

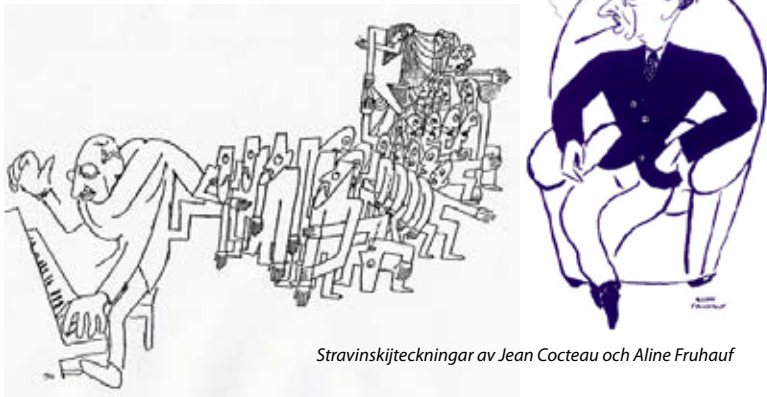
eviga skönheten, en helig fruktan för middagsso-
len, ett panskri, vars svällande öppnar vägen för
nya musikaliska möjligheter. Det är på detta sätt
orkestern ska skildra vårens födelse.”

I första bilden uppträder ynglingar tillsammans
med en uråldrig kvinna, så gammal att man ej vet
hennes ålder. Hon känner till naturens hemlighe-
ter och undervisar ynglingarna däri. Hon springer
nedhukad, till hälften kvinna, till hälften djur.
Ynglingarna är samlade omkring henne, deras
återhållna rytm sinnebilda vårens pulslag. Nu
kommer flickorna från floden. De bildar en ring
som förenar sig med ynglingarnas (Tranquillo).
Deras sinnlighet har ännu ej vaknat, de liknar trä-
den eller växterna, som står ensamma och likväl
upplever befruktningens mysterium. De närmar
sig ynglingarna, men blott för att åter fjärma sig
(Molto allegro). En ny rytm uppstår. Grupperna
delar sig och stridslekar börjar, vilka övergår till
verklig kamp. Så tar sig den inneboende kraften
utlopp i lek och strid. Nu hör man en procession
nalkas. Den vise kommer, den helige, stammens
äldste präst. En skräck genomfar alla. Den vise
välsignar jorden (Lento). Han ligger utsträckt
med ben och armar utbredda och blir ett med

jorden. Hans välsignelse är liksom ett tecken till
en ny rytmisk groning. Alla kryper ihop och rör
sig sedan i spiraler, oupphörligt växande, likt na-
turens nya, uppstigande krafter. Det är jordens
dans (Prestissimo).

Andra bildens förspel (Largo) skildrar den hed-
niska natten. Dess hemlighetsfulla sång uppre-
pas som ledsagning till den skugglika dans (An-
dante con moto), under vilken flickorna utpekar
den plats, där den utvalda inneslutes för att ej
mer bli fri. Den utvalda ska återskänka våren
dess krafter, som ungdomen förut berövat den.
De unga flickorna dansar omkring den orörligt
stillastående (Vivo). Jorden är nu renad. Förfä-
derns andar åkallas och kretsar omkring den
begrynnande, högtidliga dansen (Lento). När den
utvalda utmattad är nära att sjunka ned, gripes
hon av förfäderna. Som giriga odjur smyger de
fram för att hon ej i sitt fall ska beröra jorden. De
för henne med sig upp mot himlen. Kretsgången
av krafter, som återföds för att förgå och upplösa
sig i naturen, är nu fullbordad och avspeglad i
dessa symboliska rytmer.

© Tore Eriksson



Stravinskijteckningar av Jean Cocteau och Aline Fruhauf

MALMÖ KONSERTHUS
TORS DAG 6 MAJ 2010 KL 19,30

VÅROFFER

MALMÖ SYMFONIORKESTER
VASSILY SINAISKY dirigent
LISA WALL presentatör
Marika Fältskog, konsertmästare

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)
Coriolanus, uvertyr op 62 / 10 min

RICHARD STRAUSS (1864-1949)
Tod und Verklärung, tondikt op 24 / 25 min

PAUS

IGOR STRAVINSKIJ (1882-1971)
Våroffer, balettmusik i två delar för orkester / 35 min
Tillbedjan av jorden
Offret

Konserten direktsänds i Sveriges Radio/P2,
vänligen respektera inringningarna.



VASSILY SINAISKY dirigent

MSO:s chefsdirigent Vassily Sinaisky är en rutinerad musiker med diger meritlista. Tiden efter Musikonservatoriet i Leningrad var han assistent till den legendariske dirigenten Kirill Kondrasjin hos Moskvafilharmonikerna. Sinaisky vann guldmedaljen i den prestigefyllda Karajantävlingen 1973 och engageras sedan dess av orkestrar över hela världen, bl a har han dirigerat Los Angeles Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Concertgebouw-orkestrern i Amsterdam, Pittsburgh Symphony Orchestra och Finska Radions Symfoniorkester. Konserter och skivinspelningar kritikerrosas. Åren 1991-1996 var Sinaisky chefsdirigent och konstnärligt ansvarig för Moskvafilharmonikerna. Därefter erhöi han samma position hos Ryska statens symfoniorkester, som han lämnade så sent som 2002. Genom åren har Sinaisky även arbetat mycket med opera och varit förste gäst-dirigent vid Bolsjoj i Moskva. Han har haft framgångar vid Komische Oper i Berlin och English National Opera i London.

Numera har Vassily Sinaisky sin bas i Amsterdam, där han bor på Bachstraat ett stenkast från Concertgebouw. Staden är ett stort musikaliskt centrum och det är nära till allt. Inte minst till Manchester i England och uppdraget som förste gäst-dirigent sedan 1996 för BBC Philharmonic Orchestra och till Malmö förstås. Från och med hösten 2009 är Sinaisky "permanent dirigent" (delat chefsdirigentskap på fem dirigenter) vid Bolsjoj. Han är dessutom dirigentprofessor vid Musikonservatoriet i S:t Petersburg sedan 30 år.



Under mars har Sinaisky varit inbjuden till symfoniorkestrarna i Atlanta, St Louis och Seattle och som så ofta när han engageras i USA stod främst rysk musik på programmet, bl a av Stravinskij och Sjostakovitj.

Med BBC-orkestrern i Manchester har Sinaisky gjort ett antal skivinspelningar på Chandos, främst med rysk musik av bl a Balakirev, Sjtie-drin, Glinka och Sjostakovitj. Sommaren 2007 påbörjade han och MSO inspelningen av Franz Schmidts fyra symfonier för skivmärket Naxos. Schmidts Symfoni nr 1 och nr 2 kom ut under 2009 har fått fina omnämmanden i brittiska musiktidskriften Gramophone. Symfoni nr 3 ges ut i juli 2010.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Coriolanus, uvertyr

Efter arbetet med de tre uvertyrerna till Leonore, ursprungsversionen av operan Fidelio, tycks Beethoven ha fastnat för tanken att förvandla eller tolka ett drama musikaliskt i form av ett självständigt orkesterverk. Denna tanke låg till grund för den uvertyr Beethoven komponerade till sin vän dramatikern Heinrich Joseph von Collins pjäs Coriolanus (tyska originaltiteln). Uvertyren skrev Beethoven ursprungligen inte till ett teatersammanhang utan tanken var ett konsertverk, en musikalisk reflektion över dramat. Det första framförandet av uvertyren ägde rum i mars 1807 inom ramen för en konsert som hölls hos Furst Lobkowitz. Först senare användes verket också som förspel till skådespelet på teatern. Verket slog omedelbart an med sitt kraftfulla och intensiva tonspråk. Det dröjde inte länge förrän musiken var mer känd än det drama som inspirerat till den. Collin var en respekterad författare i Wien vid denna tid, men efter hans död 1811 glömdes snart hans författarskap bort.

Coriolanus bygger i sin tur på Shakespeares mindre kända tragedi om den romerske generalen Coriolanus. Om man utifrån denna pjäs tolkar Beethovens musik programmatiskt kan man höra uvertyrens huvudtema som en gestaltning av Coriolanus rebelliska karaktär, medan det mer lyriska sidotemat kan förknippas med hans mor Volumnia som försöker få honom att försonas med Rom. Med detta som utgångspunkt utspelas sedan ett rent musikaliskt drama. På samma sätt som Coriolanus går under i tragedin, bryts också



till sist huvudtemat sönder och dör bort i en kort avslutande epilog. Beethovens omtolkning av uvertyrformen, dess förflyttning från opera till konsertsammanhang, kom att tas upp av många tonsättare under romantiken. Här finner man ett steg i riktning mot det Mendelssohn kallade konsertuvertyr, med verk som En midsommarnattsdröm och Hebriderna, och som senare hos Liszt skulle förvandlas till begreppet symfonisk dikt.

© Staffan Storm



RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung

Direkt efter det att Strauss fullbordat Don Juan 1888, gav han sig in i kompositionen av en ny tondikt - Tod und Verklärung. Redan tidigt uppstod ryktet att kompositionen skulle vara självbiografisk. Det var väl knappast så illa att någon trodde att Strauss hade dött och sedan nedtecknat stycket, men många fick för sig att han hade varit svårt sjuk och sedan rekapitulerat förloppet i noter. Strauss, som överlevde stycket med sextio år, protesterade själv mot tanken och förnekade samtidigt att det skulle vara erfarenheten av någon närståendes död eller en litterär förlaga som låg bakom. Alexander Ritter som introducerat Strauss i tondikternas hemligheter sattes att formulera ett program efter Strauss skisser. Det tog sig formen av en kort dikt som trycktes i partituret och programmet vid uruppförandet. Strauss sammanfattade själv tondikten i ett brev 1894:

”För sex år sedan fick jag idén att i en tondikt framställa de sista döende timmarna hos en man som strävat efter de högsta idealistiska mål, kanske t o m artistiska. Den sjuke ligger till sängs, sovande med oregelbunden andning; vänliga drömmar lockar fram ett leende hos den djupt plågade mannen; han vaknar upp; han plågas åter av fruktansvärda smärtor; hans lemmar skakar av feber - när attacken är över och smärtorna släpper, vandrar hans tankar genom hans gångna liv; hans barndom passerar framför honom, ungdomen med dess strävan och passioner och



sedan, när smärtorna börjar återvända, framträder frukten av hans liv, idén, idealet han försökt realisera och framställa konstnärligt, men som han inte kunnat fullborda, då det inte är människans lott att skapa sådana ting. Dödens timma närmar sig, själen lämnar kroppen för att i de eviga rymderna upptäcka allt det som den inte förmådde fullborda nere på jorden.”

I Liszts ursprungliga idé om tondikten låg att den skulle förhålla sig fri till äldre formmönster, formen skulle styras av den programmatiska idén. I praktiken spökar dock oftast både sonat- och variationsformer etc. Även Strauss tillgrep i flera fall äldre former i sina tonpoem - rondo i Till Eulenspiegel, tema och variationer i Don Quixote, sonatform i Don Juan osv. Tod und Verklärung är förmodligen den tondikt där Strauss kommer närmast det ”litterära” formidealet. Den visar förhållandevis få spår efter äldre formmönster. Den tematiska tekniken och principerna är däremot fast förankrade i den symfoniska traditionen. Liszts metamorfosteknik spelar också en central roll. Huvuddelen av stycket är en kombination av temaexposition, - genomföring och -metamorfos. Den inledande tematiska idén avbildar den sjukes oregelbundna hjärtslag. Den ryckigt synkoperade rytmen återkommer upprepat som ett dödshot. Här finns också teman för lyckliga barndomsminnen och passionerade kärlekshistorier med mera. Det viktigaste temat är det som representerar de ouppnåeliga idealen. (Temat lånades, förmodligen högst medvetet, av John Williams till filmen Stålmannen). Tod und Verklärung leder fram till huvudpersonens död och in i en efterdödslik coda. Denna tycks konfirmera den ständiga spiritistiska erfarenheten: ”Hur är det på andra sidan morbror Einar? Jo, tack vi har det bra. Regnar det mycket? etc.” På samma



sätt är den musikaliska kvalitén högre hos ”idealtemat” när det är jordiskt och ouppnåeligt. Efter döden får det aldrig den riktiga transcendentala stöten som så väl behövs i codor av detta slag.

© Tore Eriksson



IGOR STRAVINSKIJ

Våroffer

Stravinskij menade själv att han var "det kärlet ur vilket Våroffer flödade fram". Ursprunget till verket förstärker detta intryck av en redan existerande gestalt, som utnyttjade Stravinskij som medium. Detta är inte menat i spiritistisk bemärkelse utan snarare så att Våroffer låg berett strax under ytan av förkrigs-kulturen, stilutvecklingen och Stravinskij's medvetande. Givetvis krävde kompositionen ett jättelikt, medvetet konstruktionsarbete för att framföras, men ursprunget och drivkrafterna kan mycket väl ha legat färdiggestaltade. Den brutalitet vi har fått se utvecklas under 1900-talet tycks visserligen ha överraskat alla med första världskrigets utbrott, men måste ha existerat som en kännbar underström redan tidigare. Kring 1910 hade flera tonsättare brutit sig loss från traditionen och visat att ett nytt tonspråk var möjligt, så även musikaliskt kan Våroffer ha framstått färdiggestaltat för Stravinskij. Det finns också ett överväldigande barndomsminne som spelade en dominerande roll i verkets tillblivelse. Stravinskij svarade följande på Robert Crafts fråga om vad han älskat mest i Ryssland: "Den våldsamma ryska våren som tycktes komma igång under en timme och som gav intryck av att hela jorden sprack. Det var den mest underbara händelsen varje år av min barndom." Redan den ursprungliga idén till verket hade karaktären av något färdigt och utifrånkommande. Medan Stravinskij höll på med sluttakterna av



Stravinskij, teckning av Picasso

Eldfågeln (1910) greps han plötsligt av en vision: "Jag såg i min fantasi en högtidlig hednisk rit: visa stamäldre som satt i en cirkel och såg på en ung flicka som dansade sig själv till döds. De offrade henne för att blidka vårens gud." Det har skrivits mycket om skandalen vid uruppförandet av Våroffer. Det har tolkats som att musiken var alltför revolutionerande ny. Det var säkert en faktor, men man bör också räkna med att koreografen Nijinskij visserligen var en lysande dansare, men av allt att döma en hopplös koreograf, att Djagilev medvetet kan ha uppmuntrat till stökerier

och att Paris-publiken tyckte om att bråka. Den upplösning och ombildning av den klassiska traditionen som utgjorde förutsättningarna för Våroffer byggde i stor utsträckning på ett i detalj nybildat och komplicerat tonspråk, som gav även den vane lyssnaren få hållpunkter. Paradoxalt nog gick Stravinskij i vissa avseenden den motsatta vägen, ty trots att helheten ofta är mycket komplex är detaljerna alltid elementära och välkända. Harmoniskt och melodiskt bygger Våroffer nästan uteslutande på enkla och invanda figurer som dur- och molltreklanger, förminskade septimackord och diatoniska skalor. Det tematiska materialet är visserligen endast undantagsvis folkmusikcitat, men Stravinskij träffade stilen så exakt att man förmodligen kan hitta vändningarna i ryska folkmusiksamlingar. Rytmskt håller han praktiskt taget alltid en stark pulskänsla levande. Över denna uppstår regelbundna taktarter med asymmetriska accentförskjutningar eller synkoper. Ofta pendlar han på ett oförutsägbart sätt mellan 2- och 3-takt. Men även när den musikaliska meningen blir som mest komplicerad förblir "orden" lättigenkännliga.

Ju äldre Stravinskij blev desto torrare blev hans förklaringar till verken. Våroffer hade emellertid en uppenbar laddning för honom, som resulterade i en mycket suggestiv skildring av balettens handling: "I våroffer har jag velat skildra, hur naturen, den sig ständigt förnyande, lever upp med

största intensitet, och hur ångest och hänryckning med den stigande saven griper växter och allt skapat. I förspelet (Lento) har jag anförtrött åt orkestern den fruktan, som varje känsligt väsen förnimmar inför elementens makt. Hela förspelet är hållet i mezzoforte. Melodin utvecklar sig i en horisontell linje, den stegas och avtager icke i och för sig, utan dynamiken uppkommer genom den växlande massan av instrument. Jag har velat återge naturens paniska skräck för den



Stravinskij, teckning av Miquel Covarrubias

