



SCRIABIN

Orchestral works including **LE POÈME DE L'EXTASE**

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA / LEIF SEGERSTAM

SCRIABIN, ALEXANDER NIKOLAYEVICH (1872–1915)

DISC 1 [69'04]

SYMPHONY No. 1 IN E MAJOR, Op. 26 (1899–1900)

1	I. <i>Lento</i>	6'35
2	II. <i>Allegro drammatico</i>	8'54
3	III. <i>Lento</i>	8'25
4	IV. <i>Vivace</i>	3'45
5	V. <i>Allegro</i>	7'15
6	VI. <i>Andante</i> [with soloists and choir]	12'35

INGER BLOM *mezzo-soprano* · LARS MAGNUSSON *tenor*

STOCKHOLM PHILHARMONIC CHOIR STEFAN PARKMAN *chorus-master*

[7] PROMETHEUS (THE POEM OF FIRE), Op. 60 (1909–10)

LOVE DERWINGER *piano*

STOCKHOLM PHILHARMONIC CHOIR STEFAN PARKMAN *chorus-master*

DISC 2 [76'37]

SYMPHONY No. 2 IN C MINOR, Op. 29 (1901)

1	I. <i>Andante</i>	7'15
2	II. <i>Allegro</i>	9'46
3	III. <i>Andante</i>	14'07
4	IV. <i>Tempestoso</i>	6'02
5	V. <i>Maestoso</i>	9'26

[6] RÊVERIE, Op. 24 (1898)

[7] LE POÈME DE L'EXTASE, Op. 54 (1907)

URBAN AGNAS *trumpet*

48'08

6'35

8'54

8'25

3'45

7'15

12'35

20'11

46'55

7'15

9'46

14'07

6'02

9'26

3'55

24'41

Disc 3 [77'15]

PIANO CONCERTO IN F SHARP MINOR, Op. 20 (1897)

- | | | |
|-----|------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 7'39 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 8'26 |
| [3] | III. <i>Allegro moderato</i> | 10'55 |

ROLAND PÖNTINEN *piano*

SYMPHONY No. 3 IN C MINOR, *THE DIVINE POEM*, Op. 43 (1902–04)

49'19

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | I. [INDEX 1] <i>Introduction. Lento</i> 1'07 – [INDEX 2] <i>Luttes. Allegro</i> 25'44 | 27'01 |
| [5] | II. <i>Voluptés. Lento</i> | 12'21 |
| [6] | III. <i>Jeu divin. Allegro</i> | 9'55 |

TT: 222'56

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

LEIF SEGERSTAM *conductor*

In the years before the First World War Alexander Scriabin was one of the great radicals whose explorations challenged the very nature of musical expression and whose unmistakable voice provoked extremes of hostility and adulation. His life was short, but his musical development was rapid and intense, starting from an early fascination with perfumed charm and gradually moving towards a late style of visionary intensity.

He came from a comfortable middle-class Moscow family, but his mother died soon after his birth in 1872 and his father was almost always abroad on diplomatic missions. An adoring grandmother and aunt brought him up in a stiflingly protective atmosphere that must have contributed largely to his egotistical character. He studied at first privately, and then at the Moscow Conservatory until 1892, one of that legendary generation of Russian pianists which included Rachmaninov, Medtner and Lhévinne. His earliest compositions, almost all for solo piano, reflect an adoration of Chopin together with a highly imaginative approach to the instrument. Scriabin himself was something of a miniature: a very short man with small hands, although there are frequent passages in his piano music that challenge players with even the largest stretches. By all accounts his performance style was as individual as his music, but unfortunately we can judge this only by a few piano rolls he made in 1910.

Scriabin's huge early talent was confined strictly to music. It certainly didn't extend to promoting himself or organising his life, so it's just as well that he had the good fortune to attract influential men who could do it for him. In May 1894 the pianist and conductor Vasily Safonov brought some of Scriabin's music to the attention of Mitrofan Belyayev. Heir to an extremely wealthy merchant family in St Petersburg, Belyayev devoted his fortune to supporting Russian music and encouraging young composers. Scriabin soon became one of his favourites. Belyayev gave him a generous monthly allowance, bullied him into behaving responsibly and encouraged him to compose his first large-scale work, the *Piano Concerto*.

Completed in 1897, after his first journeys to Western Europe, it was Scriabin's

most ambitious piece to date, his first completed orchestral score. He gave its first performance in Odessa, with performances soon following in St Petersburg and Moscow. This is not a big display concerto, rather a sensitive tone-poem marked by craftsmanship and restraint. Throughout, the solo piano is skilfully blended with orchestral textures that favour the warm tone colours of clarinet and horn, and the general impression is of an elegance worthy of Tchaikovsky.

The composition of the concerto went hand-in-hand with preparations for Scriabin's marriage to Vera Issakovich, a pupil of Paul Schloezer at the Moscow Conservatory. Seven years later, Scriabin would abandon her in favour of Schloezer's niece Tatyana, who provided even more of the unconditional adoration that he expected as a matter of course.

Belyayev was delighted with the little *Rêverie* that Scriabin brought him in November 1898. Like so much of Scriabin's music, it is a miniature taking a single idea to a moment of climax and back in a brief four minutes. The language and style is very much that of the early piano music. Its overall mood of dreamy sensuality could have been evoked by no other composer, and for all its concentration and unpretentious dimensions, there are many pointers to the directions Scriabin was soon to take in the more ambitious orchestral works that followed.

Safonov gave a further push to Scriabin's career when in 1898 he arranged for him to take up a post teaching the piano at the Moscow Conservatory. Scriabin was too impatient and egocentric to be a good teacher, but the stability and respect he enjoyed during these years seem to have prompted him towards further large-scale composition.

The *First Symphony*, composed in 1899–1900, has six movements instead of the conventional four, the finale featuring vocal soloists and a chorus singing verses by the composer in praise of art. It is full of wonderful ideas (all his life Scriabin could create a particular mood or state of mind within a few notes), though its span of over forty-five minutes puts a great strain on the formal powers of a composer who had until then little experience of composing on such a scale. It was performed (without its

finale) under Anatoly Lyadov in St Petersburg in 1900, and a complete performance followed the next spring in Moscow, conducted by Safonov, who introduced it to the players with the grand words ‘Gentlemen, here is the new bible’. Neither performance was particularly well received, but Scriabin was not discouraged and immediately set to work on his *Second Symphony*. Here too he originally thought of employing a chorus and vocal soloists, but Belyayev dissuaded him. The symphony was written between January and September 1901 and premièred, again by Lyadov (who never really liked Scriabin’s music) on 25th January 1902.

In the *First Symphony* Scriabin’s original voice struggles to be heard against a number of fairly strong influences, above all those of Wagner, Liszt, Franck and Tchaikovsky. The *Second* is throughout much more personal. Again, it’s a big work that goes beyond the conventional four-movement symphonic scheme. The five movements are laid out as a three-part structure: the first and second are played without a break, as are the fourth and fifth. These two linked pairs stand on either side of a long slow movement.

Unusually, each movement of the *Second Symphony* is set in a different key, although Scriabin’s music makes its effect less from key relationships than from a contrast between ‘active’ and ‘passive’ themes, representing two opposite poles of attraction, energy and inertia. The ‘active’ themes of the *Second Symphony* are dramatic and rhythmically incisive, as at the beginning of the second and fourth movements. The ‘passive’ themes tend to be more complex harmonically, rhythmically fluid and heavily sensual in character: the entire slow movement is dominated by such music. Halfway in character between these two types is the slow, brooding C minor theme (marked *serioso*) heard at the symphony’s opening on a solo clarinet. This is a recurring theme that is eventually transformed into the brilliant march which provides the main material of the finale. In later years Scriabin felt that he’d somewhat missed the mark here – he’d aimed at ‘radiant triumph’, but achieved something more like ‘a military parade’. But there is nothing in the earlier movements that he need have worried about.

Soon after the turn of the century Scriabin began to fall under the spell of the occult and mystical ideas that were so much in the air at the time. Starting from a fascination with Nietzsche, he eventually arrived at a philosophy that exalted the individual ego and the senses, totally ignoring morality, politics, history, society and, frequently, common sense. His copious writings on the subject are hard to take seriously, but these obsessions were indissolubly linked to his extraordinary musical development, stimulated as it was by his complete self-absorption. For all its inner ferment, though, Scriabin's outward life was generally uneventful, a record of prolific composition and concert tours. In 1903 Belyayev died, but Scriabin was by now confident enough to attempt the life of an independent composer and pianist. He left the Conservatory and spent the next few years in various parts of Western Europe, often desperately short of money but sustained by Tatyana's adoration and by faith in his quasi-divine mission to redeem the world through art.

The *Third Symphony*, known as *The Divine Poem*, was composed between 1902 and 1904 and first performed in Paris in 1905, conducted by Arthur Nikisch. Variously described as a symphony and as a tone-poem in three movements, *The Divine Poem* marks a huge step forward in Scriabin's progress towards a completely individual language. There are still gestures and structural features that recall earlier influences, but they are by now completely absorbed into Scriabin's own attempt to give musical expression to, as he put it, 'the evolution of the human spirit which, torn from an entire past of beliefs and mysteries which it surmounts and overcomes, passes through pantheism and attains to a joyous and intoxicated affirmation of its liberty and its unity with the universe.'

The Divine Poem begins with a short introduction which presents the work's double motto-theme: a portentous phrase declaimed in the bass, followed by a rising trumpet figure. These phrases occur again and again in the course of the work, in various contexts and guises. In the first movement, *Luttes* ('Struggles'), Scriabin employs the contrasting themes and moods of the music to express human and spiritual

conflicts in a remarkable ebb-and-flow of feeling. At over twenty minutes it is the biggest single movement he ever composed. The main theme of the second movement (*Voluptés*, ‘Delights’) has already been heard in the course of the first. The orchestral writing shows an exquisite refinement; there are passages where Scriabin turns his large orchestra into a vast ensemble of soloists, each contributing tiny points of detail to a complex web of sensation. After the struggles of the first movement and the delights of the second, the ‘divine levity’ of the finale aims for that rarest of combinations — grandeur and humour together. Past music is recalled, absorbed, transformed into a headlong, saturated texture where Scriabin extracts the biggest possible sound from his large orchestra.

Scriabin was still working on *The Divine Poem* when in 1904 he began to plan a fourth symphony. It was to be in four movements and bear the title *Poème orgiaque*. Two years later he published a long poem which purported to be the philosophical programme of the new symphony and in which for the first time appeared the title *The Poem of Ecstasy*. We learn that the ecstasy in question is that of artistic creation rather than of eroticism, though the composer hardly made much distinction between the two: ‘I wish I could possess the world as I possess a woman. An ocean of cosmic love encloses the world and in the intoxicated waves of this ocean of bliss is felt the approach of the Final Act – the act of union between the Male-Creator and the Woman-World’.

The score itself was substantially completed by May 1907, no longer a symphony in separate movements, but a one-movement orchestral ‘poem’. Its first performance took place in New York in 1908, though Scriabin was not present – his American tour the previous year had come to grief when the press revealed to a shocked public that Tatyana, the woman he was travelling with, was not his lawful wife.

The bitter-sweet harmonies of *The Poem of Ecstasy* are produced by synthetic chords of Scriabin’s own invention, carefully constructed to allow modulation into almost any key. The main melodic ideas also tend to be derived from these chords, so that they can be played in counterpoint within the same unchanging harmonic frame-

work. Despite a chromatic and generally static harmony which excludes the use of tonality as a long-range organising principle, *The Poem of Ecstasy* follows the traditional outlines of sonata form, and is cast as a precisely-judged acceleration of movement and sensation from beginning to end, from voluptuous languor to striving energy. The seminal flute motive which opens the work bears the instruction ‘with languid desire’; an equally important trumpet phrase marked *imperioso* is soon contrasted with it. At roughly halfway through the exposition the first trumpet introduces a rising-and-falling theme which Scriabin referred to as ‘victory’; this is the theme that will end the work in a blaze of sound, with the clangour of trumpets pealing out over the full orchestra – or, as Scriabin’s poem has it, ‘and thus the universe resounds with the joyful cry: I AM!’

Not everyone was impressed. ‘But isn’t he going out of his mind with this religious-erotic craze of his?’ wondered Nikolai Rimsky-Korsakov after meeting Scriabin in Paris in 1907. ‘He’s getting near the madhouse, wouldn’t you say?’ Perhaps this was a natural reaction for an ageing composer, annoyed at Scriabin’s high-flown theorising about the divinity of art (his own art, naturally) and dubious about his strange new harmonies. But for young Russian musicians at the time there was something tremendously exciting about Scriabin’s music. He had become the most discussed and controversial of Russian composers, although it was more by reputation than through first-hand knowledge of his recent music, for he had been living in Western Europe for some years. At the beginning of 1909, however, he visited Russia for a series of concerts organised by Sergei Koussevitzky, the former double bass player in the Bolshoi Theatre Orchestra who had married money, bought an orchestra, founded a publishing house and taken it upon himself to manage the composer’s affairs, somewhat as Belyayev had done at the start of his career.

At around this time a grandiose vision was taking shape in his mind, a gigantic *Mysterium* that would be a fusion of all the arts and require vast numbers of performers who would come together in a hemispherical temple by a lakeside in India. Scria-

bin believed that he had actually begun its composition early in 1909, but soon came to realise that the work he had in hand was only a further stage towards his vision; and as it turned out *Prometheus* was to be the last orchestral work he completed. It was composed mainly in Brussels, where Scriabin spent most of 1909, and completed early in 1910, soon after he had returned to live permanently in Moscow. The first performances took place in Moscow on 2nd March 1911 and in St Petersburg a week later. Koussevitzky conducted, and Scriabin played the solo piano part.

The idea behind *Prometheus* is nothing less than the evolution of the world from formless chaos, through the appearance of mankind, fertilised by the divine spark, towards spiritual liberation and ultimate transcendence. In Greek mythology, the titan Prometheus stole fire from the sparks of Apollo's chariot wheels, and in defiance of the gods of Olympus gave it to mortal men. For this he was punished by the gods, chained to a rock and his entrails repeatedly torn out by a vulture for all eternity. Scriabin further identified this rebel-hero figure with the fallen angel Lucifer, and with two other great sacrificial victims and bringers of enlightenment to mankind, Jesus Christ and himself.

Yet Scriabin the musician was a far more hard-headed creature than Scriabin the mystical dreamer. The construction of *Prometheus* is actually very meticulous, almost schematic. Scriabin thought naturally in small units: melodic ideas of a few notes, one-bar rhythmic patterns and tiny decorative figurations. These separate fragments were invested by the composer with particular philosophical significance, and their blending, and the constant acceleration of pace and incident express the work's evolutionary programme. *Prometheus* opens with an image of formless, shapeless inertia; a quiet theme rising up on the horns represents the creative principle, the solo piano represents mankind fertilised by the divine fire brought by Prometheus. The composer's own lavish directions in the score (in French) give a sort of running commentary on the music's progress: 'misty – mysteriously – sparkling – voluptuously, almost painfully – imperiously – with emotion and ecstatic delight – defiantly, warlike, stormy –

victorious – sublime – piercing, flashing – with a dazzling burst of sound – in a vertiginous whirl'.

The large orchestra contains important parts for tuned percussion and harps, with the solo piano playing a commanding, quasi-concerto role. Towards the end of the score there is also an optional part for a wordless chorus, which Scriabin imagined robed in white. Ideally the audience, too, would be clad in white, for in his dreams of fusing all the arts together, Scriabin placed enormous importance on the relationship between sound and colour. He incorporated into the score of *Prometheus* a clavier à lumières, a sort of colour organ that would bathe the performers and audience in a play of coloured lights corresponding to the harmonic and philosophical progress of the music. Thus after the final acceleration and wild, fragmented dance, the last bars burst through into F sharp major, the first and only tonal resolution in the score, and a dazzling bright blue in colour.

After completing *Prometheus*, Scriabin devoted the last years of his life to the *Mysterium*. The conception kept expanding until it grew to monstrous proportions, though at his death in 1915 he had not progressed beyond extensive sketches for the 'preliminary action'. He may not have lived long enough to redeem the world, but he did enrich it with some extraordinary and thrilling music.

© Andrew Huth 2007

The Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (RSPO) maintains a musical tradition dating back to 1902. Since 1926 it has had its home in the Stockholm Concert Hall where the orchestra annually participates in the Nobel Prize Ceremony as well as in the Polar Music Prize Awards. The orchestra strives to renew and broaden the classical repertoire, as shown by the yearly Stockholm International Composer Festival, in which an internationally renowned living composer is presented in depth, and the Composer's Weekend, featuring an up-and-coming Swedish composer.

The orchestra works regularly with such conductors as Jukka-Pekka Saraste, Esa-

Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy and Leonard Slatkin, and with soloists including Evgeny Kissin, Truls Mørk, Emanuel Ax and Leonidas Kavakos. Furthermore, the RSPO enjoys a close collaboration with the illustrious Eric Ericson Chamber Choir. Under Alan Gilbert's leadership the orchestra has reinforced its position as a touring orchestra on the international arena, with recent guest appearances in for example London, Tokyo and New York.

Leif Segerstam is currently chief conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra. In addition he holds honorary titles with the Danish National Symphony Orchestra and the Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in Germany. He has also held the position of chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra in Vienna and of the Finnish Radio Symphony Orchestra in addition to having been music director and chief conductor of the Royal Swedish Opera.

Leif Segerstam is one of the most versatile and interesting musical talents from the Nordic countries. He 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 began his conducting career with positions in the opera houses of Helsinki, Stockholm and Berlin with guest appearances which have included the Metropolitan New York, La Scala, Covent Garden, Teatro Colón, the Salzburg Festival and the Opera Houses of Cologne, Geneva, Hamburg and Munich. He is a frequent conductor at the Savonlinna Festival. In 1997 he made his debuts in North America with Los Angeles Philharmonic Orchestra, Toronto Symphony Orchestra and Chicago Symphony Orchestra.

The numerous recordings made by Leif Segerstam are recognized by critics and public alike as outstanding amongst modern interpretations. He has also shown exceptional creativity as a composer throughout his musical career and has written over 150 symphonies, as well as chamber and vocal music.

Since the autumn of 1997 Leif Segerstam has been acting professor of conducting at the Sibelius Academy in Helsinki. He was the winner of the 1999 Nordic Council Music Prize for his work ‘as a tireless champion of Scandinavian music’, and was the recipient of the Sibelius Medal in 2005.

Love Derwinger made his début at the age of sixteen as soloist in Liszt’s *Second Piano Concerto*. Since then he has given recitals throughout Europe, the USA, Canada, Japan, the Middle East and South America. Derwinger has appeared as a soloist with the major Scandinavian orchestras, the Belgian Radio Symphony Orchestra, Amsterdam Sinfonietta and others. He has collaborated with conductors such as Myung-Whun Chung, Jun’ichi Hirokami and Paavo Järvi, and has participated in festivals such as Oviedo Piano Festival, Kilkenny Arts Festival, the Montreal Festival of Lights and Yuri Temirkanov’s Winter Festival in St Petersburg. Love Derwinger also devotes much attention to chamber music, contemporary music and the Lieder repertoire. He is a member of the contemporary music ensemble ‘MA’ both as a pianist and as a conductor. In the latter capacity he successfully performed Morton Feldman’s opera *Neither* with the Norrköping Symphony Orchestra, one of the highlights of the international Stockholm New Music Festival. Derwinger is also the regular pianist of the soprano Barbara Hendricks. He has made numerous recordings on the BIS label including a critically acclaimed performance of Max Reger’s *Piano Concerto*.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** made his début in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South America, Australia and New Zealand. He has collaborated with such eminent conductors as Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam and Evgeny Svetlanov. Highlights of his career have included appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, and with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Holly-

wood Bowl as well as performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Pöntinen has acquired a vast repertoire, ranging from Bach to Ligeti. The emphasis is on the ‘golden era’ of piano literature: from the 19th century – in particular Beethoven, Chopin and Liszt – up to the first half of the 20th century with composers such as Debussy, Busoni, Szymanowski and Rachmaninov.

Roland Pöntinen is also a passionate chamber musician and performs regularly with musicians such as the clarinettist Martin Fröst, the violinist Ulf Wallin, the soprano Barbara Hendricks and his piano duo partner Love Derwinger. He has participated in numerous festivals including the Schleswig-Holstein Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Kuhmo Chamber Music Festival, La Roque d’Anthéron Piano Festival and the Styriarte Festival in Graz. Roland Pöntinen is also active as a composer. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received ‘Litteris et Artibus’ – a royal medal in recognition of eminent skills in the artistic field.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gehörte Alexander Skrjabin zu den radikalsten Komponisten. Seine Erkundungen zielten ins innerste Wesen des musikalischen Ausdrucks, seine unverwechselbare Stimme traf auf erbitterte Feindseligkeit, aber auch auf abgöttische Verehrung. Skrjabins Leben war kurz, doch er entwickelte sich rasch und nachhaltig – vom parfümiertem Charme der frühen Jahre bis hin zu einem Spätstil von visionärer Intensität.

Er stammte aus einer wohlhabenden Familie der Moskauer Mittelschicht, doch seine Mutter starb 1872, bald nach seiner Geburt, und sein Vater war zumeist in diplomatischer Mission unterwegs. Unter der Obhut von Großmutter und Tante wuchs er in stickiger, eng umsorger Atmosphäre auf, was maßgeblich zu seinem egoistischen Charakter beigetragen haben dürfte. Nach anfänglichem Privatunterricht studierte er später am Moskauer Konservatorium (bis 1892) und gehörte dort zu jener legendären Generation russischer Pianisten, zu der auch Rachmaninow, Medtner und Lhévinne zählten. Seine frühesten Kompositionen – fast alle für Klavier solo – bekunden seine Bewunderung für Chopin sowie einen äußerst phantasievollen Umgang mit dem Instrument. In physiognomischer Hinsicht war Skrjabin eine Art Miniatur: ein sehr kleiner Mann mit kleinen Händen, wenngleich sich in seiner Klaviermusik Passagen finden, die selbst für Spieler mit den größten Spannweiten eine Herausforderung darstellen. Dem Vernehmen nach war sein Spiel so individuell wie seine Musik, doch leider können wir dies nur anhand einiger Klavierrollen beurteilen, die 1910 aufgezeichnet wurden.

Skrjabins gewaltiges und früh erkennbares Talent beschränkte sich ganz auf die Musik. Es erstreckte sich gewiß nicht auf Selbstvermarktung oder Lebensführung – und so war es gut, daß er das Glück hatte, einflußreiche Menschen anzuziehen, die ihm dies abnahmen. Im Mai 1894 lenkte der Pianist und Dirigent Wassili Safonow Mitrofan Beljajews Aufmerksamkeit auf Skrjabins Schaffen. Beljajew, Erbe einer äußerst wohlhabenden Kaufmannsfamilie aus St. Petersburg, setzte sein Vermögen für die Unterstützung russischer Musik und die Förderung junger Komponisten ein.

Skrjabin wurde bald einer seiner Favoriten. Beljajew gewährte ihm eine großzügige monatliche Zuwendung, drängte ihn, sich mündig zu benehmen, und ermunterte ihn, sein erstes großformatiges Werk zu komponieren: das *Klavierkonzert*.

Das 1897, nach seinen ersten Reisen nach Westeuropa fertiggestellte Werk war sein bis dato ehrgeizigstes Projekt und seine erste abgeschlossene Orchesterpartitur. Er selber bestritt die Uraufführung in Odessa, der alsbald Aufführungen in St. Petersburg und Moskau folgten. Dies ist kein virtuosos Schlachtroß, sondern eine sensible, von Können und Zurückhaltung geprägte Tondichtung. Das ganze Werk hindurch wird das Soloklavier kunstvoll mit Orchestertexturen verwoben, in denen die warmen Klangfarben von Klarinette und Horn dominieren; durchweg versprüht es eine Eleganz, die eines Tschaikowsky würdig ist.

Die Komposition des Konzerts ging Hand in Hand mit den Vorbereitungen zu Skrjabins Hochzeit mit Vera Issakowitsch, einer Schülerin von Paul Schloezer am Moskauer Konservatorium. Sieben Jahre später sollte Skrjabin sie zugunsten von Schloezers Nichte Tatjana verlassen, die ihm noch mehr von jener bedingungslosen Verehrung entgegenbrachte, die er als Selbstverständlichkeit betrachtete.

Beljajew zeigte sich hocherfreut über die kleine *Rêverie*, die Skrjabin ihm im November 1898 darbrachte. In einer für Skrjabin typischen Weise führt diese Miniatur innerhalb von vier Minuten einen einzigen Gedanken zu einem Höhepunkt und zurück. Sprache und Stil ähneln den frühen Kompositionen für Klavier. Die obwaltende Stimmungträumerischer Sinnlichkeit hätte von keinem anderen Komponisten beschworen werden können, und trotz aller Dichte und unprätentiösen Kürze weist vieles in jene Richtung, die Skrjabin bald in seinen ambitionierteren Orchesterwerken einschlagen sollte.

Safonow gab Skrjabins Karriere weiteren Auftrieb, als er ihm 1898 einen Posten als Klavierlehrer am Moskauer Konservatorium verschaffte. Skrjabin war zu ungeduldig und egozentrisch, um ein guter Lehrer zu sein, doch die Stabilität und der Respekt, die er in diesen Jahren genoß, scheinen ihn zu neuen großdimensionierten Wer-

ken angeregt zu haben. Die 1899/1900 komponierte *Erste Symphonie* hat sechs anstelle der üblichen vier Sätze; im Finale singen Vokalsolisten und ein Chor Verse des Komponisten zum Lobe der Kunst. Die Symphonie ist voll wunderbarer Eingebungen (Skrjabin hat es immer vermocht, besondere Stimmungen oder Zustände mit wenigen Tönen zu erzeugen), obschon ihre Dauer von mehr als einer Dreiviertelstunde einem Komponisten, der bis dahin wenig Erfahrung im Umgang mit derart großen Formen hatte, einiges abverlangte. Eine erste Teilaufführung der Symphonie (ohne Finale) fand 1900 in St. Petersburg unter Leitung von Anatol Ljadow statt. Die erste vollständige Aufführung folgte im nächsten Frühjahr unter Leitung von Safonow in Moskau. Safonow stellte den Musikern das Werk mit großen Worten vor: „Meine Herren, hier ist die neue Bibel“.

Beide Aufführungen wurden nicht sonderlich gut aufgenommen, doch Skrjabin ließ sich nicht entmutigen und machte sich sogleich an seine *Zweite Symphonie*. Auch hier dachte er zuerst daran, einen Chor und Vokalsolisten zu verwenden, aber Beljajew riet ihm davon ab. Die Symphonie wurde zwischen Januar und September 1901 komponiert und wiederum von Ljadow (der Skrjabins Musik nie wirklich mochte) am 25. Januar 1902 uraufgeführt. In der *Ersten Symphonie* muß sich Skrjabins eigene Stimme gegen eine Reihe ausgesprochen starker Einflüsse behaupten, vor allem solche von Wagner, Liszt, Franck und Tschaikowsky. Die *Zweite* ist durchweg erheblich individueller. Auch sie ist ein umfangreiches Werk, das die Grenzen der konventionellen symphonischen Viersätzigkeit überschreitet. Die fünf Sätze werden von einer dreiteiligen Struktur überlagert: Erster und zweiter Satz folgen pausenlos aufeinander, ebenso der vierte und der fünfte Satz. Die beiden Paare umgeben einen langen langsamen Satz.

Ungewöhnlicherweise steht jeder Satz der *Zweiten Symphonie* in einer andern Tonart, wenngleich Skrjabins Musik ihre Wirkung weniger den Tonartenbeziehungen als dem Kontrast von „aktiven“ und „passiven“ Themen verdankt, die zwei gegensätzliche Pole von Anziehung, Energie und Trägheit darstellen. Die „aktiven“ Themen der *Zweiten Symphonie* sind dramatisch und rhythmisch prägnant, wie etwa zu Beginn des

zweiten und des vierten Satzes. Die „passiven“ Themen sind in der Regel harmonisch komplexer, rhythmisch flexibler und von überaus sinnlichem Charakter – der gesamte zweite Satz ist von solcher Musik geprägt. Zwischen diesen beiden Charaktertypen liegt das langsame, grüblerische c-moll-Thema (*serioso*), das am Beginn der Symphonie von der Solo-Klarinette angestimmt wird. Es kehrt mehrfach wieder, um schließlich in den prächtigen Marsch verwandelt zu werden, der das Hauptmaterial des Finales darstellt. In späteren Jahren meinte Skrjabin, hier das Ziel verfehlt zu haben – „strahlenden Triumph“ hatte er im Sinn gehabt, geworden aber sei es eher eine Art „Militärparade“. In den vorhergehenden Sätzen freilich gibt es nichts, über das er sich hätte ärgern müssen.

Bald nach der Jahrhundertwende geriet Skrjabin in den Bann okkulten und mystischen Gedankenguts, das damals in der Luft lag. Ausgehend von einer Nietzsche-Faszination gelangte er schließlich zu einer Philosophie, die das Individuum und die Sinne verherrlichte und dabei Moral, Politik, Geschichte, Gesellschaft und häufig auch den gesunden Menschenverstand ignorierte. Es fällt schwer, seine zahlreichen Schriften über dieses Thema ernst zu nehmen, doch diese Obsessionen waren unauflösbar verbunden mit seiner außerordentlichen musikalischen Entwicklung, die ohne seine vollkommene Selbstbezogenheit fast undenkbar scheint. Bei allen inneren Gängenprozessen war Skrjabins äußeres Leben mehr oder weniger ereignisarm und vor allem durch produktives Komponieren und Konzertreisen gekennzeichnet. 1903 starb Beljajew, doch Skrjabin war jetzt selbstbewußt genug, die Laufbahn eines freien Komponisten und Pianisten einzuschlagen. Er verließ das Konservatorium und verbrachte die nächsten Jahre in verschiedenen Teilen Westeuropas, wo er finanzielle Nöte durchlitt, aber von Tatjanas Bewunderung und dem Glauben an seine gottgleiche Mission, die Welt durch die Kunst zu erlösen, gestützt wurde.

Die *Dritte Symphonie*, bekannt als *Le divin poème*, wurde in den Jahren 1902 bis 1904 komponiert und 1905 unter der Leitung von Arthur Nikisch in Paris uraufgeführt. Das mal als Symphonie, mal als Symphonische Dichtung in drei Sätzen be-

zeichnete Werk stellt einen großen Schritt auf Skrjabins Weg zu einer vollkommen eigenständigen Sprache dar. Wohl gibt es noch Gesten und strukturelle Merkmale, die an frühere Einflüsse denken lassen, doch sind sie nun vollständig in Skrjabins eigenen Versuch aufgegangen, demjenigen Ausdruck zu verleihen, was er selber als „Entwicklung des menschlichen Geistes“ beschrieb, „der einer ganzen Vergangenheit aus Glaube und Geheimnissen entrissen wird, die er übersteigt und überwindet, um dann den Pantheismus zu durchlaufen und zu einer freudigen und berauschten Affirmation seiner Freiheit und seiner Einheit mit dem Universum zu finden.“

Le divin poème beginnt mit einer kurzen Einleitung, die das doppelte Motto-Thema des Werks vorstellt: eine bedeutungsschwere Phrase im Baß, auf die eine aufsteigende Trompetenfigur folgt. Diese Motive erscheinen im Verlauf des Werkes in zahlreichen Kontexten und Gestalten. Im ersten Satz, *Luttes* („Kämpfe“), verwendet Skrjabin die kontrastierenden Themen und Stimmungen der Musik, um menschliche und geistige Konflikte in einem bemerkenswerten Auf und Ab der Gefühle auszudrücken. Mit über zwanzig Minuten ist dies der längste einzelne Satz, den er je komponiert hat. Das Hauptthema des zweiten Satzes (*Voluptés*, „Wollust“) ist bereits im Verlauf des ersten erklingen. Der Orchestersatz zeigt erlesenes Raffinement; es gibt Passagen, in denen Skrjabin sein großes Orchester in ein gewaltiges Ensemble von Solisten umwandelt, deren jeder kleine Details zu einem komplexen Netz der Sinneseindrücke beiträgt. Nach den Kämpfen des ersten Satzes und der Wollust des zweiten, zielt die „göttliche Leichtigkeit“ des Finales auf jene rarste Kombination: Erhabenheit, verbunden mit Humor. Gehörtes klingt an, wird aufgenommen und in eine vorwärtsdrängende, gesättigte Textur verwandelt, in der Skrjabin dem großen Orchester die größtmögliche Klangwirkung entlockt.

Noch während seiner Arbeit an *Le divin poème* begann Skrjabin mit der Konzeption einer *Vierten Symphonie*. Sie sollte vierzig sein und den Titel *Poème orgiaque* tragen. Zwei Jahre später veröffentlichte er ein umfangreiches Gedicht, das als das philosophische Programm der neuen Symphonie verstanden sein wollte und in dem

erstmals der Titel *Le Poème de l'extase* auftaucht. Besagte Ekstase, so erfahren wir, ist eher die des künstlerischen Schaffens als die der Erotik, wenngleich der Komponist hier keinen nennenswerten Unterschied sah: „Ich wünschte, ich könnte die Welt besitzen, wie ich eine Frau besitze. Ein Ozean kosmischer Liebe umgibt die Welt, und in den trunkenen Wellen dieses Ozeans der Glückseligkeit ist die Ankunft des Schlußakts zu spüren – die Vereinigung von Mann-Schöpfer und Frau-Welt“.

Die Partitur selber war im Mai 1907 im wesentlichen abgeschlossen – keine mehr-sätzige Symphonie, sondern eine einsätzige „Dichtung“ für Orchester. Ihre Uraufführung fand 1908 in New York statt – in Abwesenheit des Komponisten, dessen Amerikatournee im Jahr zuvor verunglückt war, als die Presse einem schockierten Publikum enthüllte, daß es sich bei Tatjana, seiner Reisegefährtin, nicht um seine rechtmäßige Ehefrau handelte.

Die bittersüßen Harmonien des *Poème de l'extase* basieren auf den von Skrjabin entwickelten Akkordtypen, deren sorgsamer Aufbau Modulationen in beinahe jede Tonart ermöglicht. Auch die meisten zentralen melodischen Gedanken sind aus diesen Akkorden abgeleitet, so daß sie innerhalb desselben harmonischen Rahmens kontrapunktisch verknüpft werden können. Trotz einer chromatischen und gemeinhin statischen Harmonik, die den Gebrauch der Tonalität als übergreifendes Organisationsprinzip ausschließt, folgt das *Poème de l'extase* dem traditionellen Umriß der Sonatenhauptsatzform und ist von Anfang bis Ende als eine präzis kalkulierte Zunahme an Bewegung und Sinneseindrücken angelegt – von wollüstiger Trägheit bis zu kämpferischer Energie. Das grundlegende Flötenmotiv, welches das Werk eröffnet, soll „mit träger Sehnsucht“ gespielt werden; als Kontrast folgt alsbald eine ebenso wichtige Trompetenfigur (*imperioso*). Ungefähr in der Mitte der Exposition stellt die Trompete ein auf- und absteigendes Thema vor, das Skrjabin als „Sieg“ bezeichnet hat; dieses Thema auch beendet das Werk in einem wahren Klangrausch, der vom Schmettern der Trompeten über dem Orchestertutti gekrönt wird – oder, wie es in Skrjabins Gedicht heißt: „Und es hallte das Weltall / Vom freudigen Rufe / ICH BIN!“

Die allgemeine Begeisterung hielt sich in Grenzen. „Verliert er nicht allmählich seinen Verstand über seinen fixen religiös-erotischen Ideen?“, fragte Nikolai Rimsky-Korsakow 1907 nach einer Begegnung in Paris. „Er ist nicht mehr weit vom Irrenhaus entfernt, nicht wahr?“ Vielleicht war das eine natürliche Reaktion eines in die Jahre gekommenen Komponisten, der verärgert war über Skrjabins hochtrabende Theorien von der Göttlichkeit der Kunst (selbstverständlich seiner eigenen!) und seine seltsamen neuen Harmonien. Die jungen russischen Musiker jener Zeit aber fanden in Skrjabins Musik etwas ungemein Aufregendes. Er war der meistdiskutierte und umstrittenste russische Komponist geworden, wenngleich das mehr auf seinem Ruf denn auf der tatsächlichen Kenntnis seiner neueren Kompositionen beruhte, denn seit einigen Jahren lebte er in Westeuropa. Anfang 1909 jedoch besuchte er Rußland für eine Reihe von Konzerten, die von Sergej Kussewitzky organisiert worden waren – dem ehemaligen Kontrabassisten des Orchesters des Bolschoi-Theaters, der durch seine wohlhabende Ehefrau in der Lage war, ein Orchester kaufen und einen Verlag gründen zu können, und der es, ähnlich wie seinerzeit Beljajew, auf sich genommen hatte, die Angelegenheiten des Komponisten zu regeln.

Zu jener Zeit begann eine grandiose Vision, Skrjabins Phantasie zu beschäftigen: ein gewaltiges Mysterium, das alle Künste vereinigen sollte und eine Vielzahl von Ausführenden verlangte, die in einem halbkugelförmigen Tempel am Ufer eines indischen Sees zusammenkommen sollten. Anfang 1909 glaubte Skrjabin noch, er habe mit der Arbeit an diesem Werk begonnen, erkannte aber bald, daß die Komposition, mit der er sich gerade beschäftigte, nur eine weitere Station auf dem Weg zu dieser Vision war. Wie sich schließlich herausstellen sollte, war *Prometheus* sein letztes abgeschlossenes Orchesterwerk überhaupt. Das Werk entstand hauptsächlich in Brüssel, wo Skrjabin sich 1909 hauptsächlich aufhielt, und wurde Anfang 1910 fertiggestellt, kurz nach seiner endgültigen Rückkehr nach Moskau. Die Uraufführung fand am 2. März 1911 in Moskau statt; eine Woche später erklang das Werk in St. Petersburg. Kussewitzky dirigierte, und Skrjabin spielte den Klaviersolopart.

Prometheus beschäftigt sich mit nichts geringerem als der Entwicklung der Welt aus formlosem Chaos zu geistiger Befreiung höchster Transzendenz – bewirkt durch den Auftritt der vom göttlichen Funken erleuchteten Menschheit. Der griechischen Mythologie zufolge trotzte Prometheus dem Verbot der olympischen Götter, indem er einen Funken vom Sonnenwagen Apolls stahl und den Sterblichen damit das Feuer brachte. Zur Strafe wurde er dafür an einen Felsen geschmiedet, wo ein Geier täglich von seinen immer wieder nachwachsenden Eingeweiden fraß. Skrjabin setzte diese rebellische Heldengestalt mit dem gefallenen Engel Luzifer ineins sowie mit zwei weiteren Opfergestalten und Erleuchtern der Menschheit: mit Jesus Christus und ihm selber.

Als Musiker war Skrjabin jedoch weit nüchterner denn als mystischer Träumer. Die formale Anlage von *Prometheus* ist tatsächlich überaus akribisch, fast schematisch. Skrjabin dachte typischerweise in kleinen Einheiten, in melodischen Gedanken aus wenigen Tönen, eintaktigen Rhythmusmodellen und winzigen Ornamenten. Diese separaten Fragmente versah er mit besonderen philosophischen Bedeutungen, und ihre Mischung sowie die stete Beschleunigung von Tempo und Ereignisfolge versinnbildlichen das evolutionäre Programm des Werks. *Prometheus* beginnt mit dem Bild einer form- und gestaltlosen Masse; ein leises Thema, das den Hörern entsteigt, entspricht dem schöpferischen Prinzip, während das Solo-Klavier die durch das von Prometheus überbrachte göttliche Feuer erleuchtete Menschheit darstellt. Skrjabins üppige Vortragsanweisungen (im Original französisch) sind eine Art Protokoll des musikalischen Verlaufs: „Nebulös – geheimnisvoll – funkeln – wollüstig, fast schmerzvoll – gebieterisch – mit Gefühl und Entzücken – trotzig, kampflustig, stürmisch – sieghaft – erhaben – spitz, blitzend – mit fulminanter Wucht – wie im Taumel“.

Das große Orchester enthält wichtige Partien für bestimmtes Schlagwerk und Harfen; das Soloklavier übernimmt eine beherrschende, quasi-konzertante Funktion. Gegen Ende der Partitur gibt es einen optionalen Part für textlosen Vokalisen-Chor, den Skrjabin sich in weißen Gewändern vorstellte. Idealerweise sollte auch das Publi-

kum weiß gekleidet sein, denn in seinen Träumen von einer Vereinigung aller Künste legte Skrjabin größten Wert auf die Beziehungen von Klang und Farbe. Die Partitur von *Prometheus* sieht ein *clavier à lumières* vor, eine Art Farbenorgel, die die Musiker und das Publikum gemäß den harmonischen und philosophischen Vorgängen in der Musik in ein entsprechendes Farbenspiel tauchen soll. So folgt etwa auf die letzte Steigerung und einen wilden, zerklüfteten Tanz in den Schlußtakten ein Durchbruch nach Fis-Dur (es ist die erste und einzige tonale Auflösung in diesem Werk) und zu einem blendend hellen Blau.

Nach Fertigstellung des *Prometheus* widmete Skrjabin die letzten Jahre seines Lebens dem *Mysterium*. Die Konzeption erweiterte sich dabei zusehends und nahm schließlich ungeheure Ausmaße an, obgleich er zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1915 nicht über ausgedehnte Entwürfe zu einer „Vorläufigen Handlung“ hinausgekommen war. Wenn Skrjabin auch nicht lange genug gelebt haben mag, um die Welt zu erlösen, so hat er sie doch um außerordentliche und faszinierende Werke bereichert.

© Andrew Huth 2007

Die Geschichte des **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO) reicht zurück bis ins Jahr 1902. Seit 1926 residiert es im Konzerthaus Stockholm, wo es alljährlich an den Feierlichkeiten anlässlich der Nobelpreisverleihung wie auch an der Verleihung des Polar Music Prize mitwirkt. Das Orchester ist um eine Erneuerung und Erweiterung des Repertoires bemüht, wozu das jährliche Stockholm International Composer Festival (bei dem ein international renommierter lebender Komponist eingehend vorgestellt wird) und das Composer's Weekend (mit einem vielversprechenden schwedischen Komponisten) ins Leben gerufen wurden.

Das Orchester arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy und Leonard Slatkin sowie mit Solisten wie Evgeny Kissin, Truls Mørk, Emanuel Ax und Leonidas Kavakos zusammen. Darüber hinaus erfreut sich das RSPO einer engen Kooperation mit dem berühmten Eric Eric-

son Chamber Choir. Unter der Leitung von Alan Gilbert hat das Orchester seine Rolle als Tournee-Orchester auf internationaler Ebene gestärkt; zu den Gastspielorten der jüngeren Zeit gehören etwa London, Tokio und New York.

Leif Segerstam ist zur Zeit Chefdirigent des Helsinki Philharmonic Orchestra. Darüber hinaus bekleidet er Ehrenämter beim Symphonieorchester des Dänischen Rundfunks und der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Außerdem war er Chefdirigent des ORF-Symphonieorchesters in Wien und des Finnischen Radio-Symphonieorchesters sowie Musikalischer Leiter und Chefdirigent der Königlich-Schwedischen Oper.

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. Am 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, Teatro Colón, den Salzburger Festspielen und den Opernhäusern von Köln, Genf, Hamburg und München. Auch bei den Opernfestspielen in Savonlinna ist er häufig zu Gast. Seine zahlreichen Aufnahmen werden von Kritikern und Publikum gleichermaßen zu den herausragendsten modernen Interpretationen gezählt.

Leif Segerstam hat im Laufe seiner Karriere eine außerordentliche kompositorische Kreativität an den Tag gelegt: Über 150 Symphonien sind entstanden, außerdem Kammer- und Vokalmusik.

1997 gab er sein Nordamerika-Debüt mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Toronto Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra. Seit dem Herbst 1997 ist Leif Segerstam Professor für Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki. 1999 erhielt er den Musikpreis des Nordischen Rates für seine Verdienste „als unermüdlicher Vorkämpfer der skandinavischen Musik“; 2005 wurde er mit der Sibelius-Medaille ausgezeichnet.

Love Derwinger gab sein Solisten-Debüt im Alter von sechzehn Jahren mit Liszs *Zweitem Klavierkonzert*. Seither hat er Recitals in ganz Europa, den USA, Kanada, Japan, dem Mittleren Osten und in Südamerika gegeben. Als Solist hat er u.a. mit den bedeutenden Orchestern Skandinaviens, dem Symphonieorchester des Belgischen Rundfunks und der Amsterdam Sinfonietta konzertiert und mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami und Paavo Järvi zusammengearbeitet. Bei Festivals wie dem Oviedo Klavierfestival, dem Kilkenny Arts Festival, dem Montreal Festival of Lights und Yuri Temirkanovs Winterfestival in St. Petersburg ist er aufgetreten. Darüber hinaus widmet sich Love Derwinger ausgiebig der Kammermusik, der zeitgenössischen Musik und dem Lied. Als Pianist wie als Dirigent ist er Mitglied des Neue-Musik-Ensembles „MA“. Als Dirigent leitete er die erfolgreiche Aufführung von Morton Feldmans Oper *Neither* mit dem Norrköping Symphony Orchestra, eines der Highlights des internationalen Stockholm New Music Festival. Außerdem ist Derwinger ständiger Pianist der Sopranistin Barbara Hendricks. Er hat zahlreiche Aufnahmen bei BIS eingespielt, darunter das von der Kritik begeistert besprochene *Klavierkonzert Max Regers*.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** gab 1981 sein Debüt mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und ist seither mit bedeutenden Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland aufgetreten. Er hat mit so renommierten Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam und Jewgenij Swetlanow zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie die Auftritte bei den BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und Ligeti spielte. Mit unersättlichem Appetit und stupender Technik hat Pöntinen sich ein umfassendes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis Ligeti reicht. Sein Schwerpunkt liegt auf der „Goldenen Ära“ der Klavierliteratur:

vom 19. Jahr hundert (insbesondere Beethoven, Chopin und Liszt) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninow).

Roland Pöntinen ist außerdem ein leidenschaftlicher Kammermusiker, der regelmäßig mit Musikern wie dem Klarinettisten Martin Fröst, dem Geiger Ulf Wallin, der Sopranistin Barbara Hendricks und seinem Klavierduopartner Love Derwinger spielt. Er hat bei zahlreichen Festivals konzertiert wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Kuhmo Kammermusikfestival, La Roque d'Anthéron Piano Festival und der Styriarte in Graz. Roland Pöntinen ist auch als Komponist hervorgetreten. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm; 2001 erhielt er die „Litteris et Artibus“-Medaille in Anerkennung seiner herausragenden künstlerischen Fähigkeiten.

Au cours des années précédant la Première Guerre Mondiale, Alexandre Scriabine fut l'un de ces radicaux dont les explorations ont remis en question la nature même de l'expression musicale et dont la voix unique provoqua des réactions extrêmes, tant d'hostilité que d'adulation. Sa vie fut courte mais son développement musical fut rapide et intense, partant d'une fascination juvénile au charme parfumé pour parvenir à un style tardif caractérisé par une intensité visionnaire.

Issu d'une famille à l'aise de la classe moyenne de Moscou, sa mère mourut peu après sa naissance en 1872 et son père était presque constamment absent en raison de missions diplomatiques. Une grand-mère et une tante qui l'adoraient l'élevèrent dans une atmosphère surprotégée et suffocante qui a vraisemblablement contribué dans une large mesure à son caractère égoïste. Il étudia d'abord en privé puis au Conservatoire de Moscou jusqu'en 1892 et fit partie de cette génération légendaire de pianistes russes dont faisait partie Rachmaninov, Medtner et Lhévinne. Ses premières compositions, presque toutes pour piano seul, trahissent une vénération pour Chopin couplée à une approche hautement imaginative de l'instrument. La personne même de Scriabine avait quelque chose d'une miniature : un homme de très petite stature avec de petites mains bien qu'on retrouvera dans sa musique pour piano de fréquents passages qui sont un défi aux pianistes même dotés de grandes mains. Selon les témoignages, ses interprétations étaient aussi individuelles que sa musique mais malheureusement, on ne peut en juger qu'à partir de rouleaux de piano réalisés en 1910.

Les grands talents de Scriabine ne se limitaient pas qu'à la musique mais ils n'incluaient cependant pas ceux de l'autopromotion ou de l'organisation de sa vie. C'est dire s'il eut de la chance de compter sur des personnes influentes qui pouvaient le faire pour lui. En mai 1894, le pianiste et compositeur Vassili Safonov attira l'attention de Mitrofan Belaiev sur la musique de Scriabine. Héritier d'une famille extrêmement riche ayant fait fortune dans le commerce de Saint-Pétersbourg, Belaiev consacrait sa fortune au soutien de la musique russe et à l'encouragement aux jeunes compositeurs. Scriabine devint rapidement l'un de ses favoris. Belaiev lui donna une

généreuse allocation mensuelle, le poussa à agir de manière responsable et l'encouragea à composer sa première œuvre de grande dimension, le *Concerto pour piano*.

Terminé en 1897 après ses premiers voyages en Europe de l'Ouest, le concerto était la pièce la plus ambitieuse que Scriabine avait alors composé et sa première pour orchestre. Il créa l'œuvre à Odessa mais des reprises eurent également lieu à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Il ne s'agit pas d'un concerto spectaculaire mais plutôt d'un poème symphonique sensible caractérisé par le métier et la retenue. Tout au long du concerto, la partie soliste s'allie à des textures orchestrales favorisant les couleurs chaudes de la clarinette et du cor et l'impression générale qui s'en dégage est celle d'une élégance digne d'un Tchaïkovski.

La composition du concerto progressa parallèlement avec les préparatifs du mariage de Scriabine avec Vera Issakovitch, une élève de Paul Schloezer au Conservatoire de Moscou. Sept ans plus tard, Scriabine devait l'abandonner pour la nièce de Schloezer, Tatiana, qui lui offrit encore davantage l'admiration inconditionnelle à laquelle il croyait avoir droit.

Belaiev fut enchanté de la petite *Rêverie* que Scriabine lui apporta en novembre 1898. Comme dans tant d'œuvres de Scriabine, il s'agit d'une miniature qui prend une simple idée et l'amène à son apogée avant de revenir à son point de départ, le tout en quatre petites minutes. Le langage et le style sont près de ceux de ses premières œuvres pour piano mais son atmosphère générale toute de sensualité rêveuse n'aurait pu être évoquée par aucun autre et, par sa concentration et ses dimensions modestes, elle donne plusieurs indications sur les directions que Scriabine empruntera bientôt pour les œuvres orchestrales davantage ambitieuses qui suivront.

Safonov contribua encore à la carrière de Scriabine lorsqu'il s'arrangea en 1898 pour que ce dernier accepte un poste de professeur de piano au Conservatoire de Moscou. Scriabine était trop impatient et trop excentrique pour être un bon professeur mais la stabilité et le respect qu'il obtint durant ces années semblent l'avoir poussé vers la composition d'autres œuvres de grande dimension.

La première Symphonie, composée en 1899 et 1900, compte six mouvements au lieu des quatre traditionnels. Le finale réclame des chanteurs solistes et un chœur qui chante un texte du compositeur louant l'art. Pleine de merveilleuses idées (sa vie durant, Scriabine parvint à susciter une atmosphère ou un état au moyen de quelques notes seulement), sa durée – au-dessus de quarante-cinq minutes – exigea beaucoup des compétences en matière formelle du compositeur qui n'avait jusque là que peu d'expérience dans la composition d'œuvre d'une telle ampleur. Elle fut créée, tronquée de son finale, sous la direction d'Anatoli Liadov à Saint-Pétersbourg en 1900 alors que la création de l'œuvre au complet n'eut lieu qu'au printemps suivant à Moscou sous la direction de Safonov qui présenta l'œuvre à l'orchestre en ces termes : « Messieurs, voici la nouvelle bible. » Aucune des deux exécutions ne fut particulièrement bien reçue mais Scriabine ne se découragea pas et se mit immédiatement au travail sur sa *seconde Symphonie*. Il songea à utiliser ici, comme pour la *première Symphonie*, des chanteurs solistes et un chœur mais Belaiev l'en dissuada. La symphonie fut composée entre janvier et septembre 1910 et créée, encore une fois, par Liadov (qui, du reste, n'aima jamais véritablement la musique de Scriabine) le 25 janvier 1902.

Dans sa *première Symphonie*, la voix originale de Scriabine lutte pour se faire entendre au travers de fortes influences, notamment celles de Wagner, de Liszt, de Franck et de Tchaïkovski. La *seconde Symphonie* cependant est, de bout en bout, davantage personnelle. Nous sommes encore une fois en présence d'une œuvre de grande dimension qui va au-delà de la structure symphonique en quatre mouvements. Les cinq mouvements sont organisés en une structure tripartite : le premier et le second sont joués sans interruption, tout comme le quatrième et le cinquième. Ces deux paires regroupées sont placées de part et autre d'un long mouvement lent.

Chaque mouvement de la *seconde Symphonie* est, chose inhabituelle, dans une tonalité différente bien que la musique de Scriabine fasse son effet moins par ses relations tonales que par un contraste entre des thèmes « actifs » et « passifs » représentant les deux pôles d'attraction: énergie et inertie. Les thèmes « actifs » de la *seconde Sym-*

phonie sont dramatiques et, du point de vue rythmique, incisifs, comme le début du second et du quatrième mouvement. Les thèmes « passifs » ont tendance à être davantage complexes au niveau harmonique, rythmiquement fluides et à l'atmosphère extrêmement sensuelle : le mouvement lent est dominé de bout en bout par une telle musique. Le thème lent quelque peu songeur en do mineur marqué « *serioso* » et entendu au début de la symphonie à la clarinette se situe entre ces deux caractères. Il s'agit d'un thème récurrent qui sera transformé plus loin en une marche brillante qui constituera le matériau principal du finale. Plus tard, Scriabine sentira qu'il avait ici raté la cible : il visait un « *triomphe radieux* » mais parvint davantage à une « *parade militaire* ». Cependant, il n'y a rien dans les mouvements précédents dont il eut à se soucier.

Peu après le début du siècle, Scriabine tomba sous l'emprise de l'occultisme et des idées mystiques qui étaient alors dans l'air du temps. Commençant par une fascination pour Nietzsche, il parvient à une philosophie qui exaltait l'*ego* individuel ainsi que les sens tout en écartant complètement la morale, la politique, l'histoire, la société et, souvent, le bon sens. Ses écrits fleuve sur le sujet sont difficiles à prendre au sérieux mais ses obsessions sont indissolublement liées à son extraordinaire développement musical stimulé par un total égocentrisme. Malgré toute cette effervescence intérieure, sa vie extérieure était le plus souvent calme, une suite productrice de compositions et de tournées. En 1903, Belaiev mourut mais Scriabine avait alors assez confiance en lui pour se risquer à la vie de compositeur indépendant et de pianiste de concert. Il quitta le Conservatoire et passa les années suivantes en Europe de l'Ouest, souvent désespérément à court d'argent mais soutenu par l'adoration de Tatiana et par la foi dans sa mission quasi-divine de rédemption du monde par l'art.

La *troisième Symphonie*, connue sous le nom de *Divin Poème* a été composée entre 1902 et 1904 et créée à Paris en 1905 sous la direction d'Arthur Nikisch. Qualifiée aussi bien de symphonie que de poème symphonique en trois mouvements, le *Divin Poème* constitue un énorme pas en avant pour Scriabine vers un langage totalement individuel. On y retrouve encore des gestes et des structures qui rappellent des in-

fluences antérieures mais ils sont maintenant complètement assimilés dans la propre tentative de Scriabine de donner une expression musicale à, pour reprendre ses mots, « l'évolution de l'esprit humain qui, déchiré par un passé complet de croyances et de mystères qu'il surmonte, passe à travers le panthéisme et parvient à une affirmation joyeuse et enivrée de sa liberté et de son unité avec l'univers. »

Le *Divin Poème* commence par une introduction courte qui présente le thème-clé double de l'œuvre : une phrase solennelle exprimée par les basses suivi d'un motif ascendant aux trompettes. Ces phrases reviendront encore et encore durant l'œuvre dans des allures et des contextes différents. Dans le premier mouvement, *Luttes*, Scriabine utilise les thèmes et les atmosphères contrastées de la musique pour exprimer les conflits humains et spirituels dans un remarquable flux et reflux d'émotions. Avec ses vingt minutes, il s'agit du mouvement le plus long qu'il ait composé. Le thème principal du second mouvement, *Voluptés*, a déjà été entendu durant le premier mouvement. L'écriture orchestrale fait preuve d'un raffinement exquis. En certains endroits, Scriabine fait de son grand orchestre un vaste ensemble de solistes où chacun contribue avec ses détails à un réseau complexe de sensations. Après les luttes du premier mouvement et les voluptés du second, le *Jeu divin* du finale vise la combinaison la plus rare : la grandeur et l'humour. La musique entendue auparavant est évoquée, absorbée, transformée en une texture capiteuse et saturée dans laquelle Scriabine extrait le son le plus énorme possible de son grand orchestre.

Scriabine était encore en train de travailler sur le *Divin Poème* quand, en 1904, il commença à planifier une *quatrième Symphonie*. Elle devait être en quatre mouvements et porter le titre de *Poème orgiaque*. Deux ans plus tard, il publia un long poème qui se voulait le programme philosophique de la nouvelle symphonie et dans lequel apparaissait pour la première fois le titre de *Poème de l'Extase*. On apprendra que l'extase en question est celle de la création artistique plutôt que celle de l'érotisme bien que le compositeur ne faisait pas vraiment la distinction entre les deux : « Je souhaiterais pouvoir posséder le monde comme je possède une femme. Un océan d'amour cosmique

entoure le monde et dans les vagues enivrées de cet océan de bonheur, on ressent l'approche de l'Acte Final : l'acte d'union entre l'Homme-Dieu et la Femme-Monde.»

La partition elle-même était complétée en majeure partie en mai 1907 mais n'était plus une symphonie aux mouvements séparés mais plutôt un « poème » orchestral d'un seul tenant. Sa création eut lieu à New York en 1908 bien que Scriabine n'y assistât pas : sa tournée américaine l'année précédente fut brutalement interrompue lorsque la presse révéla à un public scandalisé que Tatiana qui voyageait avec lui, n'était pas son épouse légale.

Les harmonies douces-amères du *Poème de l'Extase* sont réalisées par des accords synthétiques inventés par Scriabine lui-même, soigneusement construits pour permettre des modulations dans pratiquement toutes les tonalités. Les principales idées mélodiques ont tendance à dériver de ces accords et peuvent ainsi être joués en contrepoint avec ce même contexte harmonique inchangé. Malgré une harmonie chromatique et en général statique qui exclut le recours à la tonalité en tant que principe organisateur à longue portée, le *Poème de l'Extase* suit dans ses grandes lignes la forme sonate traditionnelle et est inséré à l'intérieur d'une accélération de mouvement soigneusement ajustée et la sensation, du début à la fin, d'une langueur voluptueuse à une énergie acharnée. Le motif séminal à la flûte qui ouvre l'œuvre porte l'instruction « avec un désir languide » et un motif tout aussi important, à la trompette, indiqué « imperioso » est utilisé à des fins de contraste. À peu près à mi-chemin durant l'exposition, la première trompette introduit un thème ascendant et descendant auquel Scriabine référat sous le mot de « victoire ». Il s'agit du thème qui conclura l'œuvre dans un flamboiement de sons, avec la sonorité métallique de la trompette qui éclate pardessus le grand orchestre où, comme le poème de Scriabine l'évoque : « et ainsi l'univers résonne avec le cri joyeux : JE SUIS ! »

Tout le monde ne fut pas impressionné. « N'est-il pas en train de devenir fou avec cette obsession religioso-érotique ? » demanda Rimski-Korsakov après avoir rencontré Scriabine à Paris en 1907. « Il s'approche de l'asile d'aliénés, ne croyez-vous pas ? »

Peut-être s'agissait-il là d'une réaction naturelle du compositeur vieillissant, agacé par les théories fumeuses sur la divinité de l'art (son propre art, bien entendu) et perplexe au sujet de ses nouvelles et étranges harmonies. Pour un jeune compositeur russe d'alors, la musique de Scriabine avait cependant quelque chose d'extrêmement excitant. Il devint le compositeur russe le plus remis en question et le plus controversé bien que les opinions reposaient davantage sur sa réputation que sur la connaissance réelle de sa musique récente étant donné qu'il habitait en Europe de l'Ouest depuis quelques années. Au début de 1909, il visita la Russie pour une série de concerts organisés par Sergueï Koussevitzky, l'ancien contrebassiste de l'Orchestre du théâtre du Bolchoï qui avait contracté un mariage d'argent, acheté un orchestre, fondé une maison d'édition et prit sur lui de s'occuper du compositeur, ce que Belaiev avait fait au début de sa carrière.

C'est durant cette période qu'une vision grandiose commença à prendre forme dans l'esprit de Scriabine³⁵: un gigantesque *Mystère* qui fusionnerait tous les arts et aurait recours à un grand nombre d'exécutants qui se joindraient dans un temple hémisphérique sur les rives d'un lac en Inde. Scriabine croyait qu'il en avait entamé la composition au début de 1909 mais il réalisa que l'œuvre qu'il avait en tête n'était qu'une étape supplémentaire vers sa vision. *Prométhée* fut la dernière œuvre pour orchestre qu'il compléta. L'œuvre fut principalement composée à Bruxelles où Scriabine passa la majeure partie de 1909 et terminée au début de 1910. Le compositeur retourna peu après vivre de manière permanente à Moscou. La création eut lieu à Moscou, le 2 mars 1911 et à Saint-Pétersbourg une semaine plus tard. Koussevitzky était au pupitre alors que Scriabine assurait la partie de piano.

L'idée derrière *Prométhée* n'est rien de moins que l'évolution du monde, du chaos informe jusqu'à l'apparition de l'humanité, fertilisée par l'étincelle divine, vers la libération spirituelle et la transcendance ultime. Dans la mythologie grecque, le titan Prométhée vole le feu à partir d'une étincelle provoquée par les roues du chariot d'Apollon et malgré l'opposition des dieux de l'Olympe, le donne aux humains mortels. Pour cela, il est puni et est ainsi enchaîné à un roc alors que ses entrailles devaient être

mangées tous les jours par un aigle. De son côté, Scriabine identifia cette figure de rebelle héroïque à celle de Lucifer, l'ange déchu et aux deux autres grandes victimes sacrifiées et porteuses de rédemption pour l'humanité : Jésus-Christ et... lui-même.

Scriabine-le-musicien était cependant beaucoup plus réaliste que Scriabine-le-rêveur-mystique. La construction de *Prométhée* est en fait extrêmement méticuleuse, presque schématique. De nature, Scriabine pensait en petites unités : des idées mélodiques faites de quelques notes, des patrons rythmiques d'une seule mesure et de minuscules figurations décoratives. Ces fragments séparés sont investis par le compositeur d'une signification philosophique particulière, leur fusion, l'accélération constate du tempo et l'intensification du déroulement exprimant le programme évolutif de l'œuvre. *Prométhée* s'ouvre par une image d'inertie informe. Un thème rapide s'élève des cors, représentant le principe créateur alors que le piano représente l'humanité fertilisée par le feu divin rapporté par Prométhée. Les nombreuses indications (en français) laissées par le compositeur dans la partition procure une sorte de commentaire suivant la progression de la musique : « Brumeux – avec mystère – étincelant – voluptueux, presque avec douleur – impérieux – avec émotion et ravissement – avec défi, belliqueux, orageux – victorieux – sublime – aigu, fulgurant – avec un éclat éblouissant – dans un vertige ».

Le grand orchestre contient des parties importantes pour les percussions à hauteur déterminée et les harpes alors que le piano soliste assure un rôle dominant, quasi-concertant. Vers la fin de l'œuvre, on retrouve également une partie pour chœur vocalisant pour lequel Scriabine imaginait que les chanteurs porteraient une robe blanche. Idéalement, le public devrait également être vêtu de blanc car dans ses rêves de fusionner tous les arts ensemble, Scriabine accordait une très grande importance à la relation entre son et couleur. Il inclut dans la partition de *Prométhée* un clavier à lumières, une sorte d'orgue à couleurs qui baignerait les exécutants et le public dans un jeu de lumières colorées correspondant à l'évolution harmonique et philosophique de la musique. Ainsi, après l'accélération conclusive et la danse énergique et fragmentée,

les dernières mesures de l'œuvre débouchent sur la tonalité de fa dièse majeur, la première et la seule résolution tonale de la partition et sur un bleu clair aveuglant.

Après la complétion de *Prométhée*, Scriabine consacra les dernières années de sa vie au *Mystère*. La conception ne cessa de grandir jusqu'à atteindre des proportions gigantesques mais à sa mort, survenue en 1915, il n'avait pas dépassé le stade des esquisses élaborées pour l'Acte préalable. Il ne vécut peut-être pas assez longtemps pour sauver le monde mais il sut l'enrichir par sa musique extraordinaire et excitante.

© Andrew Huth 2007

L'Orchestre philharmonique royal de Stockholm (RSPO) poursuit une tradition musicale qui remonte à 1902. Depuis 1926, l'orchestre se produit au Konserthuset de Stockholm et participe à la cérémonie annuelle de la remise du Prix Nobel ainsi qu'à celle du Prix Polar (musique). L'orchestre s'applique à renouveler et à élargir le répertoire classique comme le démontre le Stockholm International Composer Festival durant lequel l'œuvre d'un compositeur vivant de réputation internationale est présentée en détail et le Composer Weekend qui se consacre à un jeune compositeur suédois.

L'orchestre se produit régulièrement en compagnie de chefs tels Jukka-Pekka Saraste, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy et Leonard Slatkin ainsi qu'avec des solistes comme Evgeni Kissin, Truls Mørk, Emanuel Ax et Leonidas Kavakos. De plus, le RSPO entretient une relation étroite avec le réputé Chœur de chambre Eric Ericson. L'orchestre renforce sa position d'orchestre de tournée sur la scène internationale sous la direction d'Alan Gilbert et donne notamment des concerts à Londres, Tokyo et New York.

Né en 1944, **Leif Segerstam** était en 2007 chef principal de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki. Il détient en outre des titres honorifiques avec l'Orchestre symphonique de la radio nationale danoise et de la Philharmonie d'état de Rhénanie-Palatinat en Allemagne. Il a également tenu le poste de chef principal de l'Orchestre symphonique de la

radio autrichienne à Vienne et de l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise en plus d'avoir été directeur musical et chef principal de l'Opéra royal de Suède.

Leif Segerstam est l'un des talents musicaux les plus versatiles 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 débute sa carrière de chef avec des postes aux opéras d'Helsinki, Stockholm et Berlin en plus de se produire au Metropolitan Opera House de New York, à La Scala, à Covent Garden, au Teatro Colón, au Festival de Salzbourg ainsi qu'aux opéras de Cologne, Genève, Hambourg et Munich. De plus, il se produit fréquemment au Festival de Savonlinna en Finlande. Ses nombreux enregistrements salués par les critiques et par le public sont considérés comme parmi les meilleurs des interprétations récentes.

Leif Segerstam fait preuve d'une exceptionnelle créativité en tant que compositeur tout au long de sa carrière et a composé plus de cent cinquante symphonies ainsi que des œuvres de chambre et de la musique vocale. Il fait ses débuts nord-américains en 1997 et dirige l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre symphonique de Toronto ainsi que celui de Chicago. En 1997, Leif Segerstam devient professeur de direction à l'Académie Sibelius à Helsinki. Il remporte le Prix musical du Conseil du Nord en 1999 pour son œuvre « d'infatigable champion de la musique scandinave » et reçoit en 2005 la Médaille Sibelius.

Love Derwinger fait ses débuts à l'âge de seize ans avec le *second Concerto pour piano* de Franz Liszt. Il donne depuis des récitals un peu partout à travers à l'Europe, aux Etats-Unis, au Canada, au Japon, au Moyen-Orient et en Amérique du Sud. Derwinger se produit en tant que soliste avec les meilleurs orchestres scandinaves et, notamment, l'Orchestre symphonique de la radio belge, la Sinfonietta d'Amsterdam. Il se produit avec des chefs tels que Myung-Whun Chung, Jun'ichi Hirokami et Paavo Järvi et participe à des festivals comme l'Oviedo Piano Festival, le Kilkenny Arts Fes-

tival, le Festival des lumières de Montréal et le Festival d'hiver de Youri Temirkanov à Saint-Pétersbourg. Love Derwinger se consacre également à la musique de chambre, à la musique contemporaine et au lied. Il est membre de l'ensemble de musique contemporaine « MA », tant comme pianiste que comme chef. C'est à ce titre qu'il interprète avec succès l'opéra *Neither* de Morton Feldman avec l'Orchestre symphonique de Norrköping, l'un des moments forts du Festival de nouvelle musique de Stockholm. Derwinger est également le pianiste attitré de la soprano Barbara Hendricks. Il réalise de nombreux enregistrements chez BIS, incluant une interprétation saluée par la critique du *Concerto pour piano* de Max Reger.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** a fait ses débuts en 1981 avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et s'est depuis produit en compagnie des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Australie et de Nouvelle-Zélande en compagnie de chefs tels Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam et Evgeny Svetlanov. Parmi les moments importants de sa carrière, mentionnons ses prestations avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que ses concerts dans le cadre des Proms de la BBC où il a joué les concertos de Grieg et de Ligeti. Grâce à son insatiable curiosité et sa technique foudroyante, Pöntinen possède un vaste répertoire qui s'étend de Bach à Ligeti.

Roland Pöntinen est également un chambriste passionné qui joue régulièrement avec le clarinettiste Martin Fröst, le violoniste Ulf Wallin, la soprano Barbara Hendricks et son partenaire de duo de piano, Love Derwinger. Il se produit dans le cadre de nombreux festivals dont celui du Schleswig-Holstein, Maggio Musicale Fiorentino, le festival de piano de La Roque d'Anthéron et le festival Styriarte à Graz. Roland Pöntinen est également compositeur. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale « Litteris et Artibus » en reconnaissance de ses grands talents dans le domaine artistique.

SYMPHONY No. 1: finale

Mezzo-soprano:

О дивный образ божество.
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.

Oh wonderful image of divinity,
Pure art of harmonies!
We offer you unanimously
The praise of enthusiastic hearts

Tenor:

Ты жизни светлая мечта.
Ты праздник, ты вдохновенье;
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья!

You are the lofty vision,
The exaltation, the peace;
You bring your elated perception
As a present to humanity!

Mezzo-soprano and Tenor:

В тот мрачный и холодный час.
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость, утешенья и забвенья.

In you a man can discover
The vigorous bliss of ease and forgetfulness
At the mournful moments
When his spirit is bewildered.

Mezzo-soprano:

Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.

Wondrously you invigorate
Our depleted force,
You stimulate the outpouring of ideas
From the depleted spirit.

Tenor:

Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищённом,
И лучших песней песнь поёт
Твой жрец тобою вдохновлённый.

You arouse the limitless ocean of emotion
In the enraptured heart.
The text of your sermon
Is the highest Song of Solomon.

Mezzo-soprano and Tenor:

Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий;
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите, все народы мира.
Искусству славу воспойм!

Your free and potent spirit
Reigns in the world;
A man, inspired by you,
Will become a hero.
Come, peoples of the world,
Let us sing the praises of Art!

Chorus:

Слава искусству, вовеки слава!

Glory, eternal glory to Art!

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Greger Hallin

DDD

RECORDING DATA

Recorded at the Stockholm Concert Hall (Konserthuset), Sweden in August 1989 (*Symphony No. 3*),

May 1990 (*Piano Concerto, Rêverie*) and June 1991 (*Symphonies Nos 1 & 2, Prometheus, The Poem of Ecstasy*)

Recording producers: Robert Suff (*Symphonies Nos 1 & 2, Prometheus, The Poem of Ecstasy*),

Robert von Bahr (*Symphony No. 3, Piano Concerto, Rêverie*)

Sound engineer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst (Discs 1 & 2); Robert Suff (Disc 3)

Neumann and Schoeps microphones; Studer 961 mixer (*Symphony No. 3*: SAM82 mixer);

Sony PCM-F1 digital recording equipment

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Huth 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1669/70 © 1990–92 & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Leif Segerstam

BIS-CD-1669/70