



volume 9

alfred schnittke

cello concerto no. 1
klingende buchstaben
four hymns



torleif
thedéen
cello

danish national
symphony orchestra
conductor leif segerstam

SCHNITTKE, Alfred (1934–98)

Concerto No. 1 for Cello and Orchestra (1985–86)

39'54

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Pesante</i> | 14'14 |
| 2 | II. <i>Largo</i> | 10'11 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 3'50 |
| 4 | IV. <i>Largo</i> | 11'39 |

Danish National Symphony Orchestra / Leif Segerstam

5 Klingende Buchstaben for solo cello (1988)

4'16

Four Hymns for cello and instrumental ensemble

25'05

- | | | |
|---|--|-------|
| 6 | I. for cello, harp and timpani (1974) | 11'14 |
| 7 | II. for cello and double bass (1974) | 5'44 |
| 8 | III. for cello, bassoon, harpsichord and tubular bells (1975) | 4'25 |
| 9 | IV. for cello, double bass, bassoon, harp, harpsichord, timpani and tubular bells (1977) | 3'20 |

Entcho Radoukanov *double bass* · Christian Davidsson *bassoon*

Ingegerd Fredlund *harp* · Mayumi Kamata *harpsichord*

Anders Holdar *tubular bells & timpani* · Anders Loguin *tubular bells*

Torleif Thedéen *cello*

TT: 70'35

Cello Concerto No. 1 released in co-operation with the Danish Broadcasting Corporation **DR**

Concerto No. 1 for Cello and Orchestra

In the spring of 1985 Alfred Schnittke started to compose a piece commissioned by the City of Munich for the inauguration of the Gasteig Culture Centre. After sketching a cello concerto (for Natalia Gutman), planned to contain three movements, the composer suffered a severe stroke at the age of only 50. After weeks in hospital he succeeded in making a recovery, although his health was greatly impaired. By summoning up all his strength he managed to start composing again, and he regarded it as a miracle that he could continue so seamlessly, as if he had ‘laid clown the pen only yesterday’.

The third movement, originally planned as a broad finale depicting the mad hustle of earthly existence, turned out to be rather short, because a great song soon developed in its wake (an idea that the composer had been waiting to use for some time) and grew into a meaningful conclusion to the piece.

The first performance of the Cello Concerto took place in Munich on 7th May 1986. The dedicatee Natalia Gutman played the solo part, and the Munich Philharmonic Orchestra was conducted by Eri Klas.

The Russian musicologist Svetlana Savenko, who through numerous conversations with the composer was able to ascertain his own ideas about the work, has given the following interpretation of the piece:

‘The rejuvenation of the genre of solo concerto is very marked in Alfred Schnittke’s work. For example, the classical sense of competition between the soloist and the orchestra becomes in his works a confrontation, an antagonistic conflict between a personality and its environment. The concrete form, the musical material of this conflict is different each time; the “subject” of the work is constantly changing and the voice of the “hero” sounds differently. Nevertheless, there are similarities. An element of free monologue dominates the solo part, for example, a sense of “speaking for oneself”. It is no coincidence that Schnittke shows a preference for

the stringed instruments with their especially flexible intonation and their many similarities with the human voice.

‘The Cello Concerto No. 1 opens with a monologue (*Pesante*). A questioning motif appears in the solo part, quietly and persistently. From the very beginning the orchestra sounds like a muffled echo – the cello line is lengthened by the orchestral players, who gradually attain independence. Already in this introduction, however, the soloist suffers a defeat: his attempt to turn the questioning motif into a statement leads to an orchestral “collapse” in which the trembling voice of the “hero” is buried. The prelude is perceived as a draft for the conflict-filled development that is to follow – like a further embodiment of the dramaturgical conception typical of Schnittke’s œuvre.

‘From here on, the development of the concerto pursues an entirely different course: the strict and dramatic *Moderato* that follows the introduction is almost entirely governed by the development of the solo part. This does not, however, mean that the solo cello is always present, or that it is dominant. Now and then, at the climaxes of greater or smaller wave-shaped orchestral surges, its sound is “destroyed” by orchestral “aggression”, just like in the introduction. Nevertheless, there is no genuine conflict between the “hero” and the “crowd”. The soloist and orchestra exchange themes, indulge in peaceful counterpoint, imitate each other’s phrases. But their relationship is anything but idyllic: the music of the first movement comes across as a tormented search for truth, for harmony or at least for stability. The web of sound is unusually varied and natural; the alternation of the melodic lines recalls the restless movement of human thoughts in search of some fixed point. The songful phrases which occur from time to time are not consolidated but are carried along by the current of the musical material that is constantly renewing itself. “Beautiful” orchestral sounds prove to be equally fleeting – like windows opening onto an unattainable world.

‘A second episode begins as a virtuoso cadenza for the soloist. The melodic lines dissolve into figurations; the rhythmic pulsation becomes ever more excited – and in the *tutti* culmination the questioning motif from the very opening rings out loudly. Now we hear the categorical imperative in this motif. Here too, however, catastrophe is lurking: with an orchestral “collapse”, even more violent than at the beginning, the motif itself and the entire movement break off.

‘The second movement of the concerto (*Largo*) is a renewed attempt to find a way out, this time through consideration and reflection. Chorale themes from the orchestra hold the upper hand here, and the quaking, suffering voice of the soloist joins in with one of these. This swoon does not, however, last long: gradually a monologue from the soloist rises up into the highest register and, with the support of the orchestra, attains maximum sharpness of expression.

‘The beginning of the third movement (*Allegro vivo*) seems like the beginning of a finale. This is correct; but this finale is not definitive, not “genuine”. Its character is rather surprising for Schnittke: from the outset a sharply accentuated march theme is in control, and this is later superseded kaleidoscopically by stubbornly energetic and dancing motifs. In this orchestral whirl one may perceive an ambiguity, a taste of the grotesque (reminiscent of Shostakovich’s finales). The “hero” does not feel especially comfortable in this “beautiful new world”; in the solo part he is constantly grimacing and losing his step.

‘This violently attained harmony also succumbs to catastrophe. It is destroyed by the chorale from the second movement, which attacks at the height of the climax. The solo part, robbed of all support, is entirely shattered and is absorbed as if by some enormous natural catastrophe.

‘After this outburst the cello begins the fourth movement (*Largo*), warily searching for the melody. This is the true finale: not until here does all that has gone before attain its genuine meaning. The final movements of Schnittke’s major works are

always extremely weighty; among these movements, the “departure-finale” is the type that predominates. A last harmony reigns in the soul purified by suffering, the “sadness of the evening earth” (M. Bulgakov), which gradually disappears in the darkness of night. In the finale of his Cello Concerto No. 1, Schnittke makes a totally different statement: it seems to be a miracle, a joyous message that suddenly touches the ear and grips the entire soul.

‘The solo instrument’s strictly archaic theme, reminiscent of old Russian church songs (Znamenny melodies), rises anew to the monologue-like expressive power of the earlier solo passages. Now, at last, the solo part achieves clarity and finds its own persona. It is no longer the voice of a lonesome individual but that of the lead singer in a choir, with which the others gradually join in and take part in the song of praise. The chorale grows and spreads out like a “cathedral”, gradually assuming cosmic dimensions. It seems as if Heaven and Earth were resounding...’

Svetlana Savenko

Klingende Buchstaben (Sounding Letters)

Alfred Schnittke’s *Klingende Buchstaben* for cello solo was written in 1988. The composer wrote it for the 40th birthday of Alexander Ivashkin, solo cellist of the Moscow Bolshoi Ensemble and a musicologist who is a leading authority on Schnittke’s music. The first performance was given by Ivashkin himself in Moscow on 28th December 1988.

As already indicated by the title, in *Klingende Buchstaben* Schnittke uses those letters of the alphabet from the dedicatee’s name which double as musical note-names: A–E–A–D–E and A–E flat (German Es)–C–B (German H). The latter group of notes also happens to correspond to Alfred Schnittke’s own initials. This material, which is heard thematically right at the outset, is varied and extended from the start by mirror-image, transposition and addition effects; it thus serves as the point of

departure for a more or less free, improvisatory form. After each of two big pauses the motif from the opening starts afresh, enriched in various ways, finally *pizzicato* and increasingly fragmented by insertions and abbreviations, until the work eventually dissolves in high register with the opening notes A–E flat.

Hans-Ulrich Duffek

Four Hymns

The four Hymns were written at different times and for different instrumental combinations, and later combined to form a cycle. The cello forms the ‘central point’ of each ensemble and becomes thus the leading instrument, the sound centre of the cycle. For this reason all four pieces are dedicated to cellists – the first Hymn to the Austrian Heinrich Schiff, the second to Valentin Berlinsky from the Moscow Borodin Quartet, the third to Alexander Ivashkin, cellist of the Bolshoi Ensemble, and the fourth to Karine Georgian, winner of the 1966 Tchaikovsky Competition.

In the first Hymn (1974) Schnittke turns to authentic themes based on tetrachords of Znamenny chant from the collection by Nicolai Uspensky. The Hymn is a cycle of variations which modulate from one tetrachord to another. As the Soviet composers Martynov and Butsko have shown, the everyday, familiar scale system likewise consists entirely of four-note sequences (tone-semitone-tone) which are linked together, in the process of which there are more sharp signs as we move higher and more flat signs as we move lower. For Schnittke, the original tonal system of orthodox church song – a system later displaced by a ‘better-sounding’, more artificial one – was ‘an extraordinarily interesting example of natural-dissonant tonal thinking’.

The second Hymn (1974) does not actually use any church themes, but it begins in a no less universally significant way with its triads and series of overtones. This Hymn is based on the contrast between the objective and the subjective: the sound

of nature (triad and series of overtones as acoustical conditions) on the one hand, and the confused monologue of the human soul (chromatically moaning intonations as a symbol of a state of subjective arousal) on the other.

The third Hymn (1975) originates from the music for Igor Talankin's film *Dnevnyie sviosdy* ('Day Stars') in which there is an imaginary requiem for the Tsarevich Dmitri (the son, murdered in childhood, of Ivan the Terrible) with a boys' choir and the ringing of bells. Here Schnittke wanted to imitate the style of dissonant heterophony, which is much more characteristic of Russian church singing than the usual consonant heterophony.

The fourth Hymn (1977) brings together the material and tonal colours of the first three pieces and unites all the participants into a larger ensemble. We hear the themes of the first Hymn, the harmonies and triads from the second and the sound of bells from the third. All of this is combined in a unified, fanatical rhythm, hammering out the syllables of a prayer – a muffled yet ardent prayer.

Alexander Ivashkin

Torleif Thedéen is one of the most highly regarded musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious cello competitions. He performs regularly with all leading orchestras in Scandinavia, as well as with some of the world's major orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, Berlin and Vienna Symphony Orchestras, and the London, Moscow and Netherlands Philharmonic Orchestras under such conductors as Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky and Leif Segerstam. As a chamber musician Torleif Thedéen has performed at prestigious concert venues worldwide such as Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Con-

certgebouw in Amsterdam. He often participates in prestigious music festivals including the Verbier, Prague Spring and Schleswig-Holstein festivals. Chamber music partners include Julian Rachlin, Janine Jansen and Maxim Rysanov. Since 1986 Thedéen has recorded numerous CDs for BIS, featuring standard repertoire works as well as contemporary music.

Leif Segerstam studied violin, piano, composition and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki and then continued with a post-graduate course at the Juilliard School of Music in New York. He is chief conductor emeritus of the Helsinki Philharmonic Orchestra. In addition he holds honorary titles with the Danish National Symphony Orchestra and Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in Germany. He has been chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra and Royal Swedish Opera; he is chief conductor of the Turku Philharmonic Orchestra and Malmö Opera. He began his conducting career in the opera houses of Helsinki, Stockholm and Berlin, with guest appearances which have included the Metropolitan New York, La Scala, Covent Garden and the Savonlinna Festival. In 1997 he made his début in North America. He has also shown exceptional creativity as a composer throughout his musical career. For many years a professor of conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, Leif Segerstam was awarded the annual Finnish State Prize for Music in 2004, and the following year received the highly esteemed Sibelius Medal.



Leif Segerstam

Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester

Im Frühjahr 1985 begann Alfred Schnittke mit der Komposition eines Auftragswerkes der Stadt München zur Eröffnung des Gasteig-Kulturzentrums. Nach der Skizzierung eines auf drei Sätze angelegten Cellokonzertes (für Natalia Gutman) erlitt der erst Fünfzigjährige einen schweren Schlaganfall, den er nach wochenlangem Klinikaufenthalt glücklich (wenn auch mit erheblichen gesundheitlichen Schädigungen) überleben konnte. Es gelang ihm unter Aufbietung aller Kräfte, seine kompositorische Arbeit wiederaufzunehmen, und er sieht es als ein Wunder an, dass sich dies so bruchlos vollzog, als hätte er lediglich „gestern den Stift aus der Hand gelegt“.

Der dritte Satz (ursprünglich als breiter Finalsatz zur Schilderung des wahnwitzigen irdischen Treibens angelegt) geriet eher knapp, weil sich dahinter schon bald ein großer Gesang (den er schon lange mit sich trug) entfaltete und zum sinngebenden Abschluss des Werkes geriet.

Die Uraufführung des Cellokonzertes fand am 7. Mai 1986 in München statt, den Solopart spielte die Widmungsträgerin Natalia Gutman, die Münchner Philharmoniker dirigierte Eri Klas.

Die russische Musikologin Swetlana Sawenko, die in mehreren Gesprächen mit dem Komponisten auch dessen Gedanken zum Werk in Erfahrung bringen konnte, hat folgende Deutung des Werkes unternommen:

„Die Erneuerung der Gattung Solokonzert ist bei Schnittke sehr deutlich ausgeprägt. So wird beispielsweise der klassische Wettbewerb von Solist und Orchester bei ihm zur Konfrontation, zum antagonistischen Konflikt zwischen Persönlichkeit und Umwelt. Die konkrete Gestalt, das Tonmaterial dieses Konflikts ist jedesmal anders, das ‚Sujet‘ des Werkes wechselt ständig, die Stimme des ‚Helden‘ klingt unterschiedlich. Aber es gibt auch Gemeinsames. So herrscht beispielsweise in der Solostimme ein Element des freien Monologs, der Rede ‚im eigenen Namen‘. Es ist

kein Zufall, dass Schnittke die Streichinstrumente bevorzugt, deren Intonation besonders flexibel ist und die viele Gemeinsamkeiten mit der menschlichen Stimme haben.

Das Violoncellokonzert wird von einem Monolog (*Pesante*) eröffnet. In der Solostimme erklingt ein Fragemotiv, leise und beharrlich. Das Orchester klingt von Anfang an wie ein dumpfes Echo mit – die Stimme des Violoncellos wird durch die Orchesterstimmen verlängert, die allmählich Selbständigkeit erlangen. Doch schon in dieser Einleitung erleidet der Solist eine Niederlage: Der Versuch, die Frage in eine Behauptung umzuwandeln, führt zu einem ‚Einsturz‘ der Orchestermasse, in dem die bebende Stimme des ‚Helden‘ untergeht. Das Vorspiel wird als Konzept der zukünftigen konflikthafter Entwicklung wahrgenommen – wie eine weitere Verkörperung des für Schnittkes Schaffen typischen dramaturgischen Konzeptes.

Doch von hier ab nimmt die Entwicklung des Konzertes einen anderen Verlauf: Das strenge und dramatische *Moderato*, das nach der Einleitung beginnt, wird fast vollkommen von der Entwicklung des Soloparts bestimmt. Das bedeutet aber nicht, dass der Klang des Solocellos ständig gegenwärtig ist oder über das Orchester dominiert. Mehr noch, mitunter wird dieser Klang auf den Höhepunkten großer und kleiner wellenförmiger Steigerungen durch eine Orchester-‚Aggression‘ zerstört, genauso wie in der Einleitung. Aber: ein echter Konflikt zwischen dem ‚Helden‘ und der ‚Masse‘ entsteht dennoch nicht. Solist und Orchester wechseln ihre Themen, kontrapunktieren einträchtig, ‚singen‘ einander die Phrasen nach. Allerdings sind ihre Beziehungen alles andere als idyllisch: Die Musik des ersten Satzes wird als qualvolles Suchen nach der Wahrheit, nach Harmonie oder mindestens Beständigkeit verstanden. Das Klanggewebe ist außergewöhnlich variabel und fließend, die einander abwechselnden melodischen Linien erinnern an unruhige Bewegungen der menschlichen Gedanken, die auf der Suche nach irgendeinem Halt umherirren. Die gesangvollen Phrasen, die ab und zu auftauchen, werden nicht vertieft, sie werden

fortgetragen von dem Strom der sich ständig erneuernden Klangmaterie. Ebenso flüchtig erweisen sich gelegentlich ‚schöne‘ Orchesterklänge – wie Fenster in eine unerreichbare Welt.

Eine zweite Episode beginnt als virtuose Kadenz des Solisten. Die auftretenden melodischen Linien werden in Figurationen aufgelöst, das rhythmische Pulsieren wird immer aufgeregter – und in der Tutti-Kulmination wird das Fragemotiv des Anfangs laut verkündet. Jetzt hört man in diesem Motiv den kategorischen Imperativ. Doch auch hier lauert die Katastrophe – mit einem orchestralen ‚Einsturz‘, noch heftiger als am Anfang, bricht das Motiv ab und zusammen mit ihm der ganze Satz.

Der 2. Satz des Konzertes (*Largo*) ist ein neuer Versuch, einen Ausweg zu finden. Diesmal durch Betrachtung und Reflexion. Hier dominieren strenge Choralthemen des Orchesters, zu einem von ihnen tritt bebend und leidend die Stimme des Soloinstruments. Aber diese Ohnmacht dauert nicht lange: Allmählich erhebt sich ein Monolog des Solisten bis in die höchsten Register und erreicht, unterstützt von den Orchesterstimmen, eine maximale Ausdrucksschärfe.

Der Anfang des 3. Satzes (*Allegro vivo*) wird wie der Beginn eines Finales empfunden. Das ist richtig, aber das Finale ist nicht endgültig, ist nicht ‚echt‘. Sein Charakter ist für Schnittke ziemlich überraschend. Von Anfang an herrscht ein scharf akzentuiertes Marschthema, das später kaleidoskopartig durch eigenwillige energische und tanzende Motive abgelöst wird. Bei diesem orchestralen Wirbel wird die Doppelbödigkeit spürbar, ein Beigeschmack von Groteske (ähnlich wie in Schostakowitschs Finalsätzen). Der ‚Held‘ fühlt sich nicht besonders behaglich in dieser ‚schönen neuen Welt‘; im Solopart zieht er fortwährend Grimassen und verliert dabei den Tritt.

Aber auch diese gewaltsam erreichte Harmonie erleidet eine Katastrophe. Sie wird vom Choral aus dem 2. Satz zerstört, der auf dem Höhepunkt der Steigerung plötzlich angreift. Der Solopart, jeglicher Unterstützung beraubt, wird gänzlich zer-

splittert und wie von einer rasenden Naturkatastrophe aufgesogen.

Nach diesem Klanguausbruch beginnt das Violoncello, die Melodie gleichsam vorsichtig ertastend, den vierten Satz (*Largo*). Es ist das wahre Finale. Erst hier bekommt alles, was bisher geschehen ist, seinen eigentlichen Sinn. Die Finalsätze der großen Werke Schnittkes sind stets sehr gewichtig. Unter diesen Sätzen, besonders in den Konzerten, ragt der Typus des Abschiedsinales heraus. In der durch Leiden gereinigten Seele herrscht eine letzte Harmonie, die ‚Traurigkeit der abendlichen Erde‘ (M. Bulgakow), die allmählich in der Finsternis der Nacht verschwindet. Im Finale seines Violoncellokonzerts kommt Schnittke zu einer ganz anderen Aussage: Es scheint ein Wunder zu sein, eine frohe Botschaft, die plötzlich das Ohr berührt und allmählich die ganze Seele ergreift.

Das streng archaische Thema des Soloistruments, das an altrussische Kirchengesänge (Snamenny-Melodien) erinnert, steigert sich erneut zu der monologischen Ausdruckskraft der früheren Solopassagen. Erst jetzt erlangt die Solostimme Klarheit und findet zu sich selbst. Es ist nicht mehr die Stimme der einsamen Persönlichkeit, es ist die Stimme eines Vorsängers im Chor, zu dem allmählich die anderen Sänger treten und in den Lobgesang einstimmen. Der Choral wächst und breitet sich wie eine ‚Kathedrale‘ aus, die allmählich kosmische Dimensionen annimmt. Es scheint, als ob Erde und Himmel erklingen.“

Swetlana Sawenko

Klingende Buchstaben

Alfred Schnittkes *Klingende Buchstaben* für Violoncello solo entstanden im Jahre 1988. Der Komponist schrieb dieses Werk zum 40. Geburtstag von Alexander Iwaschkin, dem Solocellisten des Moskauer Bolschoi-Ensembles und Musikwissenschaftler, der als ausgezeichnete Kenner von Schnittkes Musik gilt. Die Uraufführung fand am 28. Dezember 1988 in Moskau durch Iwaschkin selbst statt.

Wie der Titel bereits andeutet, verwendet Schnittke in den *Klingenden Buchstaben* die als Tonbezeichnungen nutzbaren Buchstaben im Namen des Widmungsträgers: a–e–a–d–e sowie a–es–c–h. Die letztgenannte Tonkombination entspricht übrigens auch den Initialen Alfred Schnittkes. Dieses Tonmaterial, das zu Beginn gleichsam thematisch erklingt, wird schon von Anfang an durch Spiegelungs-, Transpositions- und Additionsverfahren variiert und erweitert und dient somit lediglich als Ausgangsbasis für eine mehr oder weniger freie, improvisatorische Form. Nach zwei großen Pauseneinschnitten setzt das Anfangsmotiv, in verschiedener Weise angereichert, jeweils erneut an, zuletzt *pizzicato* und durch Einschübe und Verkürzungen mehr und mehr fragmentarisiert, bis sich das Werk schließlich im hohen Klangbereich mit den Anfangsbuchstaben Alfred Schnittkes a–es völlig auflöst.

Hans-Ulrich Duffek

Vier Hymnen

Die vier Hymnen wurden zu verschiedenen Zeiten und für unterschiedliche Instrumente geschrieben und später zu einem Zyklus verbunden. Den „Mittelpunkt“ jedes einzelnen Ensembles bildet das Violoncello, das zum Leitinstrument, zum Klangzentrum des Zyklus wird. Daher sind alle vier Werke Cellisten gewidmet – der erste Hymnus dem österreichischen Musiker Heinrich Schiff, der zweite dem Mitglied des Moskauer Borodin-Quartetts Valentin Berlinski, der dritte Alexander Iwaschkin, dem Cellisten des Bolschoi-Ensembles, und der vierte der Siegerin des Tschai-kowsky-Wettbewerbes 1966 Karine Georgian.

Im ersten Hymnus (1974) greift Schnittke zu authentischen Themes des „*snamenny raspew*“ aus der Sammlung von Nikolai Uspenski, die auf Tetrachorden beruhen. Der Hymnus ist ein Zyklus von Variationen, die von einem Tetrachord in einen anderen modulieren. Wie die sowjetischen Komponisten Martynow und

Buzko nachgewiesen haben, besteht das gesamte System der gebräuchlichen Skalen gleichfalls aus miteinander verknüpften Viertonfolgen „Ganzton-Halbtton-Ganzton“, wobei nach oben hin immer mehr Erhöhungs-, nach unten hin immer mehr Erniedrigungszeichen auftreten. Für Schnittke ist das ursprüngliche Tonsystem des orthodoxen Kirchengesangs, das später von einem „wohlklingenderen“ und künstlicheren verdrängt wurde, „als Beispiel für ein natürlich-dissonantes Tondenken von außerordentlichem Interesse“.

Der zweite Hymnus (1974) verwendet zwar keine Kirchenthemen, setzt aber mit Dreiklang und Obertonreihe klangliche Symbole von nicht minder universeller Bedeutung ein. Dieser Hymnus baut auf dem Gegensatz von Objektivem und Subjektivem auf: der klingenden Natur (Dreiklang und Obertonreihe als akustische Gegebenheiten) einerseits und dem wirren Monolog der menschlichen Seele (chromatisch stöhnende Intonationen als „Zeichen“ eines subjektiven Erregungszustandes) andererseits.

Der dritte Hymnus (1975) entwickelte sich aus der Musik zu Igor Talankins Film *Dnewnyje swjosdy* („Tagessterne“), in dem es eine imaginäre Totenmesse für den Zarewitsch Dmitri (den im Kindesalter ermordeten Sohn Iwan des Schrecklichen) mit Knabenchor und Glockengeläute gibt. Hier wollte Schnittke den Stil der dissonanten heterophonen Vielstimmigkeit imitieren, die viel charakteristischer für den russischen Kirchengesang ist als die übliche konsonante Vielstimmigkeit.

Der vierte Hymnus (1977) fasst das Material und die Klangfarben der ersten drei zusammen und vereint alle Mitwirkenden zu einem großen Ensemble. Hier hört man die Themen aus dem ersten Hymnus, die Flageolets und Dreiklänge aus dem zweiten und den Glockenklang aus dem dritten Hymnus. All dieses verbindet sich zu einem einheitlichen, fanatischen Rhythmus, der die Silben eines Gebets hämmert – eines dumpfen, inbrünstigen Gebets.

Alexander Iwaschkin

Torleif Thedéen ist einer der angesehensten Musiker in Skandinavien. Er errang 1985 internationale Anerkennung, als er drei der bedeutendsten Cello-Wettbewerbe der Welt gewann. Er spielt regelmäßig mit allen führenden Orchestern Skandinaviens sowie mit einigen der bedeutendsten Orchestern der Welt, wie dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Konzerthausorchester Berlin (ehemals Berliner Sinfonie-Orchester), den Wiener Symphonikern, dem London Philharmonic Orchestra, dem Moskauer Philharmonischen Orchester, dem Netherlands Philharmonic Orchestra – unter Dirigenten wie Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennadi Roschdestwenski und Leif Segerstam. Außerdem gibt Torleif Thedéen Kammermusikkonzerte in bedeutenden internationalen Konzertsälen, so in der Wigmore Hall in London, der Carnegie Recital Hall in New York und dem Concertgebouw in Amsterdam. Er ist häufig Gast bedeutender Musikfestivals wie dem Verbier Festival, dem Prager Frühling und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Julian Rachlin, Janine Jansen und Maxim Rysanov. Seit 1986 hat Torleif Thedéen zahlreiche CDs für BIS aufgenommen, darunter Werke des Standard-Repertoires sowie auch zeitgenössische Musik.

Leif Segerstam ist eine der vielseitigsten und interessantesten musikalischen Begabungen Skandinaviens. Er studierte Violine, Klavier, Komposition und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und schloss Postgraduiertenstudien an der Juilliard School of Music an. Nach einer erfolgreichen Zeit als Chefdirigent des Helsinki Philharmonic Orchestra ist er nun dort Ehrendirigent. Darüber hinaus bekleidet er Ehrenämter beim Danish National Symphony Orchestra und der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Außerdem war er Chefdirigent des ORF-Symphonieorchesters in Wien, des Finnischen Radio-Symphonieorchesters sowie der Königlich-Schwedischen Oper; er ist Chefdirigent des Turku Philharmonic Orches-

tra und der Oper Malmö. Zu Beginn seiner Dirigentenkarriere bekleidete er Ämter an Opernhäusern in Helsinki, Stockholm und Berlin und gastierte u.a. an der Metropolitan Opera, La Scala, Covent Garden und bei den Opernfestspielen in Savonlinna. 1997 gab er sein Nordamerika-Debüt. Er hat im Laufe seiner Karriere eine außerordentliche kompositorische Kreativität an den Tag gelegt. Seit dem Herbst 1997 ist Leif Segerstam Professor für Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Er erhielt 2004 den jährlich vergebenen Musikpreis des finnischen Staates, und im Jahr darauf wurde er mit der Sibelius-Medaille ausgezeichnet.

Concerto n° 1 pour violoncelle et orchestre

Au printemps 1985, Alfred Schnittke se mit à la composition d'une pièce commandée par la cité de Munich pour l'inauguration du Centre de culture Gasteig. Après avoir esquissé un concerto pour violoncelle devant contenir trois mouvements (pour Natalia Gutman), le compositeur fut frappé d'un grave accident vasculaire cérébral à l'âge de 50 ans seulement. Après des semaines à l'hôpital, il entreprit sa convalescence mais sa santé était sévèrement abîmée. Il rassembla toutes ses forces pour recommencer à composer et il dit que c'est un miracle qu'il pût continuer comme s'il avait « posé la plume hier seulement ».

Le 3^e mouvement, devant originalement être un large finale décrivant le tourbillon insensé de l'existence humaine, fut assez court car une grande chanson se développa derrière lui (une idée que le compositeur avait gardée en réserve un certain temps) et devint une conclusion en soi à la pièce.

La création du Concerto pour violoncelle eut lieu le 7 mai 1986 à Munich. La dédicataire Natalia Gutman était la soliste et Eri Klas dirigeait l'Orchestre Philharmonique de Munich.

La musicologue russe Svetlana Savenko qui, grâce à de nombreuses conversations avec le compositeur a pu s'assurer des idées de celui-ci sur son œuvre, a donné l'interprétation suivante de la pièce :

« Le rajeunissement du concerto solo comme genre est très prononcé dans l'œuvre d'Alfred Schnittke. La compétition classique par exemple entre soliste et orchestre devient une confrontation dans ses oeuvres, un conflit antagoniste entre une personnalité et son environnement. La forme concrète, le matériel musical de ce conflit, diffère chaque fois ; le « sujet » de l'œuvre change constamment et la voix du « héros » se transforme. Il y a pourtant des similitudes. Un élément de monologue libre domine dans la partie solo, par exemple un sens de « se parler à soi-même ». Ce n'est pas une coïncidence que Schnittke montre une préférence pour

les instruments à cordes avec leur intonation flexible et leur ressemblance avec la voix humaine.

Le Concerto pour violoncelle n° 1 commence par un monologue (*Pesante*). Un motif interrogatif apparaît dans la partie soliste, calmement et obstinément. Dès le tout début, l'orchestre sonne comme un écho assourdi – la voix du violoncelle est prolongée par les instrumentistes de l'orchestre qui deviennent graduellement indépendants. Le soliste cependant essuie une défaite déjà dans l'introduction : sa tentative de changer le motif interrogatif en une affirmation mène à un « affaissement » de la masse orchestrale dans laquelle la voix tremblante du « héros » est vaincue. Le prélude est saisi comme le concept du développement conflictuel qui doit suivre – comme s'il était une incarnation subséquente de la conception dramaturgique typique de l'œuvre de Schnittke.

A partir de ce moment cependant, le développement du Concerto suit un cours entièrement différent : le *Moderato* strict et dramatique qui commence après l'introduction est presque entièrement déterminé par le développement de la partie solo. Ceci ne veut pourtant pas dire que le son du violoncelle solo soit toujours présent ou qu'il domine sur celui de l'orchestre. Plus encore: parfois, à l'apogée de vagues orchestrales plus ou moins massives, sa sonorité est « détruite » par une « agression » orchestrale, tout comme dans l'introduction. Il n'existe pourtant pas de conflit réel entre le « héros » et la « masse ». Le soliste et l'orchestre échangent leurs thèmes, s'abandonnent à un contrepoint paisible, « chantent » les phrases l'un de l'autre. Malgré tout, leur relation est loin d'être idyllique : la musique du premier mouvement se fait sentir comme une recherche tourmentée de vérité, d'harmonie ou, au moins, de constance. La trame sonore est exceptionnellement variable et coulante ; l'alternance des lignes mélodiques rappelle le mouvement agité des pensées humaines errant à la recherche de quelque point fixe. Les phrases mélodiques qui apparaissent de temps à autre ne sont pas consolidées mais apportées par le

renouveau constant du matériel sonore. De « belles » sonorités orchestrales sont tout aussi éphémères – comme des fenêtres s’ouvrant sur un monde inaccessible.

Un second épisode commence par une cadence virtuose pour le soliste. Les lignes mélodiques qui passent se dissolvent en fragments; la pulsation rythmique devient de plus en plus excitée – et dans l’apogée *tutti*, le motif interrogatif du tout début résonne puissamment. C’est alors qu’on entend l’impératif catégorique dans ce motif. Ici aussi cependant, la catastrophe menace : le motif lui-même et le mouvement en entier s’arrêtent avec un « effondrement » orchestral encore plus violent qu’au début.

Le second mouvement du concerto (*Largo*) est un essai renouvelé de trouver une issue, cette fois par de la considération et de la réflexion. Les thèmes chorals orchestraux prennent l’avantage ici et la voix tremblante, souffrante du soliste se joint à l’un d’eux. Cette pâmoison ne dure pourtant pas longtemps : un monologue du soliste s’élève graduellement dans le registre le plus aigu et, avec l’aide de l’orchestre, atteint l’acuité maximale d’expression.

Le début du 3^e mouvement (*Allegro vivo*) ressemble à celui d’un finale. C’est juste ; mais ce finale n’est pas définitif, pas « authentique ». Son caractère surprend assez chez Schnittke : dès le départ, un thème de marche fortement accentuée prend le contrôle et ceci est remplacé kaléidoscopiquement plus tard par d’entêtés motifs énergiques et dansants. Dans ce tourbillon orchestral, on peut déceler une ambiguïté, un goût du grotesque (semblable à celui des finales de Chostakovitch). Le « héros » ne se sent pas très à l’aise dans ce « superbe nouveau monde » ; dans la partie solo, il fait continuellement des grimaces et perd ainsi son pas.

Cette harmonie obtenue avec violence doit aussi se soumettre à la catastrophe. Elle est détruite par le choral du second mouvement qui attaque au faîte de l’apogée. La partie solo, privée de tout support, est entièrement en ruines et est absorbée comme par une énorme catastrophe de la nature.

Après cette explosion sonore, le violoncelle entame le 4^e mouvement (*Largo*), s'essayant avec précaution à la mélodie. Voici le vrai finale : c'est ici que tout ce qui s'est passé à date acquiert son sens véritable. Les derniers mouvements des œuvres majeures de Schnittke sont toujours extrêmement lourds ; parmi ces mouvements, le finale-départ est le type prédominant. Une dernière harmonie règne dans l'âme purifiée par la souffrance, la « tristesse du soir terrestre » (M. Bulgakov) qui disparaît graduellement dans la noirceur de la nuit. Dans le finale du Concerto pour violoncelle n° 1, Schnittke affirme quelque chose d'entièrement différent : on dirait qu'un miracle, un joyeux message effleure soudainement l'oreille et saisit l'âme au complet.

Le thème strictement archaïque de l'instrument solo, rappelant les vieilles chansons de l'église russe (mélodies de *znamenny*), se relève à la force monologue expressive des derniers passages solos. C'est maintenant, enfin, que la partie solo arrive à la clarté et trouve son propre personnage. Ce n'est plus la voix d'un individu isolé mais celle du premier chanteur dans une chorale, voix à laquelle les autres se joignent petit à petit et prennent part au cantique de louanges. Le chœur grandit et s'étend comme une « cathédrale », acquérant graduellement des dimensions cosmiques. On dirait que Ciel et Terre résonnent... »

Svetlana Savenko

Klingende Buchstaben (Lettres musicales)

Klingende Buchstaben pour violoncelle solo d'Alfred Schnittke date de 1988. La composition marqua le 40^e anniversaire de naissance d'Alexander Ivashkin, le violoncelle solo de l'Ensemble Bolshoï de Moscou et un musicologue qui est un expert éminent en la musique de Schnittke. La création fut donnée par Ivashkin à Moscou le 28 décembre 1988.

Comme déjà indiqué dans le titre de *Klingende Buchstaben*, Schnittke emploie

les lettres de l'alphabet contenues dans le nom du dédicataire, lettres désignant aussi des notes en allemand: A–E–A–D–E et A–Es–C–H (la–mi–la–ré–mi et la–mi bémol–do–si). Ce dernier groupe de notes correspond également aux initiales d'Alfred Schnittke. Ce matériel, entendu thématiquement dès le commencement, est varié et étendu du début par une image de miroir, des effets de transposition et d'addition ; il sert ainsi de point de départ pour une forme improvisée plus ou moins libre. Après chacune des deux grandes pauses, le motif du début revient, enrichi de plusieurs façons, finalement *pizzicato* et de plus en plus fragmenté par des insertions et des abréviations jusqu'à ce que l'œuvre se dissolve finalement dans le registre aigu avec les notes d'ouverture la–mi bémol.

Hans-Ulrich Duffek

Quatre Hymnes

Les quatre Hymnes furent écrits à différents moments, pour des combinaisons instrumentales variées et furent assemblés plus tard en un cycle. Le violoncelle est le « point central » de chaque ensemble et devient ensuite l'instrument principal, le centre sonore du cycle. C'est pourquoi les quatre pièces sont toutes dédiées à des violoncellistes – le premier Hymne à l'Autrichien Heinrich Schiff, le second à Valentin Berlinski du Quatuor Borodine de Moscou, le troisième à Alexander Ivashkin, violoncelliste de l'Ensemble Bolshoi et le quatrième à Karine Georgian qui gagna la Compétition Tchaïkovski en 1966.

Dans le premier Hymne (1974), Schnittke se tourne vers des thèmes authentiques basés sur des tétracordes de la collection de chant *znamenny* de Nicolai Us-penski. L' Hymne est un cycle de variations qui modulent d'un tétracorde à l'autre. Ainsi que les compositeurs soviétiques Martinov et Buzko l'ont montré, tout le système de gamme familier, quotidien, consiste pareillement en séquences de quatre notes (ton-demi-ton-ton) reliées l'une à l'autre, au cours desquelles on trouve un

dièse de plus plus on monte et un bémol de plus, plus on descend. Pour Schnittke, le système tonal original du chant liturgique russe, un système remplacé plus tard par un «à la sonorité meilleure», plus artificiel, est «un exemple extraordinairement intéressant de pensée tonale naturellement dissonante».

Le second Hymne (1974) n'emploie en fait aucun thème liturgique mais il commence de façon non moins significative avec ses accords parfaits et ses séries d'harmoniques. Cet Hymne repose sur le contraste entre l'objectif et le subjectif : le son de la nature (accord parfait et séries d'harmoniques comme conditions acoustiques) d'un côté et le monologue confus de l'âme humaine (des intonations chromatiquement plaintives comme « signes » d'un état d'excitation subjective) de l'autre.

Le troisième Hymne (1975) provient de la musique du film *Dnewnyje swjosdy* (« Etoiles quotidiennes ») d'Igor Talankin qui contient un requiem imaginaire pour le tsarévitch Dmitri (le fils de Ivan le Terrible, assassiné dans son enfance). Schnittke voulut ici imiter le style d'hétérophonie dissonante – ceci est beaucoup plus caractéristique du chant liturgique russe que l'hétérophonie consonante habituelle.

Le quatrième Hymne (1977) rassemble le matériel et les couleurs tonales des trois premières pièces et réunit tous les participants dans un ensemble plus large. Nous entendons les thèmes du premier Hymne, les harmoniques et accords parfaits du second et le son des cloches du troisième. Tout ceci est assemblé dans un rythme unifié, fanatique, martelant les syllabes d'une prière – d'une prière ardente assourdissante.

Alexander Ivashkin

Torleif Thedéen est à juste titre l'un des musiciens les plus respectés de la Scandinavie. Il se fit connaître internationalement en 1985 quand il gagna trois des concours pour violoncelle les plus prestigieux du monde. Il joue régulièrement avec tous les grands orchestres scandinaves ainsi qu'avec certains des meilleurs orchestres du monde dont les orchestres philharmoniques de la BBC, de Berlin et l'Orchestre symphonique de Vienne, ainsi que les orchestres philharmoniques de Londres, Moscou et des Pays-Bas dirigés par les chefs réputés Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky et Leif Segerstam. Comme chambriste, Torleif Thedéen a joué dans des salles de renom international dont le Wigmore Hall à Londres, le Carnegie Recital Hall à New York et le Concertgebouw à Amsterdam. Il participe souvent à de prestigieux festivals de musique dont le Verbier, le Printemps de Prague et celui de Schleswig-Holstein. Parmi ses partenaires de musique de chambre se trouvent Julian Rachlin, Janine Jansen et Maxim Rysanov. Depuis 1986, Thedéen a enregistré de nombreux disques BIS présentant des œuvres du répertoire traditionnel ainsi que de la musique contemporaine.

Leif Segerstam est l'un des talents musicaux les plus complets et les plus intéressants des pays nordiques. Il étudie le violon, le piano, la composition et la direction à l'Académie Sibelius à Helsinki et continue ensuite au niveau doctoral à la Juilliard School of Music de New York. Il est chef principal émérite de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki; l'Orchestre symphonique national danois et la Philharmonie d'État de Rhénanie-Palatinat en Allemagne lui ont aussi conféré des titres honorifiques. Il a également tenu le poste de chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio autrichienne à Vienne, de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise et de l'Opéra royal de Suède ; il est chef principal de l'Orchestre philharmonique de Turku et de l'Opéra de Malmö. Il débute sa carrière de chef avec des postes

aux opéras d'Helsinki, Stockholm et Berlin en plus de se produire à l'Opéra Métropolitain de New York, La Scala, Covent Garden et au Festival de Savonlinna en Finlande. Il fait ses débuts nord-américains en 1997. De plus, Leif Segerstam fait preuve d'une exceptionnelle créativité en tant que compositeur tout au long de sa carrière. En 1997, il devient professeur de direction à l'Académie Sibelius à Helsinki. Il remporte le Prix de musique annuel de l'État finlandais en 2004 et reçoit la Médaille Sibelius en 2005.

Instrumentarium:

Cello: David Tecchler 1711. Bow: Victor Fétique, Paris

Cello Concerto No. 1 released in co-operation with the Danish Broadcasting Corporation 

Recording Data

Cello Concerto No. 1

Recording: 2nd–3rd November 1989 at the Danish Radio Concert Hall, Copenhagen, Denmark
Producer: Robert von Bahr
Sound producer: Siegbert Ernst
Sound engineer: Lars S. Christensen
Production supervisor: Hans Henrik Holm
Equipment: Danish Radio recording equipment, including Audiofile
Post-production: Editing: Lars S. Christensen

Klingende Buchstaben; Four Hymns

Recording: 15th–16th September 1990 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden
Producer: Robert von Bahr
Sound engineer: Siegbert Ernst
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder
Post-production: Editing: Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Svetlana Savenko, Hans-Ulrich Duffek and Alexander Ivashkin 1990
Translations: Andrew Barnett (English); Edition Hans Sikorski, Hamburg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover illustration: Peter Bently
Photo of Leif Segerstam: © Soppakanuuna / Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-507 © & ® 1989 & 1990, BIS Records AB, Sweden.

Alfred Schnittke



BIS-507