek not after Heaven, 
nor the night of Hell, 
no longer would I embrace a maid. 
Let my lot then be this: 
O to quit the pain of knowing, 
and be ’midst the silent emptiness.

Friends, one and all! 
I beg from you one final favour, 
O! Lend an ear to my fervent plea:
Out of Tuoni’s cabin make
a dwelling for this lad;
be soon shall be laid in earth.

O dig my grave
beneath the shadow of my willow
and cover it with black earth once more,
and begone for ever;
go, depart from my estate;
in peace I would lie for ever more.

Nor would I have
upon my grave a mound rising,
the soil should rather bend to a bower,
so that none shall know
that my resting chamber
lies beneath the dim shade of the willow.

Song of the squirrel
Slumber sweetly, little squirrel,
in thy moss-lined chamber napping;
Safe thou art from hounds of hunting
and the wicked poacher trapping,
out of the reach of harm.

O, behold the world out yonder
from within thy lofty manor:
strife and struggle all around thee;
overhead, the fir-branch banner
peacefully fluttering.

What a happy life in eyrie,
cradle-castle gently swinging!
In the fir-tree’s mother-bosom,
softly hear the forest singing;
rocking thee gently to sleep.

Slumber sweet, thou bush-tailed squirrel,
at thy tiny open skylight,
lifting birdsong in the heavens
transports thee in evening twilight
to the sweet land of dreams.
Sydämeni laulu

Song of my heart

Tuonen lehto, öinen lehto!
Grove of Tuoni, grove nocturnal!
Siell’ on hieno hietakehto,
Finest sand for sleep eternal;
sinnepä lapseni saatan.
there I’ll take my child to slumber.

Siell’ on lapsen lysti olla,
May my child have pleasant hours,
Tuonen herran vainiolla
in the Dark Lord’s fields and bowers,
kaitsia Tuonelan karjaa.
tending the cattle of Tuoni.

Siell’ on lapsen lysti olla,
Onpa kullan lysti olla,
Tuonen viita, rauhan viita!
Happy darling in safekeeping,
illan tullen tuuditella
in a golden cradle sleeping,
kuullela kehrääjälintuu.
hearing the song of the nightjar.

Tuonen viita, rauhan viita!
Kaukana on vaino, riita,
kaukana kavala maailma.
Far away from worldly madness,
kaukana kavala maailma.

NOTE: In ancient Finnish mythology, ‘Tuoni’ is a synonym for death and ‘Tuonela’ is the realm of the dead, construed as a physical place similar to the underworld of the ancient Greeks.

ALEKSIS KIVI (1834—1872)

Die erste Elegie

The first elegy

Catherine Pope, Bethan Moore, Elinor White sopranos
Heather White alto


Ach, wen vermögen wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht, und die findigen Tiere merken es schon, dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt. Und es bleibt uns vielleicht irgendein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich wiedersähen; es bleibt uns die Strasse von gestern.

Who, if I cried, would hear me among the angels? And even if one of them were suddenly to press me to his heart—I should perish from his stronger existence. For Beauty is nothing but the start of the terror that we can still just bear, and why we admire it so is because it calmly disdains to destroy us. Every angel is terrible.

Ah, who then can we make use of? Not angels, not humans, and the knowing beasts are aware that we don’t feel very secure at home in the interpreted world. There remains, perhaps, some tree on a slope that we could look on day after day; there remains for us yesterday’s walk.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum uns am Angesicht zehrt—, wem bliebe sie nicht, die ersehnte, sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen mühsam bevorsteht.

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche Sterne dir zu, dass du sie spürtest. Es hob sich eine Woge heran im Vergangenen, oder da du vorüberkamst am geöffneten Fenster, gab eine Geige sich hin.

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur Heilige hörten: dass sie der riesige Ruf aufhob vom Boden;
Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.

Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen, kaum erlernte Gebraüche nicht mehr zu üben, Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben; und selbst den eigenen Namen wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug, und alles lose im Raume flattern so zu sehen.

Aber Lebendige machen alle den Fehler, dass sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehe oder Toten. Die ewige Strömung reisst durch beide Bereiche alle Alter immer mit sich und übertönt sie in beiden.

Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos wagende erste Musik dürre Erstrungen durchdrang, dass erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling plötzlich für immer entrat, das Leere in jene Schwingung geriet, die uns jetzt hinreisst und tröstet und hilft.

RAINER MARIA RILKE (1875–1926)
SOPRANOS —
Venetia Bridges, Abigail Freeman, Theresa Furnivall, Victoria Gilday, Lydia Gregory
Catherine Hall, Kitty Horsey, Bethan Moore, Catherine Pope, Elinor White, Christina Williamson

guest soprano soloist in *Canción de nuestro tiempo*: Lucy Page

ALTOS —
Nancy Cole, Rosemary Dixon, Elena Dunn, Claire Eadington, Alison Gray
Dorothea Harris, Naomi Neville, Heather White

TENORS —
Max Barley, James Catchpole, Lawrence Cottam, James Graham, Felix Leach
Bernard Maybury, Marius Rubin, Harry Smith, Benjamin Wingfield, Ronald Yip

BASSES —
Christopher Bryan, Nicholas Corrin, Ian Higgins, Benjamin Lindley, Laurence Lyndon-Jones
Timothy Robson, William Stuart, Edward Symington, Hansel Tan, Thomas West, Benjamin Woodgates
SCHOLA CANTORUM OF OXFORD

Schola Cantorum of Oxford is one of the most widely known and long-established chamber choirs in the UK. Founded by the conductor László Heltay in 1960 as the Collegium Musicum Oxoniense, Schola Cantorum has worked with many highly respected musicians, including former patrons Sir Michael Tippett and Yehudi Menuhin, as well as Leonard Bernstein, Sir Colin Davis and Sir Neville Marriner. Current distinguished patrons of the choir include Dame Emma Kirkby (a former member), John Mark Ainsley, Roderick Williams, and the choir’s former conductor Andrew Parrott.

Schola Cantorum comprises between thirty and forty singers, most of whom sing with the choir while they are students at Oxford University. Studying a wide range of academic subjects, the choir members rehearse during university terms, and perform regularly in Oxford and all over the UK.

Schola has a long recording history, and has three previous discs issued on Hyperion, including most recently an acclaimed disc of the music of American composer Randall Thompson (CDA67679). In addition the choir has developed a formidable international reputation, and in recent years has given concert tours of Mexico, Argentina, Italy, Israel, Spain and France. In 2007 it became the first choir from a British university to tour in China, giving concerts in Beijing and Shanghai, and in 2008 they appeared as guest artists at the 43rd International Festival Wratislavia Cantans in Wroclaw, Poland.

Schola Cantorum has frequently appeared on radio and television in the UK and abroad. In 2006 the choir commissioned The Oxford Blues Service, a jazz setting of the service of Evensong by Roderick Williams which they performed live on BBC Radio 3. A jazz Matins service followed in 2007 which was broadcast on BBC Radio 4. In 2008 the choir featured in John Bridcut’s BBC film The Passions of Vaughan Williams, and in 2009 they appeared in Bridcut’s new film about the life and work of Elgar.

JAMES BURTON

Born in London, James Burton studied music at Cambridge University, and orchestral and opera conducting at the Peabody Conservatory in Baltimore with Frederik Prausnitz and Gustav Meier. As a boy treble he was head chorister at Westminster Abbey, and while still a student he enjoyed a professional singing career as a member of The Monteverdi Choir, The Sixteen and Polyphony. Since embarking on a freelance conducting career he has emerged as one of Britain’s leading young conductors and, as well as working in operatic and orchestral fields, he has earned a formidable reputation for his work with choirs.

James has conducted many ensembles, including the RLPO, The Hallé, The Gabrieli Consort, Wroclaw Philharmonic Choir and Oxford Philomusica, and he has been Music Director of the St Endellion Easter Festival since 2007. In 2008 James became the recipient of the Garsington Opera Leonard Ingrams Award. James was Choral Director at The Hallé from 2002 to 2009, receiving outstanding critical coverage for his work with Sir Mark Elder, the Hallé Choir and the Hallé Youth Choir which he founded in 2003. He has been Musical Director of Schola Cantorum of Oxford since 2002.
Recorded in the Chapel of Exeter College, Oxford, by kind permission of the Rector and Fellows, on 14–17 March 2009
Recording Engineer ANDREW MELLOR
Recording Producer ADRIAN PEACOCK
Language Coaches CAROLINA KROGIUS (Finnish), CLARA MOURIZ (Spanish)
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

Front illustration: Mystical Tree (1996) by Peter Davidson
Private Collection / The Bridgeman Art Library, London

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at
www.hyperion-records.co.uk
where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE
COMMENT PRÉSENTER en quelques mots un compositeur comme Einojuhani Rautavaara ? Bien sûr, il y a les anecdotes célèbres : comment Sibelius en personne en fit le récipiendaire d’une bourse pour aller étudier la composition aux États-Unis ; comment, encore étudiant, et sans jamais avoir vu de cor baryton, il remporta un concours américain de composition pour orchestre de cuivres avec A Requiem in our Time ; comment l’indisponibilité d’un chœur pour un projet d’œuvre chorale l’amena à écrire une pièce pour chant d’oiseau et orchestre, Cantus arcticus, l’une des pages orchestrales finlandaises les plus jouées de tous les temps ; et, sur le plan personnel, comment il échappa à un premier mariage calamiteux pour se retrouver avec une âme sœur de près de trente ans sa cadette. Lui-même l’a écrit : il se considère comme un romantique, en ce sens qu’un « romantique est impossible à faire tenir en place. Pour ce qui est du lieu, il est là-bas ou loin là-bas, jamais ici. Pour ce qui est du temps, il est demain ou hier, jamais aujourd’hui. » Mais Rautavaara est également un mystique pour qui les anges sont féroces et terribles.

Décrire la musique est presque aussi difficile que décrire l’homme. Rautavaara a beaucoup écrit, dans pratiquement tous les genres : symphonies, concertos, opéras, musique de chambre, chants solo, œuvres pour instruments solistes et pièces chorales. Après avoir commencé par adopter le style néo-classique qui, après la Seconde Guerre mondiale, domina la musique finlandaise, il embrassa la dodécaphonie et versa dans le sérialisme (années 1950) avant de se tourner vers un style tonal libre, néo-romantique, dans les années 1970. Mais malgré ces changements apparentement brusques, son idiomme demeure reconnaissable et sa manière tardive est une synthèse de tout ce qui s’est produit avant. Et il y a de quoi être surpris quand on réalise que ses riches et sonores textures néo-romantiques sont en réalité régies par des séries dodécaphoniques, comme nous le verrons plus tard.


Rautavaara a souvent comparé la composition au jardinage. Il s’agit, à chaque fois, non pas tant de réaliser une construction ou en assemblage à partir de fragments et d’éléments préexistants que d’observer et de surveiller une croissance organique. Dans sa production, les pièces et les genres se nourrissent donc mutuellement dès lors qu’il revisite le matériel musical pour le refaçonner sous un angle nouveau ou à de nouvelles fins. Une idée musicale peut apparaître dans une œuvre chorale et finir encastrée dans une symphonie, un opéra—ou vice-versa. Ainsi certaines de ses premières pièces pour piano se

* * *

La minuscule *Suite de Lorca* (1973) illustre parfaitement toute la difficulté qu’il y a à prédire un succès. Rautavaara l’écrivit pour constituer, avec sa *Children’s Mass*, un ensemble qu’il inscrivit à un concours de composition organisé par sa ville natale d’Espoo. La messe remporta le premier prix, mais elle est rarement jouée de nos jours ; quant à la *Suite*, dont il n’attendait pourtant pas grand-chose, elle obtint le troisième prix et est, aujourd’hui, l’une des œuvres chorales finlandaises les plus populaires de tous les temps.

Cette popularité vient peut-être de ce que l’œuvre condense en peu de temps un impact considérable. Constituée de quatre morceaux brefs mais intenses, elle est principalement une étude de l’usage des gammes symétriques (alternant tons et demi-tons). *Canción de jinete* (« Chanson de cavalier ») se fonde sur un monomaniaque rythme de galop, cependant qu’*El grito* (« Le cri ») repose sur un ... cri, bien sûr. *La luna asoma* (« La lune se lève ») affiche une « musique lunaire » préfigurant des passages de *Catedralen* et de *Canción de nuestro tiempo*, sur des textes similaires ; les accords parallèles de *Malagueña*, eux, simulat le raclement d’une guitare.

Au début des années 1990, le Tokyo Philharmonic Chorus commanda à Rautavaara une vaste œuvre chorale en précisant que le texte et la musique devaient « être en relation avec le monde d’aujourd’hui ». Ainsi naquit la

*Canción de nuestro tiempo* (1993) sur des poèmes de Federico García Lorca datant des années 1920 et 1930 mais que le compositeur jugea encore fort pertinents.

Le premier des trois mouvements, *Fragmentos de agonía* (« Fragments d’agonie »), montre, à travers des images poétiques surréalistes, le dur monde humain de la société industrielle et de la guerre. L’ostinato mécanique progresse inexorablement ; le parallèle avec l’ouverture de la *Suite de Lorca*, écrite vingt ans plus tôt sur un texte du même poète, est évident. Pour terminer, la lune se lève (écho à un autre passage de la *Suite de Lorca*). Le matériau musical dèrve ici de la même série dodécaphonique que la Symphonie n° 7 et *Die erste Elegie* de Rautavaara.

*Meditación primera y última* (« Première et dernière méditation ») repose sur un champ sonore d’étendue moyenne avec des mélodies surimposées, un procédé récurrent chez Rautavaara. Ici, le matériau est adapté d’une scène de l’opéra *Thomas*—plus tard, compositeur l’orchestrera pour sa Symphonie n° 8. Ce même procédé du champ sonore se retrouve, sous une forme davantage organisée, dans *Canticum Mariae virginis* et dans une pièce plus vaste, *Catedralen*.


Le début et la fin de *Canticum Mariae virginis* (1978) ont beau ressembler à un champ sonore aléatoire cerné de mélodies au soprano et à la basse, la musique est notée
avec précision. Organisée symétriquement de plusieurs manières, l’œuvre présente d’abord un canon strict à dix parties pour altos et ténors sur une mélodie symétrique en soi—un palindrome. Les mélodies au soprano et à la basse qui apparaissent par-dessus et par-dessous ce champ sont des images spécifiques, le meilleur exemple de symétrie survenant aux mots « Beatam me dicent »—ce qui se voit même sur la partition, les énonciations au soprano aigu et à la basse grave étant disposées symétriquement sur la page.

Dans les sections en canon, l’harmonie initiale, aux tensions hémitoniques, finit par se résoudre en une harmonie plus calme, pentatonique. Vers la fin, des tons carillonnants (come campani), aux basses, viennent se joindre à l’ensemble. Les soprans chantant des motifs fragmentés en quarts parallèles resurgissent, tout comme le principe global d’organisation symétrique, dans le Magnificat et dans Katedralen.


Dans le premier mouvement, « Magnificat », altos et ténors chantent des harmonies pentatoniques autour desquelles les soprans et les basses tissent leurs mélodies. La structure est double et la transition soulignée par une transformation du matériel harmonique. « Quia respexit » s’ouvre sur un thème chanté par des solistes soprano et alto, par-dessous lequel les femmes du chœur filent un espace diatonique en accords parfaits parallèles. Sous cette structure, les voix masculines exécutent un canon.

« Fecit potentiam » est un bref morceau rythmique fondé sur un motif en accords parfaits mineurs parallèles avec contre-sujets. « Suscepit Israel » s’ouvre sur un chœur parlé, d’où émerge une tonalité de mi mineur, pour s’achever sur un beau canon à trois parties assuré par les voix féminines. Le « Gloria » final commence par une structure lente, en partie aléatoire et quasi grégorienne. Après avoir atteint à un apogée rappelant le carillonnement du Canticum Mariae virginis, la musique entame une déclamation presque martiale des mots « Sicut erat in principio », avec des quintes parallèles à vide créant un sentiment austère et archaïque à mesure que l’œuvre progresse vers une conclusion dynamique.

Avant d’ajouter le récent Our joyful’st feast (2008) à son catalogue, Rautavaara avait écrit deux hymnes de Noël, des arrangements sortis de leur contexte d’origine : Joulun virsi (« Hymne de Noël »), un court chant polyphonique qui closait initialement le cycle de chants solo Pyhiä päivää (« Jours saints », 1953) ; et Marjatan jouluvirs (« Hymne de Noël de Marjatta »), originellement le dernier chant du mystère Marjatta matala neiti (« Marjatta, humble jeune fille »), qui met en musique la Nativité telle que la rapporte un conte populaire de l’épopée nationale finlandaise ; cette page fut composée pour le Tapiola Choir en 1975.

Rautavaara écrivit dans ses notes de programme : « Lorsque le Helsinki Chamber Choir et Nils Schweckendiek souhaitèrent me commander une œuvre chorale pour le concert de Noël de l’European Broadcasting Union (E.B.U.), je décidai de mettre en musique deux poètes anglais de la Renaissance : deux extraits de pièces de Shakespeare et une section d’un vaste poème de Noël de son contemporain George Wither. Ils ont une solide joie renaissante qui, je trouve, convient à un Noël européen, même après cinq siècles. »

Rautavaara a écrit plusieurs opéras avec pour personnages centraux d’authentiques figures historiques : Thomas (1985 ; une évêque finlandais semi-mythique du XIIIe siècle) ; Vincent (1987 ; van Gogh) ; Aleksis Kivi

Dans l’opéra de Rautavaara, les poèmes de Kivi sont chantés par le rôle-titre en dehors de l’action scénique, dans une sorte de format arioso, sur fond régulier d’accords battants. En 1998, lorsqu’on lui demanda une nouvelle pièce chorale pour un festival consacré à sa musique, dans le Minnesota, Rautavaara décida d’adapter pour chœur des extraits de cet opéra dans une œuvre qu’il intitula Halavan himmeän alla (« À l’ombre du saule »). La mélodie de baryton originale est, pour l’essentiel, doublée en octaves et l’orchestration lugubre est reproduite dans une retentissante texture chorale.

Le premier chant, Iläväys (« Mélancolie »), donne un ton sombre, avec une série d’accords majeurs, là encore régis par une série dodécaphonique. Le deuxième, Laulu oravasta (« Chant de l’écureuil »), paraît plus positif, même si le poème est une fuite absolue devant la réalité—à l’origine (dans Seisemän veljestä), il incarne l’aspiration à une vie insouciante, dans les bois, loin de la société. Le troisième, Sydämeni laulu (« Chant de mon cœur »), survient vers la fin de l’opéra. C’est un poème dououreusement poignant, que chaque Finlandais ou presque connaît ; sa plus célèbre mise en musique est celle de Sibelius, si populaire que Rautavaara hésita d’abord à en inclure le texte dans son opéra.

« Ein jeder Engel ist schrecklich » (« Chaque ange est terrible »). Ce vers de Die erste Elegie de Rainer Maria Rilke (1875–1926) —la première des Élégies de Duino—résume comment Rautavaara conçoit les anges : ils sont terribles à voir. À lire la poésie complexe et ambiguë de Rilke, on pense que les anges sont terribles parce qu’ils menacent pareillement les vivants et les morts et que, à cela, les vivants ne peuvent résister.

Rautavaara connaissait les élégies de Rilke depuis ses études à Vienne, dans les années 1950, mais ce fut seulement quand Europa Cantat lui commanda une œuvre qu’il jugea qu’il était enfin temps d’en mettre une en musique. Venant à la suite d’œuvres instrumentales « angéliques », Die erste Elegie apparut concurremment avec une pièce connexe, la Symphonie n° 7, qui gagna le sous-titre d’« Ange de lumière ».

Pour autant, Die erste Elegie, partition dodécaphonique, est sonore et très accessible. Partant de cris liminaires par-dessus une douce pulsation d’accords, elle progresse via des textures denses et minces, s’arrêtant parfois pour s’attarder sur une voix solo ou bien réduisant la musique à deux ou trois parties vocales. Vers la fin, la musique se fait plus statique ; mais, finalement, la troisième occurrence d’un motif harmonique récurrent par-dessus une pédale de fa dièse—exprimant une portion de texte consacrée à la naissance de la musique dans la mythologie grecque—entraîne l’œuvre dans une conclusion inspirante, dans un flamboiement d’ut majeur.

JAAKKO MÄNTYJÄRVI © 2010

Traducteur indépendant et compositeur finlandais, l’auteur enseigne l’histoire de la musique chorale à l’Académie Sibelius de Helsinki.

Parmi les documents utilisés pour cette notice figurent des notes de programme de Rautavaara et un article inédit sur les œuvres pour chœur mixte de ce compositeur, rédigé par le journaliste et musicographe finlandais Samuli Tiikkaja et que nous sommes reconnaissants d’avoir pu utiliser.
IE KANN MAN EINEN KOMPONISTEN wie Einojuhani Rautavaara treffend charakterisieren? Natürlich wären da einige berühmte Anekdoten: zum Beispiel wie Sibelius ihn für ein Stipendium auswählte, das ihm ein Kompositionsstudium in den USA ermöglichte; wie er, noch als Student, mit *A Requiem in our Time* einen amerikanischen Kompositionswettbewerb für Blechbläserensemble gewann, ohne jemals ein Baritonhorn auch nur gesehen zu haben; wie das Ausbleiben eines Chors für ein geplantes Chorwerk dazu führte, dass er ein Stück für Vogelgesang und Orchester— *Cantus arcticus*—komponierte, was inzwischen eins der am häufigsten aufgeführten finnischen Orchesterwerke aller Zeiten ist; und schließlich in seinem Privatleben, wie er einer katastrophalen ersten Ehe entflohh und dann mit einer fast 30 Jahre jüngeren Seelenverwandten zusammenkam. Er selbst hat über sich geschrieben, dass er sich als einen Romantiker betrachtet, in dem Sinne, dass „es unmöglich ist, einen Romantiker festzunageln. Was den Ort angeht, ist er da und dort, aber niemals hier. Was die Zeit angeht, ist er morgen oder gestern, nie heute.“ Aber er ist ebenso ein Mystiker, für den Engel streng und schrecklich sind.


Rautavaara hat oft das Komponieren mit der Gartenarbeit verglichen. Bei beiden werde organisches Wachstum beobachtet und verfolgt und es ginge nicht so sehr darum, etwas aus bereits existierenden Teilen und Elementen zu konstruieren oder zusammenzusetzen. Demzufolge beziehen sich seine Werke und Genres aufeinander, wenn er musikalisches Material unter neuen Aspekten oder für

*  *  *


Zu Beginn der 90er Jahre beauftragte der Philharmonische Chor Tokio Rautavaara mit einer großen Chorkomposition, bei der der Text und die Musik „eine Beziehung zu der heutigen Welt“ haben sollten. Das Ergebnis war die *Canción de nuestro tiempo* (1993), für die Rautavaara Gedichte von Federico García Lorca auswählte, die er immer noch, obwohl sie in den 1920er und 30er Jahren entstanden waren, für relevant hielt. Der erste der drei Sätze des Werks, *Fragmentos de agonía* („Fragmente des Leidens“), zeigt die harte, inhumane Welt der industriellen Gesellschaft in surrealen poetischen Bildern. Das mechanische Ostinato drängt unaufhaltsam voran; die Parallelen zu dem Beginn der *Suite de Lorca*, die zwanzig Jahre früher zu einem Text desselben Dichters entstand, ist deutlich. Schließlich geht der Mond auf (was an eine andere Passage aus der *Suite de Lorca* erinnert). Das musikalische Material bezieht sich in diesem Falle auf dieselbe Zwölftonreihe wie Rautavaaras Siebte Symphonie und *Die erste Elegie*.


In *Ciudad sin sueño* („Stadt ohne Träume“) identifizierte Rautavaara die ausdrucksvolle Metaphorik des Gedichts so sehr mit der damaligen weltpolitischen Lage, dass er dem Satz den Untertitel *Nocturno del Sarajevo* gab. Zu Beginn des Satzes erklingen schrille
Schreie über einem kontinuierlichen Pulsieren, was sehr an *Die erste Elegie* erinnert. Das melodische Material der Sopranstimme schreitet hauptsächlich in Quartparallelen voran und ist mit kleinen Glissandi angereichert. Trotz des „Nocturno“-Charakters finden in der Musik mehrere leidenschaftliche Ausbrüche statt und es kommen starke Emotionen zum Ausdruck.


In den Kanon-Teilen lösen sich die anfänglichen halbtönigen Reibungen schließlich in eine ruhigere, pentatonische Harmonie auf. Gegen Ende wird dies mit glockenartigen Tönen (*come campani*) in den Bässen kombiniert. Die Motivfragmente der Sopranstimmen in Quartparallelen und auch die allgemein symmetrische Anlage erscheinen sowohl im Magnificat als auch in *Katedralen* wieder.


Vor *Our joyful’st feast* (2008), das erst kürzlich seinem Werkkatalog hinzugefügt wurde, hat Rautavaara zwei Weihnachtslieder geschrieben; beide sind Bearbeitungen, die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen wurden: *Joulun virsi* (*Weihnachtslied*), ein kurzes Lied für mehrere Stimmen und ohne Begleitung, das ursprünglich das letzte Lied des Sololiedzyklus *Pyhia päiviä* (*Heilige Tage*, 1953) war,
und Marjatan jouluvirsi (,,Marjattas Weihnachtslied”), das ursprünglich an letzter Stelle im Mysterienspiel Marjatta matala neiti (,,Marjatta, einfache Magd”) stand, eine Vertonung der Geburt Christi, wie sie in der Volkserzählung des finnischen National-Epos erzählt wird, die 1975 für den Tapiola-Chor entstand.


In Rautavaaras Oper werden Gedichte von Kivi von der Titelfigur in einer Art Arioso außerhalb der Bühnenhandlung gegen einen konstant pulsierenden akkordischen Hintergrund gesungen. Als Rautavaara 1998 gebeten wurde, für ein Festival seiner Musik in Minnesota ein neues Chorwerk zu komponieren, entschloss er sich dazu, Ausschnitte der Oper für Chor zu arrangieren. Diesem neuen Werk gab er den Titel Halavan himmeän alla (,,Im Schatten der Weide”). Die ursprüngliche Baritonmelodie wird zumeist in Oktaven verdoppelt und die schmerzvolle Orchestrierung wird durch eine klangvolle Chortextur reproduziert.


Rautavaara hatte sich mit Rilkes Elegien bereits als Student in Wien in den 1950er Jahren auseinandergesetzt, doch fühlte er sich erst dazu bereit, eine davon zu vertonen, als er von Europa Cantat den Auftrag erhielt. Auf frühere instrumentale „Engelswerke“ folgte Die erste
Elegie zusammen mit seiner Siebten Symphonie, die den Untertitel „Engel des Lichts“ erhielt.

Zwar ist Die erste Elegie ein zwölftöniges Werk, doch ist sie gleichzeitig sehr zugänglich und klangvoll. Nach den Schreien zu Anfang über sachte pulsierenden Akkorden geht es durch dicke und dünne Texturen weiter, wobei manchmal innegehalten wird, um eine Solostimme erklingen zu lassen oder die Musik auf nur zwei oder drei Singstimmen zu reduzieren. Gegen Ende wird die Musik statischer. Wenn ein wiederkehrendes harmonisches Motiv über einem Orgelpunkt auf Fis zum dritten Mal erklingt—wobei der Textausschnitt aus den griechischen Sagen vertont wird, in dem die Geschichte der Geburt der Musik vorkommt—wird das Werk mit einem glänzenden C-Dur zu einem inspirierenden Schluss gebracht.

JAAKKO MÄNTYJÄRVI © 2010
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Der Autor ist freiberuflicher finnischer Übersetzer und Komponist. Er lehrt Geschichte der Chormusik an der Sibelius-Akademie in Helsinki.
