

Alexander BRINCKEN

ORCHESTRAL MUSIC, VOLUME ONE

CAPRICCIO FOR PIANO AND CHAMBER ORCHESTRA, OP. 11
SYMPHONY NO. 4 IN G MINOR, OP. 27

Alexander Brincken, piano
Royal Scottish National Orchestra
Rainer Held

A FEW PARAGRAPHS ON ME AND MY MUSIC

by Alexander Brincken

As a Swiss citizen by choice, I have produced compositions which represent a strange cultural phenomenon. The strangeness was already predestined by my ethnic origin: my forebears include Germans (the Barons von den Brincken from Courland), Russians (Titov) and Georgians (Mrevlov/Mrevlischvili). These genetic factors seem to have determined my musical predispositions unconsciously. The circumstances of my intellectual development also contributed to this strangeness. I was born in 1952 in the Russian city of St Petersburg (then Leningrad in the Soviet Union), the most European metropolis in Russia. My artistic awareness as a budding composer was marked by the very city-scape of this former capital of Tsarist Russia, the defining built landmarks of which were designed by western European Baroque and Classical architects to the almost total exclusion of any authentic Russian elements. Moreover, I was trained at the elite musical establishment of Leningrad, the Special Music School of the Leningrad Conservatoire, where I mostly studied works of Baroque, Classical and Romantic German masters from Bach through the Viennese classics up to Schumann and Brahms. The only exception was familiarity with Rachmaninov's music. My musical development was heavily influenced by regular visits in the 1960s and '70s to the Leningrad Philharmonic, where Bruckner symphonies and Richard Strauss tone-poems made a formative impression. I must also mention two shattering experiences in the late 1960s: a visit by Herbert von Karajan with the Berlin Philharmonic in a Beethoven programme, and the performance of Bach's B minor Mass by the Munich Bach Ensemble under Karl Richter.

These determining impressions reinforced the Germanophile focus of my musical tastes. As I entered the Leningrad Conservatoire, I also encountered the symphonic works of Mahler and Hindemith. My relationship with Soviet music, on the other

hand, dominated as it was by Prokofiev and Shostakovich, was very distant, which caused much conflict with my first composition professor at the Conservatoire, a Shostakovich pupil called Orest Yevlakhov. When he died in 1973, I joined the composition class of Sergei Slonimsky, whose musical tastes turned out to be far more open-minded and undogmatic. It was then that I also encountered modern compositional techniques, including the twelve-tone system. My works from the mid-1970s are strongly influenced by Berg and Hindemith, at times even Bartók and Stravinsky. This turn towards musical modernism was largely imposed on me, since graduating successfully from the Conservatoire (1976) or entering the Union of Soviet Composers (1977) more or less depended on a command of a more modern musical language. In this respect, it was helpful to have been awarded second prize in the Carl Maria von Weber competition for young composers in Dresden in 1976, for a Quartet written at the Conservatoire for flute, trumpet, violin and piano (I used my father's name, Mrevlov/Mrevlishvili). This work bore the hallmarks of the aforementioned western 'twentieth-century classics' and in that sense it is one of my most 'progressive' compositions. However, the East German newspaper reviews observed that this quartet was the most traditional of the prize-winning works in the competition. That was doubtless due to the mark left on the works of other prize-winners in the competition (all of whom came from the 'eastern bloc' of the time) by the onslaught of musical avant-gardism in the 1970s.

The Austro-German late-Romantic style continued to predominate as my guiding principle, although below the surface, so to speak. Thus I could not reveal my First Symphony, begun back in 1971, to my Leningrad Conservatoire composition teachers, and I was able to continue work on it only after completing my studies there: it was not finished until 1981.

This history of my development as a composer should explain the unique character of my music, incompatible as it is with the orthodoxy of my contemporaries. However, the late works of older colleagues, such as Schnittke or Penderecki, do show the same move towards a late-Romantic style thought of as 'outdated'. Indeed, many late works of certain 'classical modernists' also show the same tendency, though in a partial, hesitant form: one thinks of Hindemith's late orchestral works, for instance, or Bartók's

Third Piano Concerto. It is important to stress at this juncture that twentieth-century composition was by no means monopolised by modernism, let alone avant-gardism. Alongside the militant apostles of modernism from the 1910s to the 1930s (Stravinsky, Bartók, Hindemith or Schoenberg), outstanding works were being created by composers of a tonal bent, among them such major names as Sibelius, Nielsen, Fauré, Stanford, Janáček, Richard Strauss, Pfitzner, Rachmaninov, Medtner, Myaskovsky, Szymanowski and Kodály. Every so often, even the works of such relatively mild modernists as Bartók, Enescu, Martinů or Poulenc show a hankering for late-Romantic lyricism.

My compositional output includes orchestral works (five symphonies, *Dramatic Poem*), a ballet (*The Snow Queen*, after Hans Christian Andersen), an oratorio (*The Song of Armenia*), religious choral works (among them a Latin Mass and Catholic and Russian Orthodox hymns) and chamber music. Performances of my works have taken place in Russia (St Petersburg, Moscow) and in Armenia, Austria, Georgia, Germany, Latvia, Sweden, Switzerland and the USA.

It is my five large-scale symphonies that form the main element in this output. The first two, written in St Petersburg between 1971 and 1989, take as their pattern the model of the monumental Austro-German-influenced late-Romantic symphony (as distilled in Bruckner's music and to a degree in Mahler's); however, the Third and Fourth Symphonies, composed after I emigrated to Switzerland in 1992, represent an attempt to free myself from the four-movement sonata-form model. The Third Symphony (1992–98) is in one movement (though comprising seven fairly independent sections) and was conceived as a kind of programmatic symphony (*A Nature Symphony*): it has neither the traditional arrangement in three or four movements nor the 'obligatory' formal characteristics, such as sonata or rondo form. Compared to the first two symphonies, the Third and the Fourth have a considerably more astringent musical language, extending to polytonality and atonality. The underlying style nonetheless remains late-Romantic, though tinged with expressionist touches.

Alexander Brincken in Outline

Background

Born in St Petersburg in 1952, of Baltic-German descent (Baron von den Brincken, Courland) and Russian descent (from the Titov family) on one side, and of Georgian descent (from the Mrevlishvili family, russified as Mrevlov)

Academic Studies

- 1960–71: studied at the Music Academy of the Leningrad (now St Petersburg) State Conservatoire – piano with Marina V. Wolf and composition with Sergey J. Wolfensohn
- 1971–76: studied at the Leningrad State Conservatoire – composition with Orest A. Yevlakhov and Sergei M. Slonimsky, musicology with Mikhail S. Druskin and piano with A. D. Logovinsky and Iza D. Hanzin – where he graduated with honours
- 1976–80: candidate in musicology at the same Conservatoire (also with Prof. Mikhail Druskin) and awarded a doctorate of fine arts for his dissertation on ‘The Late Creative Phase of Johannes Brahms’ in 1982

Professional Activities

- 1977–91: member of the Composers’ Union of the USSR
- 1978–80: gave lectures on the history of western European music at the Leningrad Conservatoire
- 1981–82: taught music theory at the Cultural Institute of Leningrad
- 1981–89: performed as concert pianist in public concerts in Leningrad
- 1982–92: editor at the Leningrad music-publisher Sovetskii Kompozitor
- 1992: briefly chair of piano at the Russian Pedagogical University of St Petersburg
- since end-1992: resident in Lucerne in Switzerland; naturalised Swiss citizen since November 1998
- August 1993–July 2018: taught piano in the canton of Nidwalden, Central Switzerland
- since August 1993: head organist of parish church St Martin in Buochs, Nidwalden
- since 1993: occasionally performed as concert pianist and concert organist in Switzerland and abroad

Symphony No. 4 in G minor, Op. 27 (2014–15)

Although the traditional four-movement form is restored in the Fourth Symphony, its first movement has few of the elements of traditional sonata form; instead, the musical narrative derives from certain *concertante* models and largely free formal arrangements, which can be seen in a sense as a tribute to Neo-Classicism in twentieth-century music (Hindemith, Stravinsky, Martinů). I might follow Bruckner's description of his Sixth Symphony and call my Fourth 'my jauntiest'; otherwise it is 'my *concertante*'. In contrast to its predecessors, it is less broodingly philosophical, more playful and somewhat spontaneous. The attentive listener will nevertheless discern a musico-philosophical concept which is no less profound for being presented in partly playful and ironic sonic images and wrapped in an aura that lends distance and objectivity.

The Fourth Symphony is written for a fairly large orchestra, being scored for 5 flutes, 4 oboes, 5 clarinets, 4 bassoons; 8 horns, 4 trumpets, 4 trombones, 1 tuba; percussion (6 players); piano; 2 harps; strings (16 first and 14 second violins, 12 violas, 10 cellos and 8 double basses).

The outer movements are unmistakably dramatic, thanks to the home key of G minor. The first movement, *Moderato. Allegro* [1], unfolds in a series of dark sonorities, the mood shifting between depression and burgeoning hope. It is written in free form, with a strong *concertante* element. Some vestiges of sonata form are still in evidence: one can more or less make out the outlines of an introduction, a fast main theme, a number of contrasting thematic cells, a development and a recapitulation, although at a basic level, with no obvious structure but rather diffuse and rhapsodic, which was my quite deliberate intent.

In contrast, the long arcs which characterise the *Adagio* [2] offer a kind of emotional alternative. With its expansive lyrical melodic material, this movement radiates a pervasive feeling of happiness, of unsullied optimism. The blissful main theme of the *Adagio* came to me on a summer boat trip on Lake Lucerne: it was a glorious sunny day (24 July 2014), the atmosphere on the lake was beautiful, with the surface bathed in light and glittering in the sun, framed by the majestic mountains of the Urschweiz. I was overcome by a blessed feeling of freedom and beauty, and the theme, in the sublime

‘golden’ key of E flat major, came as if unbidden. From this inspiration there arose the simple tripartite form of the movement, where the exultant cantilena of the outer sections contrasts with the central wind chorale. This chorale may well have its roots in Russian liturgical choral music: looking back, I realise that I was paying unconscious homage here to many of the sonorities in Rimsky-Korsakov’s mystical opera *The Legend of the Invisible City of Kitezh*. (This section is a reminder, as are my youthful string sextet and my Russian Orthodox choral anthems, that Russian blood runs in my veins.) The mood darkens in the transition into the third movement. The resignation of the closing bars of the *Adagio* shows that the feelings of happiness were a mere illusion, a beautiful dream that could not come true.

Contrasts and quite different colours predominate in the third-movement Scherzo, marked *Allegro ben ritmato* [3]: the mood is grotesquely ironic, biting sarcasm, at times macabre and demonic. With the formal traits of a sonata-rondo, and a musical rhetoric of grotesque gloom which leads to a climactic orgy of macabre sounds, this movement makes a sinister, abrasive effect and recalls Mahler’s grotesque scherzos. In spite of two episodes where the mood lightens tentatively, with major keys and seemingly playful sonorities, it is clear that this movement is neither merry nor carefree.

The finale, *Allegro molto* [4], confirms that idea, though with different means of expression. There is a definite element of social critique in this music, both in its portrayal of the hectic activity of our modern ‘civilised’ world (notably in the sections that clearly evoke the frenzied rhythms of jazz and rock) and in the defiant opposition expressed by the ‘authorial voice’. The close of this finale symbolises deep resignation as the final outcome of the symphonic development of the entire work. In the coda, the mood literally reaches a low point with a low G on the double basses, and finally just a quiet tremolo in the timpani. The whole orchestra finally rears up in a short, abrupt outburst, culminating in two angry ‘cracks of the whip’, as if to say: ‘I’m not giving up! I’ll fight on!’

Capriccio for Piano and Chamber Orchestra, Op. 11 (1985)

I wrote this *Capriccio* in St Petersburg at what was a particularly difficult time for me: as well as the problems of developing as a composer in the late-socialist Soviet Union,

fate dealt me a number of personal blows in those years. This fact had a considerable influence on the conceptual content and the emotional atmosphere of the work. It is typified by an elegiac, at times dark, tonal palette, allied to the deliberate use of drama and idiosyncratic, sometimes bizarrely capricious, irony. The external impulsion to write the *Capriccio* came from many musical friends who advised me to follow up my monumental First Symphony with a much more ‘portable’ work: relatively short, for small forces and with a piano as solo instrument so that I, being a trained pianist, could frequently perform it myself. The work is scored for flute (doubling on piccolo), oboe, 2 clarinets (doubling on piccolo and bass clarinet), bassoon, horn, trumpet, timpani, percussion (2 players) and strings (8.6.4.4.2).

The *Capriccio* consists of five contrasting sections which follow each other without a break. The two Meditations [5] and [8] have an expressive, contemplative and elegiac tone, with the mood becoming rather darker in the second; the fast sections – Toccata [6], *Capriccioso* [7] and Coda [9] – have an active sonic character full of energy, which is heightened by bizarre irony at places in the *Capriccioso*.

The formal language of this piece is largely free and rhapsodic, tightened by polyphonic treatment (a particular trademark being fugato technique in the Toccata and Coda). This formal tightening is also achieved by the consistent development of three subjects: the first recitative-like chromatic subject (in the two Meditations and the solo cadenza), the driving diminished-mode second subject (Toccata and Coda) and the Armenian-mode scherzando subject (*Capriccioso*). Becoming acquainted with Armenia and its music from the mid-1970s onwards left a deep impression on the development of my own compositional style. The relevant stylistic elements here are, first, chromaticism, sometimes pushed to its absolute extreme and the concomitant so-called ‘fluctuating tonality’, going as far as polytonality or even atonality (particularly marked in the solo cadenza); and second, a modal melodic and harmonic language, including a distinctive use, mentioned above, of the diminished scale and of certain Armenian modes (in the *Capriccioso* and the short echo of it in the Coda). The overall sound shows a subtle use of colour, often achieved by solo wind writing and refined combinations of tone-colour. The musical language of the piece is utterly personal and original, though a

multitude of influences can be discerned, from the early Second Viennese School to late Rachmaninov and Prokofiev. In retrospect, I also identified some similarities with Martinů's Neo-Baroque style (notably in works of the *concerto grosso* genre), although at the time of writing the *Capriccio* I had yet to discover the Czech master's works. In general terms one may say that this work typifies the synthesis in my mature works of late- or post-Romantic stylistic elements with the Neo-Classical, or more accurately Neo-Baroque, trend of the twentieth century.

The premiere of the *Capriccio* took place in May 1989 in the Small Hall of the Leningrad (now St Petersburg) Philharmonic; in the 30 years since then it has not been performed again. I played the solo part, with the Leningrad Chamber Orchestra under Ravil Martynov. The performance was a success, and afterwards a music-loving couple from Kiev approached me in the wings. They congratulated me on the fine piece and said admiringly: 'You're still so young and good-looking: how come you compose music that's so beautiful and sad?' I was 36 at the time.

SOME COMMENTS FROM THE CONDUCTOR

by Rainer Held

In stylistic terms, the musical language of Alexander Brincken's Fourth Symphony occupies the space between late-Romantic, early modern and post-modern. Harmonically, it is largely tonal (chromatic 'fluctuating tonality', polytonality, austere diatonicism, modal twists in harmony and melody, including the so-called diminished scale). In his polyphonic writing the composer often employs the linear principle. Real mastery and refinement are also evident in his handling of harmony, counterpoint and instrumentation using a large orchestra: all these aspects conjure a wide tonal palette from the orchestra.

There are unmistakable signs of influence from his models, from the late-Romantic Austro-German tradition (Bruckner, Mahler, Richard Strauss) and from Russian music of the turn of the last century (Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Glazunov, Rachmaninov, up to Prokofiev and Stravinsky). Some affinity with the Neo-Baroque movement of the twentieth century (Hindemith, Martinů) can also be heard. All these influences seem to be very indirect, however, as Brincken has absorbed and transformed them through his own character as a composer. In this respect it is the Fourth Symphony above all which seems to represent the quintessence of a mature style which is both individual and original.

Brincken's Fourth Symphony shows, among other things, his own situation as a composer who, despite having created a long line of outstanding works (five monumental symphonies, as well as a full-length ballet, a large-scale oratorio and many other small-scale pieces), is still fighting for his breakthrough as a composer. Alexander Brincken is aware that this fact represents not only his personal problem but a more general social problem of our day, where a heavily commercialised cultural industry is littered with stylistic and sometimes aesthetic graves. The Fourth Symphony is the testimony of a master, a traditionalist who has succeeded in playing with the potential of a large orchestra to create and to say something new. Or to quote one of the orchestral musicians: 'Huge long melodies, powerful orchestration and a progression from one climax to the next. It really makes you long for more. I can hardly get the music out of my head'.

Rainer Held is a Swiss choral and orchestral conductor who has performed considerable service in disseminating and preserving the cultural treasures and heritage of Switzerland.

He studied at the University of Zürich and the Lucerne Conservatoire, completing his master's studies in conducting, solo singing and music education. He enjoyed study visits to and master-classes in Austria, Russia and Japan. As 'First permanent guest conductor' of the Minsk Radio Symphony Orchestra from 2003 to 2010 he conducted dozens of concerts and radio and TV broadcasts. He has been guest conductor of the Chamber Orchestra of the Novosibirsk Philharmonic since 2008.

He has appeared frequently with other orchestras such as the Royal Philharmonic Orchestra in London, the Royal Scottish National Orchestra, Luzerner Sinfonieorchester, Aargauer Sinfonieorchester, Südwestdeutsche Philharmonie, Lviv Philharmonic, Symphonisches Orchester Zürich, the Siberian State Symphony Orchestra in Krasnoyarsk, Orquesta Sinfónica Asunción, Neojiba Orchestra Salvador de Bahia and many others; choirs such as the Eurochor, Minsk Academic Radio Choir, Collegium Cantorum of the Czesochowa Philharmonic and conservatoire choirs and ensembles in Venezuela, Japan, Belarus, Russia and South Korea.

In concerts and recordings his work has been devoted to Swiss composers such as Adolf Brunner, Caspar Diethelm, Carl Rütti, Othmar Schoeck, Heinrich Sutermeister and Ernst Widmer. He has recorded for Guild and Toccata Classics.

He is a professor and head of the music department at the University of Teacher Education, Lucerne. He also undertakes frequent engagements as a jury member and coach at home and abroad.



The **Royal Scottish National Orchestra** was formed in 1891 as the Scottish Orchestra; the company became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1977. Throughout its history, the Orchestra has played an integral part in Scotland's musical life, including performing at the opening ceremony of the Scottish Parliament building in 2004. Many renowned conductors have contributed to its success, including George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev and Stéphane Denève. The Orchestra's current artistic team is led by the Danish conductor Thomas Søndergård, who was appointed as Principal Guest Conductor in 2018, after six seasons as Principal Guest Conductor, with Holly Mathieson joining as Assistant Conductor in 2016. Hong Kong-born conductor Elim Chan succeeded Søndergård as Principal Guest Conductor.

The RSNO performs across Scotland, including concerts in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth and Inverness. The Orchestra appears regularly at the Edinburgh International Festival, the BBC Proms at the Royal Albert Hall in London and the St Magnus Festival, Orkney, and it has made recent tours to the United States of America, Spain, France, China and Germany. The RSNO was an active participant in the cultural programme of the 2014 Commonwealth Games, held in Glasgow, and in the same year hosted the Ryder Cup Gala Concert at the SSE Hydro in Glasgow.

The RSNO has a worldwide reputation for the quality of its recordings, receiving two Diapasons d'Or de l'année for Symphonic Music (Denève/Roussel, 2007; Denève/Debussy, 2012) and eight Grammy nominations. Over 200 releases are available, including the complete symphonies of Sibelius (with Sir Alexander Gibson), Prokofiev (Neeme Järvi), Glazunov (José Serebrier), Nielsen and Martinů (Bryden Thomson), Roussel (Stéphane Denève) and the major orchestral works of Debussy (Denève).

The RSNO's Learning and Engagement team delivers progressive participatory music-making activities across Scotland, from Selkirk to Shetland, working with all ages and abilities. With a programme of activity available for newborns and onwards, the team is committed to delivering the highest-quality workshops as well as nurturing and developing new talent. From schools and nursery concerts to community workshops and annual residencies during which the Orchestra places itself at the centre of Scottish communities, the team connects the Orchestra, its music and musicians with the people of Scotland.

EINIGE ANMERKUNGEN ÜBER MICH UND MEINE MUSIK

von Alexander Brincken

Mein kompositorisches Schaffen als das eines Wahl-Schweizers stellt ein eigenartiges kulturelles Phänomen dar. Diese Eigenart ist schon durch meine ethnische Herkunft prädestiniert: unter meinen Vorfahren sind Deutsche (kurländische Barone von den Brincken), Russen (Titow) und Georgier (Mrewlow/Mrewlischwili) zu finden. Diese genetischen Faktoren bestimmten scheinbar unbewußt meine musikalischen Veranlagungen. Andererseits trugen dieser Eigenart auch die Umstände meines geistigen Werdegangs bei. Geboren wurde ich 1952 im russischen St. Petersburg (damals Leningrad in der Sowjetunion) – in der europäischsten Stadt Rußlands. Schon das Stadtbild dieser ehemaligen Hauptstadt des Russischen Kaiserreiches, dessen markanteste architektonische Wahrzeichen von westeuropäischen Architekten des Barock und des Klassizismus entworfen wurden und in dem das genuin russische Element beinahe gänzlich fehlt, hatte meinem ästhetischen Bewußtsein als dem eines werdenden Komponisten gewiß seinen Stempel aufgedrückt. Hinzu kam meine Ausbildung an der musikalischen Eliteschule Leningrads – der Speziellen Musikfachschule des Leningrader Konservatoriums, wo ich als Pianist vorwiegend Werke der deutschen Meister des Barock, der Klassik und der Romantik studierte – von Bach über die Wiener Klassiker bis hin zu Schumann und Brahms. Die einzige Ausnahme hier bildete meine Bekanntschaft mit der Musik Rachmaninows. Eine große Rolle in meiner musikalischen Entwicklung spielten regelmäßige Konzertbesuche der Leningrader Philharmonie in den 1960–1970er Jahren, besonders prägende Eindrücke bekam ich von den Sinfonien Bruckners und sinfonischen Dichtungen Richard Strauss'. Zu erwähnen sind auch zwei erschütternde Erlebnisse Ende der 1960er Jahre: das Gastkonzert Herbert von Karajans mit Berliner

Philharmonikern (mit einem Beethoven-Programm) sowie die Aufführung der Hohen Messe Bachs durch das Münchner Bach-Ensemble unter Karl Richter.

Diese prägenden Eindrücke bestärkten die germanophile Ausrichtung meines musikalischen Geschmacks. An der Schwelle zum Studium am Leningrader Konservatorium kam auch meine Bekanntschaft mit der Sinfonik Gustav Mahlers und Paul Hindemiths. Dagegen sehr distanziert war mein Verhältnis zur sowjetischen Musik, repräsentiert durch den dominierenden Einfluß Prokofjews und Schostakowitschs. Dieser Umstand bereitete mir schwere Konflikte mit meinem ersten Kompositions-Professor am Leningrader Konservatorium, Orest Jewlachow, Schüler von Schostakowitsch. Nach seinem Tod Ende 1973 kam ich als junger Kompositionsstudent in die Klasse von Professor Sergej Slonimsky, dessen musikalischer Geschmack sich als viel offener und undogmatischer erwies. Zu der Zeit machte ich Bekanntschaft auch mit modernen Kompositionstechniken, bis hin zum Zwölftonsystem. Meine Werke um die Mitte der 1970er Jahre weisen einen starken Einfluß von Alban Berg und Paul Hindemith auf, teilweise gar von Bartók und Strawinsky. Diese Hinwendung zur musikalischen Moderne war größtenteils erzwungener Natur, da ohne die Beherrschung der moderneren Tonsprache wäre der erfolgreiche Abschluß des Studiums am Leningrader Konservatorium (1976) sowie die Aufnahme in den Komponistenverband der UdSSR jener Zeit (1977) wohl kaum möglich gewesen. Hilfreich in dieser Hinsicht war die Verleihung des 2. Preises des Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs für junge Komponisten in Dresden im Jahre 1976 meinem Konservatoriumswerk Quartett für Flöte, Trompete, Violine und Klavier (unter meinem Vatersnamen Mrewlow/Mrewlischwili). Dieses Werk wies eben die Stilmerkmale der obenerwähnten westeuropäischen „Klassiker des 20. Jahrhunderts“ auf und so gesehen gehört es zu meinen „fortschrittlichsten“ Kompositionen. Trotzdem stellten die DDR-Zeitungskritiken zu diesem Werk fest, daß unter den preisgekrönten Kompositionen des Wettbewerbs dieses Quartett sich als das traditionellste erwiesen hatte. Dieser Umstand war zweifellos der Offensive des musikalischen Avantgardismus in den 1970er Jahren geschuldet, die ihre Spuren in den Werken anderer Preisträger dieses Wettbewerbs (allesamt dem damaligen „Ostblock“ angehörend) hinterlassen hatte.

Gleichwohl blieb in meinem musikalischen Leitbild die Dominante der deutsch-österreichischen Spätromantik bestehen, wenn auch sozusagen im Untergrund. So durfte meine schon 1971 heimlich begonnene Erste Sinfonie nicht dem Auge der Kompositions-Professoren des Leningrader Konservatoriums preisgegeben werden und erst nach dem Abschluß des Studiums an jenem Konservatorium konnte ich die Arbeit an diesem Werk fortsetzen – beendet wurde sie erst 1981.

Die hiermit geschilderte Geschichte meines kompositorischen Werdegangs erklärt nun die oben erwähnte Eigenart meiner Musik, paßt sie doch eben nicht in das gewöhnliche Schaffensbild meiner gleichaltrigen Kollegen. Allerdings sieht man in den späten Werken meiner älteren Kollegen – eines Alfred Schnittke oder Krzysztof Penderecki – gerade die Hinwendung zu „überwunden“ geglaubter Spätromantik. Freilich schon manche Spätwerke einiger „Klassiker der Moderne“ wiesen eine solche, wenn auch partielle und zaghafte, Hinwendung auf: dabei denkt man z.B. an späte Orchesterwerke Hindemiths oder ans 3. Klavierkonzert Bartóks. Im Allgemeinen muß in diesem Zusammenhang betont werden, daß im kompositorischen Schaffen des 20. Jahrhunderts die modernistische oder, geschweige denn, avantgardistische Strömung keineswegs Anspruch auf Monopolstellung erheben dürfte. Parallel zu den Aposteln der militanten Moderne der 1910er–1930er Jahre (Strawinsky, Bartók, Hindemith oder Schönberg) schufen tonal denkende Komponisten wie Sibelius, Nielsen, Fauré, Stanford, Janáček, Richard Strauss, Pfitzner, Rachmaninow, Medtner, Mjaskowski, Szymanowski, Kodály – um nur einige große Namen zu nennen – ihre hochstehenden Werke. Und selbst bei manch relativen Modernisten wie Bartók, Enescu, Martinů oder Poulenc spürt man hier und dort Nostalgie nach spätromantischer Lyrik.

Mein kompositorisches Schaffen umfasst Orchesterwerke (darunter fünf Sinfonien, *Dramatisches Poem*), ein Ballett (*Die Schneekönigin*, nach dem berühmten Märchen von H. Chr. Andersen), ein Oratorium (*Das Lied von Armenien*), geistliche Chorwerke (darunter eine lateinische Messe, katholische sowie russisch-orthodoxe Gesänge) und Kammermusik. Erfolgreiche Aufführungen meiner Werke fanden sowohl in Russland (St. Petersburg, Moskau), als auch in der Schweiz, in Österreich, Deutschland, Schweden, Lettland, USA, Armenien und Georgien statt.

Im symphonischen Bereich zu nennen sind in erster Linie fünf großangelegten Sinfonien. Während die ersten zwei, entstanden in St. Petersburg zwischen 1971 und 1989, das Modell der monumentalen spätromantischen Symphonie deutsch-österreichischer Prägung zum Vorbild haben (so wie es sich im sinfonischen Werk Bruckners, teilweise Mahlers herauskristallisiert hatte), stellen meine Dritte und Vierte Sinfonie, komponiert nach meiner Auswanderung in die Schweiz (Ende 1992), einen Versuch dar, sich vom viersätzigen Sonatenzyklus des erwähnten Modells loszulösen. In der Dritten Sinfonie (1992–98), die in einem Satz (allerdings aus sieben relativ selbständigen Abschnitten bestehend) komponiert und als eine Art Programmsymphonie (*Eine Natursymphonie*) konzipiert ist, fehlt nicht nur die traditionelle vier- oder dreisätzige Gliederung, sondern sind auch die „dazugehörenden“ Formschemata nicht zu erkennen (z.B. Sonaten- oder Rondoform). Im Unterschied zu den ersten zwei Sinfonien ist die Tonsprache der Dritten und der Vierten Sinfonie wesentlich herber – bis hin zu Polytonalität und Atonalität erweitert. Allerdings bleibt der spätromantische Duktus erhalten, wenn auch etwas expressionistisch zugespitzt.

Sinfonie Nr. 4 g-Moll, Op. 27 (2014–15)

In der Vierten Sinfonie wird zwar der traditionelle viersätzliche Zyklus wiederhergestellt, gleichwohl weist der Kopfsatz kaum Züge einer traditionellen Sonatenform auf: vielmehr orientiert sich das musikalische Geschehen an manchen konzertanten Mustern und einer weitgehend freien Formgebung. Darin kann man einen gewissen Tribut an den musikalischen Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts erkennen (Hindemith, Strawinsky, Martinů). Ähnlich der Äußerung Bruckners über seine Sechste Sinfonie, könnte ich meine Vierte „meine keckste“ nennen, außerdem – meine „konzertante“. Im Unterschied zu ihren Vorgängern präsentiert sie sich nicht so grüblerisch-philosophisch, sondern eher spielerisch und gewissermaßen spontan. Trotzdem – beim aufmerksamen Hinhören – offenbart sich dem Zuhörer ein nicht minder tiefeschürfendes musikalisch-philosophisches Konzept, allerdings gekleidet in teils spielerisch-ironische Klangbilder und gehüllt in ein quasi distanziert „objektivierendes“ Flair.

Alexander Brincken in Umriß

Herkunft

Geboren 1952 in St. Petersburg, väterlicherseits georgischer Abstammung (Mrewlow/Mrewlischwili), mütterlicherseits russischer (Geschlecht Titow) und deutscher Abstammung (kurländische Barone von den Brincken)

Ausbildung

- 1960–71: studierte an der Mittleren Musikfachschule des Leningrader Konservatoriums in den Fächern Klavier (in der Klasse von M. W. Wolf) und Komposition (in der Klasse von S. J. Wolfensohn)
- 1971–76: studierte am Leningrader Konservatorium in den Fächern Komposition (bei Professoren O. A. Jewlachow und S. M. Slonimsky), Klavier (bei A. D. Logowinsky und I. D. Hanzin) und Musikwissenschaft (bei Prof. Mikhail S. Druskin)
- 1976–80: studierte bei Mikhail Druskin in der Aspirantur
- 1980: promovierte mit der Dissertation zum Thema „Die späte Schaffensphase von Johannes Brahms“ zum Kandidaten der Kunstwissenschaft (entspricht im Westen dem Doktorgrad)

Berufliche Tätigkeit

- 1977–91: Mitglied des Komponistenverbandes der UdSSR
- 1978–80: hielt Vorlesungen im Fach Geschichte der westeuropäischen Musik am Leningrader Konservatorium
- 1981–82: unterrichtete musiktheoretische Fächer am Leningrader Kulturinstitut
- 1981–89: trat als Konzertpianist in öffentlichen Konzerten in Leningrad auf
- 1982–92: Redaktor am Leningrader Musikverlag Sowetskij Kompositor
- 1992: kurze Zeit Leiter des Lehrstuhls Klavier an der Russischen Pädagogischen Universität St Petersburg
- seit Ende 1992: lebt in der Schweiz (in der Stadt Luzern); seit November 1998 ist er Schweizer Bürger
- ab August 1993 bis Juli 2018: Klavierlehrer an den Musikschulen des Kantons Nidwalden
- seit August 1993: Hauptorganist der katholischen Pfarrei St Martin zu Buochs am Vierwaldstättersee (Kanton Nidwalden)
- seit 1993 tritt gelegentlich als Konzertpianist und Konzertorganist in der Schweiz und im Ausland auf

Die Vierte Sinfonie ist für ein ziemlich großes Orchester komponiert, mit einer Besetzung von: 5 Flöten, 4 Oboen, 5 Klarinetten, 4 Fagotten, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba; Pauken, Perkussion (6 Spieler); Klavier; 2 Harfen; Streichern (16 ersten and 14 zweiten Violinen, 12 Bratschen, 10 Cellos and 8 Kontrabässen).

Die Haupttonart g-Moll verleiht den Ecksätzen von vornherein eine unverkennbare Dramatik. Der 1. Satz, *Moderato. Allegro* [1], entfaltet eine Reihe düsterer Klangbilder, die Stimmung schwankt hier zwischen Depression und aufkeimender Hoffnung. Dieser Satz ist in freier Form geschrieben, mit stark ausgeprägtem konzertanten Duktus. Gewisse Relikte der Sonatenform sind gleichwohl nicht zu übersehen: man kann in etwa Umrisse einer Einleitung, eines schnellen Hauptthemas, einiger kontrastierender thematischer Keimzellen, einer Durchführung und einer Reprise ausmachen, allerdings nur in Grundzügen, ohne klare Strukturierung, eher diffus-rhapsodisch, was auch meine ganz bewußte Absicht war.

Demgegenüber bietet das von langen Bögen geprägte *Adagio* [2] eine Art emotionale Alternative. In seiner weit ausladenden lyrischen Melodik strahlt dieser Satz ein durchdringendes Glücksgefühl, einen ungebrochenen Optimismus aus. Das wonnige Hauptthema des *Adagios* ist mir auf einer sommerlichen Schifffahrt auf dem Vierwaldstättersee eingefallen: es war ein herrlicher sonniger Tag – 24. Juli 2014; die Stimmung auf dem See war wunderschön – lichtdurchfluteter Wasserspiegel strahlte im Sonnenglanz, umrahmt von imposanten Bergen der Urschweiz. Mich übermannte ein seliges Gefühl der Freiheit und der Schönheit, und es kam wie von selbst dieses Thema im ehren und „goldigen“ Es-Dur. Und so ergab sich später die einfache dreiteilige Form des Satzes, die die überschwängliche Kantilene der umrahmenden Abschnitte mit dem zentralen Bläser-Choral kontrastiert. Seine Wurzeln mag er wohl in der russischen liturgischen Chormusik haben – im Nachhinein stellte sich für mich heraus, daß ich hier unterbewußt eine Art Hommage an manche Klangbilder der mystischen Oper *Kitesh* von Nikolai Rimski-Korsakow geschaffen habe (dieser Abschnitt, wie auch mein jungendliches Streichsextett und meine Russisch-orthodoxen Chorgesänge erinnern uns wohl daran, daß in meinen Adern auch slawisches Blut fließt). Im Übergang zum 3. Satz trübt sich

allerdings die Stimmung. Diese Resignation der letzten Takte des *Adagios* zeigt, daß die Glücksgefühle nur eine Illusion, ein nicht zu verwirklichender schöner Traum waren.

Der kontrastreiche 3. Satz, *Scherzo. Allegro ben ritmato* [3], ist schon in ganz andere Farben getaucht: grotesk-ironische, beißend-sarkastische, bisweilen makaber-dämonische. Dieser Satz mit formalen Zügen einer Rondo-Sonate, mit seiner grotesk-düsteren Gestik – gegen den Schluß gesteigert zu einer makabren Klangorgie – hinterläßt einen finsternen, derben Eindruck und gemahnt an manche groteske Scherzos Mahlers. Die zwei Episoden mit ihren zweifelhaften Aufhellungen der Stimmung (Dur-Tonarten, scheinbar lustige Klangspielereien) dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich hier um alles andere handeln mag, als um ein heiter-unbekümmertes Spiel der Töne.

Das Finale, *Allegro molto* [4], bestätigt diesen Eindruck, wenn auch mit anderen Ausdrucksmitteln. Es steckt etwas durchaus Gesellschaftskritisches in dieser Musik: sowohl in der Schilderung des hektischen Treibens unserer modernen „zivilisierten“ Welt (insbesondere in den Abschnitten, die uns unverkennbar an die Hektik der Jazz- und Rockrhythmen erinnern), als auch in der trotzig-ablehnenden Haltung der „Autorenstimme“ darüber hinweg. Der Ausklang des Finalsatzes versinnbildlicht eine tiefe Resignation als Endergebnis der sinfonischen Entwicklung des ganzen Werkes. In der Coda sinkt die Stimmung buchstäblich auf den Tiefpunkt, symbolisiert durch ein tiefes „G“ der Streicherbässe und schließlich nur des leisen Pauken-Tremolos. Es folgt nur noch ein kurzes und heftig aufbrausendes Aufbäumen des ganzen Orchesters mit seinen zwei abschließenden zornigen „Peitschenhieben“. Es soll heißen: „Ich gebe nicht auf und kämpfe weiter!“

***Capriccio* für Klavier und Kammerorchester, Op. 11 (1985)**

Das *Capriccio* entstand in St. Petersburg in einer Zeit, die für mich ausgesprochen schwierig war: neben den Problemen der kompositorischen Entfaltung in der spätsozialistischen Sowjetunion erlebte ich speziell in jenen Jahren auch manch private Schicksalsschläge. Dieser Umstand hat einen nicht unwesentlichen Einfluß auf den ideellen Gehalt und die emotionale Atmosphäre des Werkes ausgeübt. Kennzeichnend hierfür ist das elegische, bisweilen düstere Klangbild, gepaart mit willensbetonter Dramatik und eigenwilliger,

teils bizarr kapriziöser Ironie. Den äußeren Anstoß zur Komposition des *Capriccio* gab der Rat manch meiner Musikerfreunde, nach der Schaffung der monumentalen Ersten Sinfonie ein wesentlich „mobileres“ Werk zu schreiben: relativ kurz, für kleine Besetzung und mit Klavier als Soloinstrument, da ich als ausgebildeter Pianist dieses Stück auch selbst des Öfteren vortragen könnte. Die Besetzung ist: Flöte (auch Kleine Flöte), Oboe, 2 Klarinetten (auch Kleine und Baß-Klarinette), Fagott, Horn, Trompete, Pauken, Perkussion (2 Spieler), Streicher (8.6.4.4.2).

Das *Capriccio* besteht aus fünf ineinander übergehenden kontrastreichen Abschnitten. Während die beiden Meditationen [5] [8] expressiven, kontemplativ-elegischen Zuschnitts sind, wobei in der zweiten eine gewisse Verdüsterung der Stimmung stattfindet, weisen die schnellen Abschnitte – Toccata [6], *Capriccioso* [7] und Coda [9] – einen aktiven, energiebeladenen Klangcharakter auf, im *Capriccioso* zuweilen einen bizarr-ironisch zugespitzten.

Die Formgebung dieses Werkes ist weitgehend frei rhapsodisch, allerdings gestrafft durch polyphone Handhabung (kennzeichnend ist insbesondere Fugato-Technik in Toccata und Coda). Die formale Straffung erfolgt auch durch konsequente Ausarbeitung dreier Themen: des ersten rezitativisch-chromatischen Themas (in den beiden Meditationen und in der Solo-Kadenz), des vorwärtsdrängenden zweiten Themas im verminderten Modus (Toccata und Coda) und des *Scherzando*-Themas im armenischen Modus (*Capriccioso*). Es ist so, daß das Kennenlernen Armeniens und seiner Musik, das bei mir schon Mitte der 1970-er Jahre eingesetzt hatte, tiefe Spuren in der Ausarbeitung meines persönlichen kompositorischen Stils hinterließ. Stilistisch relevant sind folgende Merkmale: einerseits bisweilen aufs Äußerste zugespitzte Chromatik und die dadurch entstehende sogenannte „schwebende Tonalität“, bis hin zu Polytonalität und gar Atonalität (besonders kraß zum Vorschein kommt es in der Solo-Kadenz), anderseits modale Melodik und Harmonik – charakteristisch ist unter anderem, wie schon erwähnt, die verminderte Tonskala, sowie Anlehnung an gewisse armenische Modi (im *Capriccioso* und seiner kurzen Reminiszenz in der Coda). Das Klangbild wirkt oft recht farbig-subtil, nicht zuletzt durch solistische Handhabung der Bläser und eine erlesene Klangfarben-Kombinatorik. Die Musiksprache dieses Werks ist durchaus eigenständig

und originell, gleichwohl bei der Suche nach ihren Vorbildern kommt man auf eine ganze Reihe Einflüsse: von frühen Neuwienern bis zum späten Rachmaninow und Prokofjew. Wie ich später feststellen konnte, sind auch gewisse Gemeinsamkeiten mit dem „neobarocken“ Stil von Bohuslav Martinů erkennbar (siehe insbesondere dessen Werke der Gattung *Concerto grosso*), allerdings kannte ich zur Entstehungszeit des *Capriccio* die Werke des tschechischen Meisters noch nicht. Verallgemeinernd kann man wohl behaupten, daß sich in diesem Werk so ziemlich typische für mein reifes Schaffen Synthesen der spät- resp. postromantischen Stilistik und der neoklassischen, genauer gesagt „neobarocken“ Strömung des XX. Jahrhunderts vollzieht.

Das *Capriccio* wurde im Mai 1989 im Kleinen Saal der Leningrader (jetzt Petersburger) Philharmonie uraufgeführt, also vor ziemlich genau 30 Jahren, und seither nie mehr gespielt. Die Ausführenden waren: der Autor als Solist und das Leningrader Kammerorchester unter der Leitung von Rawil Martynow. Nach der erfolgreichen Uraufführung kam auf mich hinter die Kulissen ein Musikliebhaber-Ehepaar aus Kiew zu. Es gratulierte mir zum schönen Werk und gab seiner Verwunderung Ausdruck: „Sie sind noch so jung und gutausehend, wieso komponieren Sie solch traurige, wenn auch schöne Musik?“ (damals war ich 36 Jahre alt).

EINIGE ANMERKUNGEN DES DIRIGENTEN

von Rainer Held

Die Tonsprache der Vierten Sinfonie bewegt sich stilistisch im Bereich zwischen der Spätromantik, Frühmoderne und Postmoderne. Die Harmonik ist weitgehend tonal (chromatisierte „schwebende Tonalität“, Polytonalität, herbe Diatonik, modale melodische und harmonische Wendungen, einschließlich der sogenannten verminderten Tonskala). In der Polyphonie benutzt der Komponist oft das lineare Prinzip. Die große Meisterschaft und Raffinesse zeigt sich sowohl in

der Handhabung der Harmonik, der Kontrapunktik wie auch der Instrumentierung des großen Orchesters: Dies alles entlockt dem Orchester eine grosse Farbpalette.

Die Einflüsse der Vorbilder der deutsch-österreichischen, spätromantischen Tradition (Bruckner, Mahler, Richard Strauss), sowie die der russischen Musik der Jahrhundertwende (Tschaikowsky, Rimski-Korsakow, Glasunow, Rachmaninow, bis hin zu Prokofjew und Strawinsky) sind unverkennbar. Hinzu kommt eine gewisse Verwandtschaft mit der neobarocken Strömung des 20. Jahrhunderts (Hindemith, Martinů). Gleichwohl scheinen all diese Einflüsse bei Brincken sehr indirekter Natur zu sein, da sie von seiner kompositorischen Individualität absorbiert und umgewandelt werden. In dieser Hinsicht stellt gerade die Vierte Sinfonie wohl eine Art Quintessenz eines gereiften Stils dar – und dieser Stil ist eigenständig und originell.

Die Vierte Sinfonie Brinckens zeigt unter anderem wohl auch seine persönliche Situation als Komponist, der, obwohl er eine ganze Reihe hochstehender Werke geschaffen hat (neben den fünf monumentalen Sinfonien ein abendfüllendes Ballett und ein grossangelegtes Oratorium, dazu viele kleiner besetzte Werke) immer noch um seinen kompositorischen Durchbruch kämpft. Alexander Brincken ist sich bewußt, daß diese Tatsache nicht nur sein persönliches Problem darstellt, sondern ein allgemein gesellschaftliches Problem unserer Zeit ist, deren stark kommerzialisierter Kulturbetrieb von stilistischen und oft ästhetischen Gräben durchzogen ist. Die Vierte Sinfonie ist das Zeugnis eines Meisters, eines Traditionalisten, der es schafft mit den Möglichkeiten eines grossen Sinfonieorchesters zu spielen, zu kreieren und Neues zu schaffen. Oder in den Worten eines Musikers aus dem Orchester: „Riesige, lange Melodien, gewaltige Orchestrierung und ein Hinführen von einem Höhepunkt zum anderen. Ja, das macht wirklich süchtig. Ich krieg die Musik kaum aus meinem Kopf“.

Rainer Held ist ein Schweizer Orchester- und Chordirigent, der sich intensiv um die Verbreitung und die Erhaltung des klingenden Schweizer Kulturgutes und -erbes verdient macht.

Er studierte an der Universität Zürich und an der Hochschule Luzern-Musik. Er schloss die Master-Studien in Dirigieren, Solo-Gesang und Schulmusik ab. Studienaufenthalte und Meisterkurse in Österreich, Russland und Japan. Von 2003 bis 2010 dirigierte Rainer Held als „Erster ständiger Gastdirigent“ des Radio-Sinfonie-Orchester Minsk Dutzende Konzerte, Live-Übertragungen in Rundfunk und Fernsehen. Seit 2008 ist er dem Kammerorchester der Philharmonie Novosibirsk als Gastdirigent verbunden.

Wiederholte Zusammenarbeiten mit weiteren Orchestern wie dem Royal Philharmonic Orchestra London, Royal Scottish National Orchestra Glasgow, Luzerner Sinfonieorchester, Aargauer Sinfonieorchester, Südwestdeutsche Philharmonie, Lviv Philharmonic, Symphonisches Orchester Zürich, Siberian State Symphony Orchestra Krasnoyarsk, Orquesta Sinfónica Asunción, Neojiba Orchestra Salvador de Bahia und viele andere mehr; mit Chören wie dem Eurochor, den Akademischen Rundfunkchor Minsk, Collegium Cantorum der Philharmonie Tschenstochau, Chören und Ensembles an Musikhochschulen in Venezuela, Japan, Belarus, Russland und Südkorea.

In Konzert und CD-Aufnahmen widmet er sich der Musik von Schweizer Komponisten wie Heinrich Sutermeister, Caspar Diethelm, Othmar Schoeck, Ernst Widmer, Adolf Brunner, Carl Rütti etc. CD-Einspielungen bei Guild und Toccata Classics.

Er ist Professor und Leiter der Abteilung Musik an der Pädagogischen Hochschule Luzern. Zahlreiche Engagements als Juryexperte und Coach im In- und Ausland runden das Bild eines vielseitigen Dirigenten ab.

Das **Royal Scottish National Orchestra** wurde 1891 als Scottish Orchestra gegründet. 1950 wurde es zum Scottish National Orchestra ernannt und 1977 unter die königliche Schirmherrschaft gestellt. Im Laufe seiner Geschichte spielte das Orchester eine wichtige Rolle im schottischen Musikleben. Viele renommierte Dirigenten wie George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev und Stéphane Denève haben zu seinem Erfolg beigetragen.

Das aktuelle Künstlerteam des Orchesters wird vom dem dänischen Dirigenten Thomas Søndergård geleitet, der Mai 2017 zum Musikdirektor ernannt wurde; Holly Mathieson wurde 2016 zum Assistant Conductor ernannt. Die in Hongkong geborene Dirigent Elim Chan wird die Nachfolge von Søndergård als Principal Guest Conductor antreten.

Das RSNO tritt in ganz Schottland auf, einschließlich Konzerten in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth und Inverness. Das Orchester tritt regelmäßig beim Edinburgh International Festival, den BBC Proms in der Royal Albert Hall in London und dem St. Magnus Festival in Orkney auf und hat kürzlich Tourneen in den Vereinigten Staaten von Amerika, Spanien, Frankreich, China und Deutschland unternommen.

Mit zwei Diapasons d'Or de l'année für sinfonische Musik (Denève/Roussel, 2007; Denève/Debussy, 2012) und acht Grammy-Nominierungen genießt das RSNO einen weltweiten Ruf für die Qualität seiner Aufnahmen. Über 200 Veröffentlichungen sind erhältlich, darunter die kompletten Symphonien von Sibelius (mit Sir Alexander Gibson), Prokofjew (Neeme Järvi), Glazunow (José Serebrier), Nielsen und Martinů (Bryden Thomson), Roussel (Stéphane Denève) und die wichtigsten Orchesterwerke von Debussy (Denève).



Recorded on 27 and 28 June 2019 in The RSNO Centre, Glasgow
Recording engineer: Phil Hardman
Producer: Michael Ponder

Booklet notes: Alexander Brincken and Rainer Held
Translation: Niall Hoskin
Cover design: David M. Baker (david@notneverknow.com)
Typesetting and layout: KerryPress, St Albans

Executive Producer: Martin Anderson

© Toccata Classics, London, 2019

© Toccata Classics, London, 2019

ALEXANDER BRINCKEN Orchestral Music, Volume One

Symphony No. 4 in G minor, Op. 27 (2014–15)	53:33
1 I <i>Moderato. Allegro</i>	15:34
2 II <i>Adagio</i>	15:23
3 III <i>Scherzo. Allegro ben ritmato</i>	10:11
4 IV <i>Finale. Allegro molto</i>	12:25

Capriccio for Piano and Chamber Orchestra, Op. 11 (1985)	22:10
5 <i>Meditazione I</i> –	3:18
6 <i>Toccata</i> –	2:24
7 <i>Capriccioso</i> –	4:50
8 <i>Meditazione II</i> –	10:10
9 <i>Coda</i>	1:28

TT 75:45

Alexander Brincken, piano 5–9
Royal Scottish National Orchestra
Maya Iwabuchi, leader
Rainer Held, conductor

FIRST RECORDINGS