



CD-20 STEREO

**LEIF SEGERSTAM**

**STRING QUARTET No.6**

**A NNNN00000WWW**

FOR WIND QUINTET

**LEIF SEGERSTAM/**

**LASSE WERNER**

**RITUALS IN LA**

FOR TWO PIANOS



**SEGERSTAM QUARTET**

**HELSINKI WIND QUINTET**

**LEIF SEGERSTAM & LASSE WERNER, PIANOS**

**SEGERSTAM, Leif** (b. 1944)

**String Quartet No. 6** (1974) (*Hans Busch Musikförlag*)

**44'18**

- |     |                                                    |       |
|-----|----------------------------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Free-pulsatively</i>                         | 12'46 |
| [2] | II. <i>Free-pulsatively</i>                        | 11'12 |
| [3] | III. <i>Con moto</i>                               | 7'22  |
| [4] | IV. <i>Adagissimo con spirito di Gustav Mahler</i> | 12'08 |

**The Segerstam Quartet**

**Leif and Hannele Segerstam**, violins;

**Mauri Pietikäinen**, viola; **Veikko Höylä**, cello

---

**SEGERSTAM, Leif** (b. 1944) / **WERNER, Lasse** (b. 1934)

- |     |                                            |              |
|-----|--------------------------------------------|--------------|
| [5] | <b>Rituals in La</b> for two pianos (1974) | <b>16'20</b> |
|-----|--------------------------------------------|--------------|

**Leif Segerstam** and **Lasse Werner**, pianos

---

**SEGERSTAM, Leif** (b. 1944)

- |     |                       |              |
|-----|-----------------------|--------------|
| [6] | <b>A NNNNOOOOOWWW</b> | <b>15'26</b> |
|-----|-----------------------|--------------|

for woodwind quintet (1973) (*Hans Busch Musikförlag*)

(Timing by special permission of the composer)

**The Helsinki Wind Quintet**

**Mikael Helasvuo**, flute; **Jouko Teikari**, oboe; **Reino Simola**, clarinet;

**Kari Alanne**, horn; **Juhani Tapaninen**, bassoon

---

**B**orn in 1944, **Leif Segerstam** has come to be recognized as one of the most versatile and stimulating musical talents to have emerged from the Nordic countries. He studied violin, piano, composition and conducting at Helsinki's Sibelius Academy and spent a further two years at the Juilliard School in New York, studying conducting with Jean Morel, violin with Louis Persinger and composition with Hall Overton and Vincent Persichetti.

Leif Segerstam began his career as a conductor with positions in the opera houses of Helsinki, Stockholm and West Berlin. He was very soon invited to conduct at the Metropolitan Opera, La Scala, Covent Garden, Teatro Colón and the Salzburg Festival as well as the opera houses in Cologne, Hamburg, Munich and Geneva. From 1975 until 1982 he was principal conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra in Vienna. He was principal conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra from 1977 until 1987. From 1983 until 1989 he was Musical Director of the State Philharmonic Orchestra of the Rhenish Palatinate in Germany and he remains an honorary guest conductor of this orchestra. In 1988 Leif Segerstam was appointed principal conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra. He is presently chief conductor of the Royal Opera Orchestra, Stockholm.

Leif Segerstam maintains contact with the musical life of his native Finland in his capacities as musical adviser of the Tampere Philharmonic Orchestra and principal guest conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra. He regularly conducts at the Savonlinna Opera Festival and the Helsinki Festival. Over the next few years he will be conducting a complete cycle of Wagner's *Ring* in the newly-built Helsinki Opera House.

In spite of his prodigious commitment to the rostrum Leif Segerstam is also a prolific composer both of extended orchestral works as well as chamber (nearly 30 string quartets) and vocal music (BIS-CD-39). His orchestral compositions can also be heard on BIS-CD-483, BIS-CD-484, BIS-CD-583, BIS-CD-584 and BIS-CD-684.

Besides making recordings of his own compositions, Leif Segerstam has conducted a number of acclaimed recordings on the BIS label including Scriabin's orchestral music (BIS-CD-475, 534, 535), Hans Rott's inspirational *Symphony* from 1878-80 (BIS-CD-563) and Schnittke's revolutionary *First and Second Symphonies* (BIS-CD-577, 667).

The *Sixth String Quartet* was completed on 27th June 1974 during an intensive period of composition which lasted all summer, and which as an upbeat produced the piece *At the Border* (for a string-instrument, violin, viola, cello or c-bass and piano) and which later gave birth to most of the commissioned piece for 29th April 1975: *Two; onwards: inwards, outwards, (upwards, downwards,... aroundwards... towards...* (for large orchestra with two string sections and two piano soloists).

There was a name for this No. 6 ('Intime Thoughts'), but I took it away because of course this music is open for any kind of thoughts it may arouse, not necessarily exactly those thoughts that were present in the moments of composition. The language of the music is again, as in most of my music, rather listenedly found out than built, calculated and constructed.

One thing led to another, the hierarchy of motivations in the phenomenology of the psychology of the possibilities of choices was the registers of the 'organ of temperament for interpreting' of my performing personality: what had found its way onto the paper was performed in mind and was let to motivate that which had not yet got on to paper but was to be attached there... in this way the music additively paved and formed its way forward in the Music-time of this No.6... in the same way as it paves a way of time-connected memory-trace in the mind of the listener in his 'listeningnow' NOW.

I experienced the first movement as a battle to escape the sucking force of MI-RE-DO or SOL-LA-SI-DO, or the major scale in general. The atmosphere of the second movement is brought out of a children's cabaret composition about the Mouse (the pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-pee-motif), the Big Cheese and the Death-heavenly Dangerous Trap...

The end of the second movement is related to the end of the third movement where one is, after having experienced the Last Run of the first violin (in the mouse-wheel of the *perpetuum-mobile*-state which was the starting explosion of that movement), brought into an atmosphere where I felt that only the *Dreimalige Akkord* from the *Magic Flute* could express what I needed there... and then I also needed the six first tones of the C minor fugato where the two men in armour are...: five steps upwards in C minor... then a dizzying fall of a fourth down to that D... with the shaking in resonance *con rallentando* of the instruments lifted up until there was nothing more to be shaken out... only then one is ready for the vision-like fourth movement 'in the spirit of Gustav Mahler'...

All the roughness which just came about and stirred up in this language of music (like the gathering of pillars of octaves before the climax of the second movement, which is that chromatic diagonal of *tremolo* 11 semiquavers where the first violin and the cello move crosswards 'shaking the fences rattling' and the second violin and the viola are heralding their song-message of major-minor-minor-major-mixture) (or like all that thick carving which tears itself away out of the net of the *perpetuum mobile* in the third movement) was needed, I felt, in order that one would accept to progress into the visionally transfigured (maybe resignedly so) atmosphere of the fourth movement... There it comes again, the three-tone motif: mi-re-do in major and minor or sol-fa-mi or three steps chromatically and, at last, honour is even paid to the cell-motif B-A-C-H (which by the way was the motif of the TRAP in that Mouse-piece from the autumn of 1973)...

The music of the fourth movement of this *Sixth Quartet* is related to that piece which was completed just prior to it, *At the Border* and: *The very End*: all this business with the first violin getting up from his chair playing his last *glissando* trills and going to that-what-or-who-it-may-be-doll-or-statue and the helping of it or using of it to obtain that missing tonic of the very lowest sub-contra A of that Steinway or Bösendorfer which has been there all the time with its lid open and pedal down working at least symbolically as a kind of resonance-box or an all-registering radar to all the vibrations that were in the air when this music and the motivations of it were living their sound-and-experiencing-'lives', and the mixing of all this with the tam-tam strokes once, twice or thrice... all this may be interpreted by the listener in his own way, I hope for enrichment, but maybe all this business in only disturbing even... but for me it was a vision, almost an obsession, which I had to notate and write out of myself, 'ritually necessary'... in order to get back into balance again after having been in confrontation again with those combinations in that Land of Tones where the Tone-points are in that bone-hard order of 12 and where one can choose to move one's expressions: 'onwards: inwards, outwards, (upwards, downwards,... aroundwards... towards...' e.g....

***Rituals in La*** is the name of the confrontation one afternoon at 3 o'clock in Studio 4, Swedish Broadcasting House in Stockholm, between a Steinway (Leif S.) and a Bechstein (Lasse W.) which happened after that those personalities had not met for more than two-and-a-half years. When they last parted it was at the keyboards in the

programme 'Jazz in Sweden' in 1972 — now this moment was the only rehearsal for the evening's live broadcast concert 'Club Jazz' on Tuesday 15th October 1974. Leif S. came straight from the airport (some concerts at La Scala and in Liverpool were behind him) and there was not much talk before the green light was on. However, L.S. had sent a copy of *Three Moments of Parting* to Lasse W. and perhaps that was why the Tango emerged later in the take. The Mi-Do-Mi-Do-tremolo and the lowest As are also from *Life and Death* from those *Moments of Parting* as well as the banging of the lids and the knocking on them at the end. Maybe that closing and the very sensitive reopening of the lids was why the name *Rituals* was given — maybe it also happened because that *C major Prelude* by Bach had to be reincarnated in the middle. If the listener listens carefully he might also find a little Tristany — cured or uncured. Altogether this is a confrontation of two differently educated musicians, who despite that somehow as a ritual in mixed styles when at the 'altar', the board of black and white keys arranged in octaves of 12, manage to move in spontaneous symbiosis, experiencing the passing-by now of music-making possibilities so that it feels as if there would be rather a one-brain monster with four hands playing rather than two musicians with different brains and the normal two hands each — or maybe though sometimes it feels like two smaller monsters, one with two right hands only, the other one with two left hands only. But — since there was one Steinway and one Bechstein, and the take is in stereo, you might be able to distinguish between who is who and for whom you will cheer or pray when these Ls challenged the green light in a live, improvisational take, after not having had such fun for more than two years. DIG IT!

**A NNNNOOOOOWWW** (that name came about from the faaaact thaaaaat iiii theeee sounding moooomeeeennnt ooof notation the tempo of thaaaat peeeeen iiii much slower than the tempo of that "reading-focus" of concentration which, when reading, follows that very same notated path from one tone to the other to the... when the moooment ooof interpretation paaaaaaaassses by ... that name thus depicts thaaaat feeeeliing or veeryyy sloooow moootion wheeen you are writing ... and in "slowmotion" there is of course time to be present soooo muuuuch mooree things to influence the choice of sounds & ways of letting the sounds be and change ... maybe more than could be expected to be carried along and delivered in that very fast tempo of that very quickly passing by moooment of the interpretation time ... or ... ?), is a

work written in FREE-PULSATIVE style. Free pulsative in order to enable any spontaneous need of enrichment of the pulsation-content of the passing by moment for interpretation ... that is: if! one feels that “now!” ... one would like to stretch out (or fly?) on ones arches of expression or in any kind freedom which **IS** present (only?) when a composer dives into unnotated soundroom, but somehow maybe is NOT there when one THEN follows that notation ... (or?) well, yes, O.K.: So, on stage for Nnnnoooooowww there will now be those five persons who will carry with them that load of expression they have assembled during the times and moments when they agreed to move according to that notation of that composer ... (that was the rehearsal-times ...) — but, because the only thing the composer really very exactly hopes to be followed is that the paths not be changed ... — maybe there now then WILL!? be nnnnoooooowww really present that feeling of own creativity which only freedom (maybe) can give. The time functions ARE “exactly” notated — but — NEED not to be exactly followed, that is, they may be: free, e, eee, é e! ee, eeeee?, eeee, e; “e” ... ee, ee e ... e, even if we know OUR life has a beginning & an end ... or do we really feel-know-it-time-wise-scheduling-notation ... ? I mean if there is REALLY present the fell-knowledge (when we are living it) of & about that landing moment, and, if one plays with that tension of when-where one is going to place that landing of that living phrase one is “now” living, and, also plays with and about the tension of when & how to start anew after a pause ... well, THAT IS actually all it is, was, & will be about, this free-pulsative style of music-making nnnnoooooowww (and, this is also the secret of the “rubato” ...). Iamalwaysexcitedtoseewhichisgoingtobethatfivefoldofintertwinedfreepulsativelinesofmusicarrivingandreceivedfromthelisteningtotheinterpretationmomentofhisforthcomingnnnnnoooooowww, NOW!

***Leif Segerstam***

I was born in Stockholm, Sweden, in 1934. I grew up among the middle classes. A serious interest in music was aroused in me in 1948 through hearing Dizzy Gillespie's music. Via jazz I came into contact with a group of people from widely different backgrounds who practised and discussed modern film, theatre, literature and painting equally with music. My most fundamental musical points of departure are Charlie Parker, Bud Powell, Thelonius Monk, Tadd Dameron, Alban Berg and Claude Debussy. My first instrument was the tenor saxophone, but since I also started composing pieces as starting points for improvisation, it was natural to use the piano and about 1952 the piano took over as my natural means of expression. I am self-

taught both as a composer and as a pianist. Listening to and playing with other musicians, studying records and scores have been my schooling and still are.

Since 1953 I have had my own groups, varying in composition (most of the more important Swedish jazz musicians of my generation have been members at one time or another), and have toured in Sweden, in the other Nordic countries and on the Continent. The group name 'Lasse Werner and his friends' was adopted in 1967 although the core of the group (Christer Boustedt, saxophone; Gösta Wälivaara, bass; Janne Carlsson, drums and myself, piano) has existed since 1963 and still remains, at times being expanded by the addition of other friends such as the saxophonist Göran Östling and the trumpeter and composer Henrik Otto Donner, not forgetting the viola, recorder and piano playing composer Leif Segerstam.

We started working together with Leif after he had seen and heard 'Werner and his friends' in a production at the Stockholm City Theatre (we have participated in a whole range of theatre and film activities). He promptly asked us whether we could do the music for a film with him. We got on well together from the start and Leif became one of the 'friends'. Since that date Leif has, on occasions, taken part in concerts and broadcasts with the group in all its musical guises. For one broadcast Leif and I played some duos for two pianos. This caused me — in the autumn of 1974 when the Swedish Broadcasting Corporation asked me to lead what were termed improvisatory confrontation groups in a series of Club Jazz programmes — to think that it was time for Leif and me to confront each other at the piano again. The meeting was arranged and the results can be heard on this record.

*Lasse Werner*

---

**D**er 1944 geborene **Leif Segerstam** ist als eines der vielseitigsten und belebendsten musikalischen Talente der skandinavischen Länder bekannt. Er studierte Violine, Klavier, Komposition und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und verbrachte zwei weitere Jahre an der New Yorker Juilliard School, wo er Dirigieren bei Jean Morel, Violine bei Louis Persinger und Komposition bei Hall Overton und Vincent Persichetti studierte.

Leif Segerstam begann seine Karriere als Dirigent an den Opernhäusern von Helsinki, Stockholm und Westberlin. Sehr bald wurde er eingeladen, an der Met, La Scala, Covent Garden, Teatro Colón und bei den Salzburger Festspielen zu dirigieren,

sowie an den Opernhäusern in Köln, Hamburg, München und Genf. 1975-82 war er Chefdirigent des ORF-Sinfonieorchesters in Wien, 1977-87 Chefdirigent des Symphonieorchesters des Finnischen Rundfunks in Helsinki. 1983-89 war er künstlerischer Leiter der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, deren Ehrengastdirigent er heute noch ist. 1988 wurde Segerstam Chefdirigent des Symphonieorchesters des Dänischen Rundfunks. Derzeit ist er Chefdirigent der Kgl. Hofkapelle an der Stockholmer Oper.

Segerstam hält die Kontakte mit einer finnischen Heimat aufrecht als musikalischer Berater des Philharmonischen Orchesters Tampere und als erster Gastdirigent des Symphonieorchesters des Finnischen Rundfunks. Er dirigiert außerdem regelmäßig bei den Festivals von Savonlinna und Helsinki. Im Laufe der nächsten Jahre wird er einen kompletten Zyklus des *Rings des Nibelungen* in der neuerbauten Helsinkier Oper dirigieren.

Trotz einer umfangreichen Tätigkeit auf dem Podium ist Leif Segerstam auch ein produktiver Komponist. Er schrieb sowohl Orchesterwerke im großen Format als auch Kammermusik (an die 30 Streichquartette) und Vokalwerke (BIS-CD-39). Orchesterwerke von ihm liegen auch auf BIS-CD-483, 484, 583, 584 und 684 vor.

Neben Aufnahmen eigener Kompositionen dirigierte Segerstam auf BIS zahlreiche, mit großer Anerkennung begrüßte Aufnahmen von Werken anderer Komponisten, darunter die Orchestermusik von Skrjabin (BIS-CD-475, 534, 535), Hans Rotts inspirative *Symphonie* aus den Jahren 1878-80 (BIS-CD-563) und Schnittkes *Symphonien Nr.1* (BIS-CD-577) und *Nr.2* (BIS-CD-667).

Das **6:chste Streichquartett** wurde am 27.6. 1974 vollendet in einer intensiven Kompositionsperiode den ganzen Sommer 1974, die im Auftakt das Stück *An der Grenze* (für ein Streichinstrument, Violine, Bratsche, Cello oder Kontrabaß + Klavier) produzierte, und die später den Großteil des Auftragswerk 29.4. 1975 gebar: *Two; onwards; inwards; outwards (upwards, downwards,) ... aroundwards ... towards ...* (für großes Orchester mit zwei Streichergruppen & zwei Klaviersolisten).

Es gab einen Namen: *Intime Thoughts* für diesen 6:er, aber ich strich den Namen, denn natürlich ist diese Musik offen für jedwede Gedanken, die sie hervorzurufen imstande ist, nicht notwendigerweise eben gerade jene Gedanken, die in den Kompositionsaugenblicken präsent waren. Die Tonsprache ist, wie im Großteil meiner Musik, wieder einmal eher hervorgehört als gebaut, berechnet und konstruiert.

Das Eine ergab das Andere, die Motivationshierarchie in der Phänomenologie der Psychologie der Auswahl war das Registrieren in der persönlichen interpretativen Temperamentorgel: was aufs Papier gebracht worden war wurde interpretiert und durfte das motivieren, das noch nicht niedergeschrieben worden war aber kommen sollte..., solcherart additiv bohrten und formten sich die Wege vorwärts in der Musik-Zeit dieses Sechсers... auf dieselbe Art wie sie bohrt und eine zeitgebundene Erinnerungsspur setzt mehr oder weniger im Hörer im Hörerjetzt JETZT.

Den 1. Satz erlebte ich als Kampf aus der Saugkraft bei MI-RE-DO oder SOL-LA-SI-DO oder der Durtonleiter überhaupt. Die Atmosphäre des 2. Satzes ist aus der Kinderkabarettkomposition über die Maus (das Piep-piep-piep-piep-piep-piep-piep-piep-piep-piep-piep-Motiv), den Großen Käse und die Herrlich Gefährliche Falle geholt...

Der Schluß des 2. Satzes ist mit dem Schluß des 3. Satzes verwandt, wo man nach der „letzten Laufrunde (in der Tretmühle aus dem Perpetuum-Mobile-Zustand des Satzes, der die Einleitungsexplosion des Satzes war) *zigeunerissimo*“ der 1sten Violine in einer Atmosphäre landet, wo ich erlebte, daß Das Dreimalige Akkord der *Zauberflöte* das einzige war, das das interpretieren konnte, was ich dort brauchte... und dann brauchte ich auch die ersten sechs Töne aus der Atmosphäre, die das c-moll Fugato mit den beiden Geharnischten Männern hat...; fünf Schritte aufwärts in c-moll... dann schwindelnde Quartfälle bis zum D... mit Resonanzschütteln der Instrumente *con rallentando* ... erst nach alledem ist man bereit für den visionären 4. Satz „*Adagissimo* in Gustav Mahlers Geist“...

Ich erlebe, daß all die Grobheit, die nur daherkam und sich in die Tonsprache hineinwälzte (z.B. im 2. Satz bei der Ballung von Oktavsäulen vor dem Höhepunkt, der die chromatische Diagonale, von Elfsechzehnteltremolo mit einer Art Röcheln und Schütteln eines Gitters bei der 1sten Violine & dem Cello während die 2. Violine und die Bratsche gleichzeitig ihre Molldur-Durmollmixtur heroldisch singen, ist, oder z.B. das ganze dicke Graben, das sich im 3. Satz aus dem Perpetuum-Mobile-Netz losreißt), notwendig war, damit man es akzeptieren sollte, in die visionär verklärte (vielleicht resignierte) Stimmung des 4. Satzes hineinzugehen... Dort kommt wieder ein Dreitonmotiv: Mi-Re-Do in Dur und Moll und Sol-Fa-Mi oder drei Töne in chromatischer Folge, oder schließlich auch ein Salutieren der B-A-C-H-Zelle (die im Mausstück im Herbst 73 das Mausefallenmotiv war)...

Die Musik des 4. Satzes ist mit dem *An der Grenze*-Stück verwandt, und: „Der Schluß“...: mit „demda“, daß die 1ste Violine aufsteht und ihre letzten Glissando-triller spielt und zu Jener-wer-was-es-nun-ist—Puppe-Statue geht, die am Flügel war, der die ganze Zeit seinen Deckel oben und sein Pedal unten gehabt hat, um wenigstens symbolisch als eine Art Resonanzkasten oder registrierender Radar zu funktionieren, für all die Vibrationen, die in der Luft gewesen sind während die Musik und die Motivation zu dieser Musik ihr Klang + Erlebnisleben gelebt hat und daß jetzt die Puppe Hilfe bekommt oder verwendet wird um das Subkontra-A zu drücken, das als eine Art Tonika gebraucht wird + jene Tamtamschläge... all dies darf der Hörer interpretieren wie er es will, bereichernd oder gar störend... für mich war es eine Vision, fast eine Zwangsvorstellung, die ich notieren und wegschreiben mußte, „rituell notwendig“... um wieder das Gleichgewicht zu erringen nach diesem Kampf mit den Kombinationen im Tonland, mit den Tonpunkten in der beinhart logischen 12-Ordnung geordnet, wo man für seine Ausdrücke wählen kann, sich zu bewegen: „onwards; inwards; outwards (upwards, downwards,) ... aroundwards ... towards ...“ z.B. ...

***Rituals in La*** ist der Name der Konfrontation eines Nachmittags um 3 Uhr im Studio 4 des Stockholmer Rundfunkhauses zwischen einem Steinway (Leif S.) und einem Bechstein (Lasse W.), die also stattfand, nachdem mehr als 2 1/2 Jahre vergangen waren, seitdem sich diese Persönlichkeiten zuletzt trafen. Sie hatten sich auch an Klaviaturen getrennt, in der Sendung „Jazz på svenska“ 1972 — jetzt war der Konfrontationsaugenblick die einzige Probe für die Livesendung im „Club Jazz“ des Abends, die also am Donnerstag, den 15. Oktober 1974 stattfand. Leif S. war direkt vom Flughafen gekommen (er hatte einige Konzerte an der Mailänder Scala und in Liverpool hinter sich) und es wurde nicht viel gesprochen, bevor die grüne Sendungslampe aufleuchtete. Leif S. hatte aber ein Exemplar von *Three Moments of Parting* an Lasse W. geschickt, und vielleicht war es deshalb, daß sich jener Tango im späteren Teil der Aufnahme hereinschlich. Jenes Tremolo Mi-Do-Mi-Do und jene tiefen Subkontra-A:s entstammen ebenfalls dem *Life and Death* aus diesen *Three Moments of Parting*, wie auch am Schluß das Zuhauen der Klavierdeckel und das Klopfen darauf. Vielleicht war eben das Zuhauen und das sehr sensitive Wiederöffnen der Deckel der Grund für den Namen „Rituals“ — vielleicht entstand er auch deswegen, weil jenes *C-Durpräludium* von Bach sich im Mittelteil reinkarnieren lassen

mußte... Wenn der Hörer genau zuhört, kann er vielleicht ein wenig „Tristanitis“ erkennen — geheilt oder nicht geheilt. Im ganzen ist dies eine Konfrontation zwischen zwei verschieden ausgebildeten Musikern, wie ein Ritual gemischter Stile an einem Altar — der Tisch mit schwarzen und weißen Tasten in Oktaven zu je 12 — denen es trotzdem irgendwie gelingt, sich in spontaner Symbiose zu bewegen, indem sie das vorbeiziehende Jetzt der Musiziermöglichkeiten so erleben, daß es so empfunden wird, als ob da eher ein einhirniges Monstrum mit vier Händen säße als zwei Musiker mit getrennten Gehirnen und je zwei normalen Händen — oder, vielleicht empfindet es sich trotz allem mitunter als wären es zwei kleinere Monstren, das eine mit nur zwei rechten Händen, das andere mit nur zwei linken Händen. Wie dem auch sei — nachdem es ein Steinway und ein Bechstein sind, die erklingen und dies eine Stereoaufnahme ist, sollte es kein Problem sein zu erkennen, wer ist wer, wen man soll hoch leben lassen, für wen man beten soll, wenn diese L:s die grüne Sendelampe in einem lebendig improvisatorischen „Take“ herausfordern, nachdem sie es seit mehr als zwei Jahren nicht so lustig gehabt haben. DIG IT!

**A NNNNOOOOOWWW** (der Name kommt daher, daß das Tempo des Stiftes im klingenden Schreibaugenbliiiiick viel langsamer ist, als wenn das Werk aufgeführt wird, wenn der Konzentrationsfokus sich über die Notenlinien bewegt und im Kontakt mit der Notation — der Zeitbegriff ist slow-motion-haft wenn man schreieeibt; dann haaaaaben so ‚viiiiele‘ Umstände, die die Entschlüsse im Kompositionsaugenblick beeinflussen, Zeit um zu wirken — Ausdrucksenergie sogar mehr als man verlangen könnte, daß zum Ausdruck kommt oder zum Ausdruck kommen könnte, dann, wenn der Augenblick der Aufführung ‚vorbeieilt‘...); **A NNNNOOOOOWWW** ist ein freipulsatives Werk; freipulsativ deswegen, weil wenn ein Bedarf da ist, oder erscheint, die Ausdrucksskala bei der Konfrontation mit der Notation im Aufführungsaugenblicke zu erweitern, so ist dies völlig erlaubt und wünschenswert. Da haben wir also auf dem Podium fünf Personen, deren Ausdruckskraft mittels Blasinstrumente verstärkt wurde — sie tragen mit sich diese geladene, aufgestaute Botschaft, die latent lag, seitdem sie sich während der Übungen aus freiem Willen jenen Bewegungsschemata entsprechend bewegt haben, die die Notation des Komponisten bedeutet hat — diesmal mit dem Unterschied, daß die notierten Zeitfunktionen jetzt als fre-e?-eee? -e(e)e -e) -,e'; e? —e! . . . i zu betrachten sind — auf dieselbe Art, wie wir es wissen, daß unser eigenes Leben einen Anfang und ein Ende hat — (oder nehmen wir

dies überhaupt zur Kenntnis?) WENN wir leben, ist dann der vorhergehende Augenblick vorhanden — wie er sich zeitmäßig anknüpft — ich meine ... eine solche Aufladung ist das Geheimnis — des ‚RUBATOS‘ — eine Aufladung und ein Spiel darüber oder damit, wo der Schlußpunkt einer lebenden Phrase untergebracht werden soll, und wann eine neues Leben beginnen soll nach einer Pause oder ohne eine solche in klingender Gestalt; dies ist ein vielfacettiertes Geschehen, das in einem solchen ‚freipulsativen‘ Stil den Ursprung von ‚Myzelien‘ bildet, organische Einheiten, die kristallklar eindeutig zu notieren Sache der Unmöglichkeit ist... Ich bin darauf gespannt, was A NNNNOOOOOWWW am 13. November 1973 ist ... immer. Und der Hörer — ist er?

*Leif Segerstam*

Ich wurde in Stockholm, Schweden, 1934 geboren. In bürgerlichem Mittelklassemilieu aufgewachsen. Mein seriöses Musikinteresse wurde 1948 von Dizzy Gillespies Musik erweckt. Über den Jazz kam ich in Kontakt mit einer Gruppe Menschen aus einem breiten sozialen Spektrum, wo Film, Theater, Literatur und Bildkunst von heute genauso wie die Musik gepflegt und diskutiert wurden. Meine tiefsten musikalischen Ausgangspunkte sind Charlie Parker, Bud Powell, Thelonius Monk, Tadd Dameron, Alban Berg und Claude Debussy.

Mein erstes Instrument war das Tenorsaxophon, aber da ich gleichzeitig begann, kleine Kompositionen als Ausgangspunkte für mein Improvisieren zu schreiben, wurde es für mich natürlich, mich des Klaviers zu bedienen, und etwa um 1952 war das Klavier mein natürliches Ausdrucksmittel geworden. Ich bin als Komponist und Pianist völlig autodidakt. Andere Musiker anzuhören, mit ihnen zu spielen, Schallplatten und Partituren zu studieren — dies alles war und ist noch meine Schule!

Seit 1953 leitete ich eigene Gruppen mit wechselnder Besetzung (die meisten schwedischen Jazzmusiker von Bedeutung aus meiner Generation waren irgendwann dabei) auf Tournees in Schweden, dem übrigen Skandinavien und auf dem Kontinent. Der Orchestername „Lasse Werner und seine Freunde“ entstand 1967, aber die Kerntruppe der Organisation (Christer Boustedt, Saxophone, Gösta Wälivaara, Baß, Janne Carlsson, Schlagzeug und ich selbst, Klavier) besteht seit 1963 und wird gelegentlich um andere Freunde erweitert, wie den Saxophonisten Göran Östling, den Trompeter und Komponisten Henrik Otto Donner, und nicht zuletzt den Bratscher, Blockflötisten, Pianisten und Komponisten Leif Segerstam.

Die Zusammenarbeit mit Leif begann, nachdem er uns bei einer Vorstellung im Stockholmer Stadttheater erlebt hatte (wir waren häufig in Film- und Theaterzusammenhängen dabei), woraufhin er rasch fragte, ob wir mit ihm die Musik zu einem Spielfilm machen wollten. Wir fühlten uns wohl zusammen und Leif wurde einer der „Freunde“. Seither war er, wenn möglich, in all seinen Eigenschaften bei unseren Konzerten und Rundfunksendungen dabei. Bei einer Sendung machten Leif und ich einige Duos auf zwei Flügeln, und als mich der Schwedische Rundfunk bat, im Herbst 1974 sogenannte improvisierende Konfrontationsgruppen für eine Sendereihe zu leiten, fiel es mir ein, daß es an der Zeit sei, daß Leif und ich wieder mal an je einem Flügel miteinander konfrontiert werden sollten. Als Ergebnis entstand die vorliegende Aufnahme.

*Lasse Werner*

---

**N**é en 1944, **Leif Segerstam** est maintenant reconnu comme l'une des personnalités les plus douées et les plus stimulantes des pays du Nord. Il a étudié le violon, le piano, la composition et la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki; il passa ensuite deux ans à l'Ecole Juilliard à New York, travaillant la direction avec Jean Morel, le violon avec Louis Persinger et la composition avec Hall Overton et Vincent Persichetti.

La carrière de chef d'orchestre de Leif Segerstam prit son essor avec des postes aux maisons d'opéra de Helsinki, Stockholm et Berlin Ouest. Il fut rapidement invité à diriger au Métropolitain, à La Scala, au Covent Garden, au Teatro Colón, au festival de Salzbourg ainsi qu'aux maisons d'opéra de Cologne, Hambourg, Munich et Genève. Il fut le chef attiré de l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne de 1975 à 82 et de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise de 1977 à 87. Il fut le directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Rheinland-Pfalz de 1983 à 89 et il en est toujours un chef invité honoraire. En 1988, Leif Segerstam fut nommé principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Nationale Danoise. Il est présentement le chef principal de l'Orchestre de l'Opéra Royal de Stockholm.

Leif Segerstam reste en contact avec la vie musicale de sa Finlande natale en étant le conseiller musical de l'Orchestre Philharmonique de Tampere et le principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise. Il dirige régulièrement au festival d'opéra de Savonlinna et au festival d'Helsinki. Ces prochaines

années, il dirigera le cycle complet de l'*Anneau* de Wagner à la nouvelle maison d'opéra de Helsinki. Malgré ses nombreuses activités de chef, Leif Segerstam est aussi un compositeur fécond de grandes œuvres orchestrales ainsi que de musique vocale (BIS-CD-39) et de chambre (près de 30 quatuors à cordes). Ses compositions orchestrales peuvent aussi être entendues sur BIS-CD-483, 484, 583, 584 et 684. En plus de ses propres compositions, Leif Segerstam a dirigé plusieurs enregistrements salués sur étiquette BIS dont la musique orchestrale de Scriabine (BIS-CD-475, 534, 535), l'inspirante *Symphonie* de Hans Rott de 1878-80 (BIS-CD-563) et les *première* et *deuxième symphonies* de Schnittke (BIS-CD-577, BIS-CD-667).

Le **6<sup>e</sup> quatuor à cordes** fut achevé le 27 juin 1974; cet été-là fut une intensive période de composition qui donna le jour d'abord au morceau *Vid Gränsen* (A la limite) (pour un instrument à cordes, violon, alto, violoncelle ou contrebasse et piano) et ensuite à la majeure partie de l'œuvre commandée le 29 avril 1975: *Two; onwards; inwards, outwards (upwards, downwards)... aroundwards... towards...* (pour grand orchestre avec deux groupes de cordes et deux pianistes).

J'avais pensé à un titre, *Intime Thoughts* pour ce quatuor à cordes mais j'ai biffé car cette musique est naturellement ouverte à toute pensée qu'elle peut suggérer, pas nécessairement juste les pensées présentes à mon esprit au moment de la composition. Le langage tonal est comme en général dans ma musique, il s'est formé plutôt à partir de l'écoute que de plans, de calculs et de constructions.

Une chose mena à l'autre, la hiérarchie de la motivation dans la phénoménologie de la psychologie du choix était la registration à l'orgue du tempérament interprétatif personnel: ce qui s'était accroché au papier fut interprété et motiva ce qui n'était pas encore noté et devait venir... c'est ainsi que se fit le chemin menant à ce *sixième quatuor*... de la même façon qu'il perçoit et laisse peut-être des traces de souvenirs temporels chez l'auditeur au moment de l'écoute MAINTENANT.

J'ai considéré le premier mouvement comme une lutte tirée de l'attraction MI-RÉ-DO ou SOL-LA-SI-DO ou de la gamme majeure en général. L'atmosphère du second mouvement provient de la composition de cabaret enfantin sur la Souris (le motif de pip-pip-pip-pip-pip-pip-pip-pip-pip), le Gros Fromage et le Séduisant Piège Percutant...

La fin du second mouvement est apparentée à la fin du troisième où, après le "dernier passage *zigeunerissimo*" (dans la roue d'écureuil du *perpetuum mobile* du

mouvement qui était l'explosion introductrice du mouvement), on se retrouve dans une atmosphère où *Das Dreimalige Akkord* (accord trissé) de *La Flûte enchantée* était tout ce qui pouvait exprimer ce dont j'avais besoin là... ensuite, il me fallut aussi les six premières notes de l'atmosphère dégagée du fugato en do mineur avec les deux hommes cuirassés...; cinq pas vers le haut en do mineur... puis une chute vertigineuse de quarte jusqu'au ré... avec une trépidation résonnante d'instruments *con rallentando*... ce n'est qu'après cela qu'on est prêt au visionnaire quatrième mouvement "*Adagissimo* dans l'esprit de Gustav Mahler"...

Il me semble que toute la rudesse qui vint seulement et se complut dans le langage tonal (par exemple dans l'accumulation agressive, dans le deuxième mouvement, de piliers d'octaves avant le sommet qui est la diagonale chromatique d'un trémolo de onze doubles croches avec une sorte de râle et de secouement de grille chez le premier violon et le violoncelle tandis que le second violon et l'alto chantent, à la *Harold en Italie*, leur cocktail de majeur-mineur et de mineur-majeur ou, par exemple, toute cette profondeur qui se dégage du filet du *perpetuum mobile* dans le troisième mouvement) toute cette rudesse donc était nécessaire pour qu'on puisse accepter l'atmosphère visionnaire (peut-être résignée) du quatrième mouvement... On rencontre là aussi un motif de trois notes: mé-ré do en majeur et mineur ou sol-fa-mi ou trois tons en succession chromatique ou finalement même un salut à la cellule B-A-C-H (qui était le motif du piège à rat dans le morceau de souris de l'automne 73)...

La musique du quatrième mouvement est apparentée au morceau *Vid Gränsen* et: "*Slutet*"... avec les ascensions du premier violon qui joue ses trilles *glissando* et va vers cette sorte de poupée-statue près du piano à queue dont le couvercle a été levé et la pédale abaissée tout le temps afin de fonctionner au moins symboliquement comme une sorte de caisse de résonnance ou de radar enregistreur pour toutes les vibrations dans l'air pendant que la musique et sa motivation ont vécu leur sonorité et leur vie et que la poupée aide ou sert à presser le contre-la qui sert de tonique et les coups de tamtam... l'auditeur pourra comprendre tout cela comme il lui plaira, que ce soit enrichissant pour lui ou même dérangeant... pour moi, c'était une vision, presque une obsession que je devais noter et mettre par écrit, "une nécessité rituelle"... pour retrouver mon équilibre après ce corps à corps avec les combinaisons du pays des Notes avec ces Tons ordonnés dans un ordre d'une logique dodécaphonique stricte où, pour s'exprimer, on peut choisir de se mouvoir: "onwards; inwards, outwards, (upwards, downwards,)... aroundwards... towards..." par exemple....

**Rituals in La** est le nom de la confrontation à trois heures un après-midi au studio 4 de la maison de la Radio à Stockholm entre un Steinway (Leif S.) et un Bechstein (Lasse W.) et de ce qui est arrivé après qu'il se fût écoulé plus de deux ans et demi depuis la dernière rencontre de ces personnalités. Elles s'étaient d'ailleurs séparées au clavier, au cours du programme "Jazz på svenska" (Le jazz en suédois) en 1972 — le moment de la confrontation était la seule répétition avant le concert du soir, radio-diffusé en direct, à Club Jazz, concert qui eut donc lieu le 15 octobre 1974. Leif S. arrivait directement de l'aéroport (il venait de donner quelques concerts à La Scala et à Liverpool) et on n'eut pas tellement de temps pour parler avant que la lampe verte ne s'allume. Entretemps, Leif S. avait envoyé une copie de *Three moments of Parting* à Lasse W. et c'est peut-être pourquoi le tango se glissa dans la dernière partie de l'enregistrement. Ce trémolo Mi-Do-Mi-Do et ces contre-la graves proviennent aussi de *Life and Death* de ces *Three Moments of Parting* tout comme le claquement du couvercle du piano à queue qu'on laisse tomber et le soulèvement à nouveau très sensible du couvercle sont à l'origine du nom *Rituals* — peut-être aussi parce que le prélude en do majeur de Bach devait se laisser réincarner dans la section du milieu... Si l'auditeur écoute attentivement, il pourra peut-être distinguer un peu de "Tristanite" — guérie ou pas. Somme toute, c'est une confrontation entre deux musiciens à l'instruction différente qui, sans y faire trop attention, comme un rituel dans des styles mélangés, devant l'autel — la table aux touches noires et blanches arrangées en octaves de 12 — réussissent à se mouvoir en symbiose spontanée, faisant l'expérience du moment présent fugitif des possibilités musicales de façon à donner l'impression d'un monstre à un cerveau et quatre mains plutôt que celle de deux musiciens avec chacun son cerveau et les deux mains normales — ou, peut-être, nous semble-t-il parfois être en présence de deux petits monstres, l'un avec seulement deux mains droites, l'autre avec seulement deux mains gauches. Quoi qu'il en soit — puisqu'on entend un Steinway et un Bechstein et que c'est un enregistrement stéréophonique, il n'y aura pas de problème à reconnaître qui est qui et qui on acclamera ou implorera quand ces "L" défient la lampe verte dans un "take" improvisé en direct après avoir eu plus de plaisir qu'ils n'en avaient eu en plus de deux ans. YABADABADOU!

**A NNNNOOOOOWWW** (le nom provient du fait que le tempo de la plume au moocoooment s'ore de l'écriture est beaucoup plus lent que lors de l'exécution de l'œuvre, alors que le foyer de concentration se meut sur les portées et en contact avec la notation — la conception du temps est celle d'un mouvement au ralenti quand on écriiiit; taaaant d'autres faaacteurs qui influent sur la décision au moment de la composition ont le temps d'agir — l'énergie d'expression, même plus que ce qu'on pourrait exiger, s'exprime ou pourrait s'exprimer ensuite quand le moment de l'exécution "s'enfuit" ...); **A NNNNOOOOOWWW** est une œuvre à la pulsation libre; pulsation libre parce que, si le besoin existait ou se présentait, d'amplifier l'échelle d'expression devant la confrontation avec la notation au moment de l'exécution, cela serait alors entièrement permis et souhaité. Nous avons donc sur l'estrade cinq personnes dont la puissance d'expression est renforcée par les instruments à vent — elles transportent avec elles ce message chargé, amorti, qui est latent depuis qu'elles se sont, au cours des répétitions, en toute liberté engagées dans les patrons de mouvements contenus dans la notation du compositeur — cette fois avec la différence que les fonctions temporelles notées devraient maintenant être considérées comme li-i?-iii?-i(ii)i -(i) - 'i'; i;? --i...bres. — tout comme nous savons que notre vie a un début et une fin — (y pensons-nous somme toute?) **QUAND** nous vivons, le moment passé est toujours — peu importe son lien... temporel - je veux dire... une telle charge appartient au "RUBATO" — un secret — une charge et un jeu au sujet de — ou avec — l'emplacement du point final d'une phrase vivante et du moment où une nouvelle vie commencera après un silence ou l'absence d'une telle dans une forme sonnante; c'est un cours d'événements aux multiples facettes qui, dans un tel style de pulsation libre engendre des "mycéliums", des unités organiques impossibles à noter de façon clairement univoque... Je suis curieux de savoir **CE QUE A NNNNOOOOOWWW** sera le 13 novembre 1973 ... toujours. Qu'en est-il de l'auditeur? — Est-il prêt?

**Leif Segerstam**

*(Note: La traductrice s'est efforcée de respecter au maximum le style particulier du texte original suédois.)*

Je suis né à Stockholm, Suède, en 1934; ai grandi dans un milieu bourgeois. Mon intérêt sérieux pour la musique fut éveillé en 1948 par la musique de Dizzy Gillespie. Je vins en contact avec un groupe de gens, via le jazz, appartenant à un large spectre social où l'on s'occupait autant de musique que de cinématographie moderne, théâtre,

littérature et peinture et on en discutait avec tout autant d'assiduité. Mes origines musicales les plus profondes sont Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk, Tadd Dameron, Alban Berg et Claude Debussy.

Mon premier instrument fut le saxophone ténor mais, comme j'ai commencé en même temps à écrire de petites compositions comme point de départ pour mes improvisations, il me fut naturel d'utiliser le piano et, vers 1952, le piano occupa la première place comme moyen naturel pour m'exprimer. Je suis entièrement autodidacte et comme compositeur et comme pianiste. Mon école fut d'écouter d'autres musiciens et de faire de la musique avec eux, d'étudier des disques et des partitions, et c'est encore mon école!

Depuis 1953, j'ai dirigé des groupes différents (la plupart des musiciens de jazz importants de ma génération s'y sont trouvés un jour ou l'autre) dans des tournées en Suède, dans les autres pays nordiques et sur le continent européen. Le nom de l'orchestre, "Lasse Werner et ses amis" fut donné en 1967 mais le cœur de l'organisation (Christer Boustedt, saxophones, Gösta Wälivaara, basse, Janne Carlsson, percussion et le soussigné, piano) a été formé en 1963 et subsiste toujours, parfois agrandi d'autres amis dont le saxophoniste Göran Östling et le trompettiste et compositeur Henrik Otto Donner et surtout l'altiste, flûtiste (à bec), pianiste et compositeur Leif Segerstam.

La collaboration avec Leif commença quand il vit et entendit "Werner et ses amis" au théâtre municipal de Stockholm (nous avons participé à plusieurs productions de théâtre et de films) et il nous demanda si nous ne voulions pas faire la musique d'un long métrage avec lui. Nous avons de suite sympathisé et Leif fut compté parmi "les amis". Depuis, Leif a participé à l'occasion à des concerts et des radiodiffusions avec le groupe dans toutes ses formes musicales. Dans un programme de radio, Leif et moi avons joué quelques duos sur deux pianos à queue et, quand la Radio de Suède me demanda en automne 1974 d'être responsable de dits groupes de confrontation improvisée pour une série de programmes radiophoniques Club Jazz, j'ai pensé qu'il était temps pour Leif et moi de se confronter encore devant chacun son piano. Il en fut ainsi et le résultat peut être entendu sur ce disque compact.

*Lasse Werner*

## INSTRUMENTARIUM

**String Quartet No. 6**   **Leif Segerstam**  
**Hannele Segerstam**  
**Mauri Pietikäinen**  
**Veikko Höylä**  
**Rituals in La**   **Leif Segerstam**  
                         **Lasse Werner**  
**A NNNNOOOOOWWW**   **Mikael Helasvuo**  
  
                         **Jouko Teikari**  
                         **Reino Simola**  
                         **Kari Alanne**  
                         **Juhani Tapaninen**

**Violin: Joh. Domin. Rocca, Taurini**  
**Bow: Husson, Paris**  
**Violin: Lorenzo e Tommaso Carcassi, Florence**  
**Bow: Sartory, Paris**  
**Viola: Joannes Bockem, Cologne c. 1710**  
**Bow: Siegfried Finkel, Germany**  
**Cello: Cincenzo Ruger, Cremona 1706**  
**Bow: Risto Vainio, Helsinki**  
**Grand Piano: Steinway D (right channel)**  
**Grand Piano: Bechstein E (left channel)**  
**Flute: Johannes Hammig, Switzerland**  
**Mouthpiece: Louis Lot, France**  
**Oboe: Graessel, Nuremberg, Germany**  
**B flat Clarinet: Selmer, France**  
**Horn: Holton**  
**Bassoon: Josef Büchner**

Recording data: (*String Quartet No. 6*) 1974-10-23 at the Sibelius Academy, Helsinki, Finland;  
(*Rituals in La*) 1974-10-15 at Studio 4 of the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm, Sweden;  
(*A NNNNOOOOOWWW*) 1974-06-27/28 at the Sibelius Academy, Helsinki, Finland  
Recording engineers: (*String Quartet No. 6*) Pekka Priha, Ingmar Schüller;  
(*Rituals in La*) Berndt Berndtson; (*A NNNNOOOOOWWW*) Robert von Bahr  
(*String Quartet No. 6*) AKG C24 + 2 Sennheiser 421/2 microphones; Studer A80 tape recorder;  
BASF LGR 30P tape; (*Rituals in La*) Neumann U 87 microphones; Studer A80 tape recorder; BASF LGR  
30P tape; (*A NNNNOOOOOWWW*) Sennheiser MKH 105 microphones; Revox A-77 tape recorder (15 i.p.s.);  
Scotch 206 tape

**Producer: (*String Quartet No. 6*) Paavo Helistö; (*Rituals in La*) Bosse Broberg;**  
**(*A NNNNOOOOOWWW*) Robert von Bahr**

CD transfer: Siegbert Ernst  
Cover text: Leif Segerstam, Lasse Werner  
English translation: Leif Segerstam, William Jewson  
German translation: Julius Wender  
French translation: Arlette Lemieux-Chené  
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.  
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

© 1974 & © 1996, Grammofon AB BIS, Djursholm.