

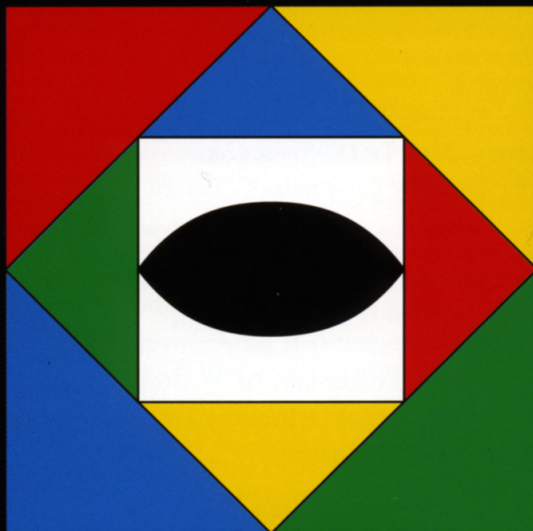


CD-747 DIGITAL



volume 20

alfred schnittke
symphony no. 6 • symphony no. 7



BBC national orchestra of wales
conducted by tadaaki otaka

SCHNITTKE, Alfred (b. 1934)**Symphony No. 6** (1992) *(Sikorski)* **33'21**

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 13'50 |
| 2 | II. <i>Presto</i> | 4'07 |
| 3 | III. <i>Adagio – attacca –</i> | 10'08 |
| 4 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 5'03 |
-

Symphony No. 7 (1993) *(Sikorski)* **21'32**

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. <i>Andante</i> (Violin solo: David Nolan) – <i>attacca</i> – | 5'00 |
| 6 | II. <i>Largo</i> | 2'31 |
| 7 | III. <i>Allegro</i> | 13'57 |

(Tuba solo: Nigel Seaman; Contrabassoon solo: David Buckland;
Double Bass solo: Michael Wright)

BBC National Orchestra of Wales

(Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) Leader: David Nolan

Tadaaki Otaka, conductor

World Première Recordings

The symphony and its principles have not died any more than has God, the immense technical advances of the twentieth century or its unimaginable horrors notwithstanding. The gifted symphonist in more recent times, certainly, has had to encounter obstacles undreamt of by his precursors, not least of which has been the need to break up, even shatter, the shell of what would have been considered indispensable right up to, and indeed beyond, the pioneering genius of Arnold Schoenberg.

Alfred Schnittke's stamina as a symphonist is as indomitable as that spirit of his which has had to endure, and gain the mastery over, many an outward and inward blow. The traditional scheme of a four-movement symphony has always been to him the continual challenge it was for Sibelius, for Shostakovich, and is for Sallinen, that other formidable symphonist of the same age as Schnittke. The wild, seemingly 'anything goes' *First Symphony* of Schnittke is not just an outwardly four-movement structure, but an attempt to take upon itself the rigorous, painstaking working out anew of symphonic principles. In the last movement of that *First Symphony*, Schnittke even has the *Dies Irae* rising out of what are apparently anarchic sounds, so as to become a frame for a twelve-note row and which, in its turn, perceives the possibility therein of a choking tyranny. Then, with demonic precision, he turns that row into what was a current 'hit song' popular in the then Soviet Union!

This preamble is by way of suggesting that the journey Schnittke began just before 1970 was not abandoned, but has grown more thoughtful, and is instilled with an astonishingly original subtlety in the four-movement ***Symphony No. 6*** of 1992. Schnittke dedicated it to Rostropovich and the National Symphony Orchestra of Washington, who gave the first performance in Moscow on 25th September 1993. When the symphony reached the United States early in 1994, Schnittke, on his last major trip abroad before suffering a third major stroke, made a number of cuts to what was already an undiluted, peculiarly exposed symphony. He also made minor changes in the orchestration. Rostropovich noted these excisions (which included reducing the number of silent bars) and modifications in his own score, and communicated them to Schnittke's publisher in Vienna, in May 1995. The present recording adheres to the composer's revised wishes.

His composing the *Sixth Symphony* in 1992 coincides with the orchestration of the first two acts of his opera *Historia von D. Johann Fausten*. There are striking similarities, not only in the instrumentation but also in some of the thematic material.

The opening movement of *Symphony No. 6* begins (and ends) with a chord, systematically built up and tied into a careful knot. Its impact is explosive; and out of the ashes emerge very concentrated cells, like split-off remnants saved by grace. These remnants are grouped as quavers, a semitone first, then involving different intervals which are repeated. A part-theme first heard on violas emerges from this. But it is Schnittke's use of the brass that is of particular import in the *Sixth Symphony*. Three trombones state a chorale-type theme which looms over the movement. Not only does this summon the spirit of Bruckner — which Schnittke had done in his *Second Symphony*, and would do at specific moments in both the *Seventh* and *Eighth Symphonies*; it is, as I inferred, the instrumentation recognizable within the *Faust* opera which is consciously being invoked here, as well as in its very essence — the vocal writing of Faust's three lamentations. (The far sparser and pin-pointed instrumentation of his third opera, *Gesualdo*, would also stem from this.)

The shattered remnants sound like supplications — as a musical theologian friend who sat beside me at the British première spontaneously and surely accurately remarked. These pleas reach a level of crying intensity before the instrumental texture (double basses at the same time bolstering and softening the sound of three horns) collapses into a state that Tchaikovsky made indelible in everyone's musical consciousness as his own *Sixth Symphony* reaches its nadir. Schnittke then replaced what were originally four silent bars with a *crescendo* on timpani. Flint-like stabbing mosaics set the sonata form of the opening movement on its course again, the interval of one whole tone becoming more and more prominent. A new sense of agitation leads to a steeply rising motive, before the opening unmollifiable chord returns, drawing the movement to a close.

The second movement, *Presto*, corresponds to the traditional scherzo. It is a very bellicose retort to aspects of the preceding *Allegro*. Those granite inlaid spokes jab away, while on four trumpets there is a new variation of Schnittke's

disciplined interconnecting ideas of intervals — particularly that of the semitone, this time in semiquavers. Its bickering pace calls to mind a buffo opera character in a state of impotent rage, and considerable virtuosity is required. The patter pattern is crystallized first in a passage for divided strings (reminiscent of a similar runaway event in the last movement of Shostakovich's *Fourth Symphony*): it returns twice, first between four trumpets, later on strings but this time *sul ponticello*, which has clear links with a harrowing other-worldly passage in the final movement of Shostakovich's last string quartet. The tribute Schnittke is paying his great Russian precursor in this *Presto* is then humorously crowned by the lonely if gadfly appearance of a solo piccolo — recalling the piccolo's rôle in Shostakovich's own *Sixth Symphony*.

In the *Adagio*, the strings play a theme comprising twelve notes, while permutations of the twelve-note row are simultaneously at work in the harmony. Indeed, at its reprise, a melodic line truly sings out, unfettered. Schnittke has here created a refreshing musical way of marshalling the row of twelve notes. Yet he appears to be aware that there is also something delusory about this supposed solution. The bass clarinet, supported by two bassoons, make within a four-note cell an oblique reference to the opening of Wagner's *Tristan und Isolde*. (This is not the first time Schnittke has summoned *Tristan*: the quote is glaring in the *Faust Cantata* — which was to become the last act of the *Faust* opera — at the moment when the apprentice Wagner glimpses his dead master's visage; and it plays a profoundly important part in the Peer-Solveig music in the symphonically conceived ballet, *Peer Gynt*.)

As Schnittke nears the end of the *Adagio*, a piercing interval leap, and then the further unfolding of a twelve-note permutation, is filled with a new pathos. Though not marked *attacca* in the first version of the score, Schnittke later made it clear that the fanfare opening the fourth movement should follow without pause. A persistent four-note motto sets the pace, and, by drawing in the motivic ideas of the other movements, Schnittke gives us the sense that this four-movement symphony has to it a supple yet clear unity. Nevertheless, though motives here are less fragmented than earlier, they remain halting. The thematic essence of the first movement, that I have suggested is closely linked to Faust's three

lamentations, is again conspicuous. Later, the theme even tries to sing with a new agility.

But the stabbing mosaic gestures return. The motive that opened the movement is back, now highly distraught, and reaching a level of exhausted resignation. The symphony ends with the echo of a bell reverberating after the regrouped penitential remnants have ceased to sound. Schnittke in his revision filled out the closing twenty bars, thereby adding harmonic support to what was fragmented monophony, and what was a single toll of the bell.

The *Seventh Symphony* was composed in 1993, and dedicated to Kurt Masur, who gave the first performance in February 1994 in New York with the New York Philharmonic Orchestra. Though its formal structure dictates three movements, it is as a work divided into two, rather than three, parts that it strikes the innocent ear. This is by far the shortest in duration of Schnittke's eight completed symphonies, but its comparative brevity should not belie the depth of its substance.

The first two movements are as one. For 42 bars a solo violin sings its own penitential psalm. Schnittke had in 1990 written a madrigal for violin, the most private of memorials to his great friend and interpreter, Oleg Kagan, who had died from cancer in the summer of that year. Kagan could play the Bach *Partitas* and *Sonatas* with a knife-edge concentration unequalled by any other violinist. Schnittke knew this better than anyone; and this remembrance is upheld, and made more public, in an opening passage that must be unique in symphonic literature. Eventually, lower strings enter. Their whisper grows in volume. There is a return to the opening Bach-like opening, now worked out as if recalling a canon that Berg wrote in 1930, and which Schnittke then arranged for nine string players in 1985. Unearthly harmonies on divided strings follow, grow hushed, then give way to a restatement of the opening theme, this time played by the first violin section, while a sustained chord held by the second violins carries us into the second movement.

Woodwind intrusions sneak in — they will become a crux feature in the *Seventh Symphony's* last movement. There are snarls from the brass section and menacing, distant beating emanating from the percussion, interspersed with important bars in which silence is maintained.

The time spanned by the third movement is more than twice that taken up by the compact *Andante-Largo*. The woodwind-cackling, having arisen as a portent in the previous movement, now makes an unforgettable mark. Simultaneously, we hear the flutes in semiquavers, the oboes (grouped in threes), clarinets in quavers, and bassoons in crotchets, the time signature 3/4. The brass serves as a beam. Later, after a brief passage for lower strings, comes a distinctive melodic line on the oboe, with bass clarinet and then small E flat clarinet following suit. There follows something of an apparent breaking down into elements that is also so much a feature of the *Sixth Symphony*.

All of a sudden, a new melody is called by the horns. It is the *Seventh Symphony*'s most memorable theme, and will be heard twice more. At its first appearance, the theme, at once so totally original to Schnittke yet at the same time invoking the spirit of Anton Bruckner, is distinctly nostalgic; and this impression is strengthened by its two-bar 'continuation' on the harpsichord. But the first violins retort, nudging Schnittke to perk up from this all-too-understandable 'lapse'. What follows is playful, and this continues until the noble theme comes back, this time on trumpets. The violins meanwhile continue to make sure that the spirit does not sag. Individual instruments have brief solos, including the tell-tale piccolo (which we heard at the conclusion of the second movement of Schnittke's *Symphony No. 6*, and which, in a very different and other-worldly sphere, will close the opening movement of the *Eighth Symphony*).

But the thematic unfolding then ruptures. An ominous array of percussion breaks upon the scene, harpsichord and harp competing helplessly, before a defiant, solitary theme of twelve notes is called by the trumpet. An attempt to mend that brokenness, in a manner that will recall the Prokofiev of *Romeo and Juliet*, attempts to gain a foothold. Yet this becomes frenetic — interestingly, as frenetic as the famous duel music in the said Prokofiev ballet. The strings again play on their own, and an attempt to return to the former playfulness is in part recapitulated. This all gives way to the last repeat of the controlling 'Brucknerian-Mahlerian' theme — now a *waltz funèbre* — on tuba, then on contrabassoon, and finally on double bass. The gaunt instrumentation is a pointed feature of

Schnittke's writing in this period of his artistic life: the *waltz funèbre* taps away in an unsettling manner with disarming, simple gravity.

© **Ronald Weitzman 1995**

The BBC National Orchestra of Wales (Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) was established at a full strength of eighty-eight players as recently as 1987. The orchestra's speedy rise to international recognition is a notable success story. It has attracted consistent critical acclaim for performances at many of the world's musical capitals. Celebrated platforms visited include Vienna's Musikverein, Amsterdam's Concertgebouw, Berlin's Schauspielhaus, the Leipzig Gewandhaus, the Smetana Hall in Prague and the Soviet International Music Festival in St. Petersburg. In 1991 the orchestra made a highly successful tour of Japan.

The BBC National Orchestra of Wales is a national and broadcasting orchestra with St. David's Hall, Cardiff, the national concert hall of Wales, as its main performing home. It also appears regularly at major festivals in Wales and throughout the UK, performing at least four times at the Proms at the Royal Albert Hall in London each season. The orchestra is heard extensively on Radio 3, Radio Cymru/Wales and S4C, the Welsh-language fourth channel. It has appeared in numerous series on BBC 2 television. This is the orchestra's sixth BIS recording.

In April 1987 the Japanese conductor **Tadaaki Otaka** became principal conductor of the BBC National Orchestra of Wales and he has appeared with them regularly since then both in the UK and abroad. He made his enormously successful Proms début with the orchestra in September 1988. Tadaaki Otaka comes from a musical household: his father was a conductor and composer, and his mother was a pianist. He studied conducting at the Toho Gakuen School of Music. He made his professional broadcasting début with the NHK Symphony Orchestra in 1971 and was then awarded an Austrian State Scholarship to the Vienna Hochschule, where he studied conducting with Hans Swarowsky. Having held the post of permanent conductor of the Tokyo Philharmonic Orchestra since 1971, he was appointed conductor laureate in March 1991. From 1981 to 1986 he

held the post of chief conductor of the Sapporo Symphony Orchestra. In April 1992 he became chief conductor of the Yomiuri Nippon Orchestra.

He made his Australian début with the Melbourne and Sydney Symphony Orchestras and conducted the National Youth Orchestra of Great Britain at the 1992 Proms. His activities are wide-ranging and include concert, opera, radio and television appearances. He has also conducted premières of works by distinguished Japanese composers such as Tōru Takemitsu and Akira Miyoshi. In 1985 he conducted first performances of several Japanese works in his New York début with the American Symphony Orchestra. In March 1992 Tadaaki Otaka was awarded the prestigious Suntory Music Award, given each year to the most impressive Japanese ensemble or individual musician. This is his fifth BIS recording.

Recording data: 1995-07-26/27 at the Brangwyn Hall, Swansea, Wales

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Jeffrey Ginn

Booklet essay: © Ronald Weitzman 1995

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Peter Bently

Photograph of Alfred Schnittke: Maria Eggert

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1996, BIS Records AB

Die Symphonie und ihre Prinzipien sind genauso wenig gestorben wie Gott, ungeachtet der immensen technischen Fortschritte des zwanzigsten Jahrhunderts oder seiner unvorstellbaren Greuel. Der begabte Symphoniker neuerer Zeiten hat gewiß Hindernisse angetroffen, von denen seine Vorläufer nicht träumen konnten, wobei die Notwendigkeit, die Hülle dessen zu zerbrechen oder gar zu zerschmettern, was man bis zu den Pioniertaten Arnold Schönbergs oder sogar noch darüber hinaus als unumgänglich betrachtet hatte, eines der größeren war.

Alfred Schnittkes Ausdauer als Symphoniker ist so unerschütterlich wie sein Mut, der viele äußerliche und innere Schicksalsschläge ertragen und überwinden mußte. Das traditionelle Schema einer viersätzigen Symphonie ist immer für ihn die ständige Herausforderung, die sie für Sibelius und Schostakowitsch war und für Sallinen ist, diesen hervorragenden Symphoniker, gleichaltrig mit Schnittke. Die wilde, scheinbar „alles geht“ *Erste Symphonie* Schnittkes ist nicht nur eine äußerlich viersätzliche Struktur, sondern ein Versuch, die rigoröse, sorgfältige Ausarbeitung neuer symphonischer Prinzipien auf sich zu nehmen. Im letzten Satz dieser *Ersten Symphonie* läßt Schnittke sogar das *Dies Irae* aus scheinbar anarchischen Tönen steigen, um als Rahmen einer Zwölftonreihe zu dienen, und welche, ihrerseits, die Möglichkeit einer erstickenden Tyrannei darin wahrnimmt. Dann, mit dämonischer Präzision, wendet er diese Reihe in einen zu dieser Zeit in der damaligen Sowjetunion populären „Hitsong“!

Dieses Vorwort dient als Andeutung, daß Schnittke den Weg, den er kurz vor 1970 begonnen hatte, nicht verließ, aber daß die Reise eher nachdenklich wurde, und in der viersätzigen ***Symphonie Nr. 6*** des Jahres 1992 mit einer erstaunlich originellen Subtilität eingepreßt wird. Schnittke widmete sie Rostropowitsch und dem National Symphony Orchestra of Washington, die die Erstaufführung in Moskau am 25. September 1993 spielten. Als die Symphonie am Anfang des Jahres 1994 die Vereinigten Staaten erreichte, machte Schnittke, der sich auf seiner letzten größeren Reise vor seinem dritten großen Schlaganfall befand, eine Anzahl Streichungen an dem was bereits eine konzentrierte und seltsam exponierte Symphonie war. Er unternahm außerdem kleinere Änderungen der Orchestrierung. Rostropowitsch notierte diese Striche (durch welche auch die

Anzahl der Takte mit Generalpausen verringert wurde) und Änderungen in seiner eigenen Partitur, und übermittelte sie Schnittkes Verleger in Wien, im Mai 1995. Die vorliegende Aufnahme entspricht den revidierten Wünschen des Komponisten.

Das Komponieren der *Sechsten Symphonie* 1992 fällt mit der Orchestration der zwei ersten Akte seiner Oper *Historia von D. Johann Fausten* zusammen. Es gibt auffallende Ähnlichkeiten, nicht nur bei der Instrumentation, sondern auch bei Teilen des thematischen Materials.

Der erste Satz der *Symphonie Nr. 6* beginnt (und endet) mit einem Akkord, systematisch aufgebaut und zu einem sorgfältigen Knoten gebunden. Seine Wirkung ist explosiv; und aus der Asche entstehen sehr konzentrierte Zellen, wie übriggebliebene Reste nach der Wahl der Gnade. Diese Reste sind als Achtelnoten geordnet, zunächst mit einem Halbton, dann mit verschiedenen Intervallen, die wiederholt werden. Daraus entsteht ein Teilthema, das zunächst in den Bratschen zu hören ist. Von besonderer Bedeutung in der *Sechsten Symphonie* ist aber Schnittkes Handhabung der Blechbläser. Drei Posaunen bringen ein choralähnliches Thema, das sich über dem Satz abzeichnet. Dies beschwört nicht nur Bruckners Geist herauf — dies hatte Schnittke bereits in seiner *Zweiten Symphonie* getan, und er sollte es wieder in den *Siebten* und *Achten Symphonien* tun; wie ich andeutete, ist es die in der *Faust*-Oper erkennbare Instrumentation, die hier bewußt heraufbeschworen wird, dazu noch die Essenz dieses Werkes — der Vokalsatz der drei Weheklagen des Faust. (Daher stammt auch die weitaus dünnere und genau festgelegte Instrumentation seiner dritten Oper, *Gesualdo*.)

Die verstreuten Reste klingen wie flehentliche Gebete — wie ein musikalischer, theologischer Freund, der bei der britischen Erstaufführung neben mir saß, spontan und sicherlich korrekt bemerkte. Diese Bitten erreichen die Stufe einer weinenden Intensität, bevor der Instrumentalsatz (Kontrabässe, die den Klang dreier Hörner zugleich polstern und dämpfen) in einen Zustand auseinanderbricht, den Tschajkowskij im musikalischen Bewußtsein aller Menschen dort unauslöschlich machte, wo seine eigene *Sechste Symphonie* den Punkt tiefster Verzweiflung erreicht. Schnittke ersetzte dann die ursprünglichen vier Pausentakte mit einem Crescendo der Pauken. Feuersteinähnliche, stechende

Mosaiken bringen die Sonatenform des ersten Satzes wieder auf den rechten Kurs, wobei das Intervall eines Ganztons immer mehr an Bedeutung gewinnt. Ein neues Gefühl der Aufregung führt zu einem steil steigenden Motiv, bevor der nicht zu besänftigende Akkord des Anfangs wiederkehrt, um den Satz zu seinem Ende zu bringen.

Der zweite Satz, *Presto*, entspricht dem traditionellen Scherzo. Er ist eine sehr krieglerische Erwiderung der Aspekte des vorangehenden *Allegros*. Die mit Granit eingelegten Speichen stoßen weg, während vier Trompeten eine neue Variation von Schnittkes disziplinierten, miteinander verbundenen Intervallideen bringen — insbesondere jene des Halbtones, die diesmal in Sechzehntelnoten erscheint. Ihr zankhaftes Tempo erinnert an eine Opernperson, einen Buffo in einem Zustand impotenter Wut, und verlangt eine beträchtliche Virtuosität. Das Trippeln kristallisiert sich zunächst in einer Passage für geteilte Streicher heraus (sie erinnert an eine ähnlich ausreißerische Stelle in Schostakowitschs *Vierter Symphonie*): sie kehrt zweimal zurück, zunächst zwischen vier Trompeten, dann in den Streichern aber diesmal *sul ponticello*, was eine deutliche Verbindung mit einem quälenden Andere-Welt-Abschnitt im letzten Satz des letzten Streichquartetts von Schostakowitsch hat. Der Tribut, den Schnittke seinem großen russischen Vorgänger in diesem *Presto* zollt, wird dann von dem einsamen aber enervierenden Erscheinen eines Solopiccologs humorvoll gekrönt — man erinnert sich an die Rolle des Piccolos in Schostakowitschs eigener *Sechster Symphonie*.

Im *Adagio* spielen die Streicher ein zwölf Töne umfassendes Thema, während Permutationen der Zwölftonreihe gleichzeitig in der Harmonik zu finden sind. Bei der Reprise wird sogar eine melodische Linie frei gesungen. Hier schuf Schnittke eine erfrischend musikalische Art, die Zwölftonreihe zu behandeln. Er scheint sich allerdings sich dessen bewußt zu sein, daß diese scheinbare Lösung etwas Trügerisches hat. Die von zwei Fagotten unterstützte Baßklarinette macht im Rahmen vierer Töne eine versteckte Anspielung auf den Beginn von Wagners *Tristan und Isolde*. Es ist nicht das erste Mal, daß Schnittke den *Tristan* herbeizitiert: das Zitat ist eklatant in der *Faustkantate* — die der letzte Akt der *Faust*-Oper werden sollte — in jenem Augenblick, als der Lehrling Wagner das Antlitz

seines toten Meisters kurz sieht; und es spielt eine sehr wichtige Rolle in der Peer-Solveig-Musik des symphonisch angelegten Balletts *Peer Gynt*.

Gegen Ende des *Adagios* macht Schnittke einen schneidenden Intervallsprung und bringt dann eine weitere Zwölftonpermutation, mit neuem Pathos gefüllt. Die erste Fassung der Partitur trägt nicht den Vermerk „attacca“, aber Schnittke machte es später klar, daß die Fanfare zu Beginn des vierten Satzes ohne Pause folgen soll. Ein hartnäckiges Viertonmotto setzt das Tempo, und indem Schnittke Motive aus den anderen Sätzen mit einbezieht, erweckt er bei uns das Gefühl, daß diese viersätzliche Symphonie eine geschmeidige aber klare Einheitlichkeit hat. Obwohl die Motive hier weniger fragmentarisch als früher sind, bleiben sie aber nach wie vor holperig. Die thematische Substanz des ersten Satzes, die, wie ich andeutete, mit den drei Weheklagen des Faust eng verbunden ist, fällt wieder ganz besonders auf. Später versucht das Thema sogar, mit erneuter Geschmeidigkeit zu singen.

Die stechenden Mosaikbewegungen kehren aber zurück. Das Motiv, mit dem der Satz begann, ist wieder da, jetzt aber völlig verzweifelt — es erreicht eine Ebene erschöpfter Resigniertheit. Die Symphonie endet mit dem nachhallenden Echo einer Glocke, nachdem die nochmals neugruppierten, reumütigen Reste zu klingen aufgehört haben. Bei der Revision füllte Schnittke die letzten zwanzig Takte und unterstützte dadurch harmonisch das, was eine fragmentarische Monophonie war, ein einziger Glockenschlag.

Die **Siebente Symphonie** wurde 1993 komponiert und Kurt Masur gewidmet, der die Uraufführung im Februar 1994 in New York mit dem New York Philharmonic Orchestra dirigierte. Obwohl die formale Struktur drei Sätze vorschreibt, faßt das unschuldige Ohr es als ein zweigeteiltes, nicht dreigeteiltes Werk auf. Hinsichtlich der Zeitdauer ist dies die bei weitem kürzeste unter Schnittkes acht vollendeten Symphonien, aber die relative Kürze darf nicht über die inhaltliche Tiefe hinwegtäuschen.

Die beiden ersten Sätze sind wie eine Einheit. 42 Takte lang singt eine Solovioline ihren Bußpsalm. 1990 hatte Schnittke ein *Madrigal* für Violine geschrieben, ein höchst privates *In memoriam* über seinen engen Freund und Interpreten, Oleg Kagan, der im Sommer an Krebs gestorben war. Kagan war im-

stande, die *Partiten* und *Sonaten* von Bach mit einer von keinem anderen Violinisten erreichten, messerscharfen Konzentration zu spielen. Schnittke wußte dies besser als jeder andere, und die Erinnerung daran wird aufrechterhalten, und noch öffentlicher gemacht, in einem Anfang, der in der symphonischen Literatur ohne Gegenstück sein dürfte. Endlich erscheinen die tieferen Streicher. Ihr Flüstern wird immer kräftiger. Es gibt eine Rückkehr zum Bachähnlichen Beginn, jetzt so gestaltet, als ob er an einen Kanon erinnern möchte, den Berg 1930 schrieb und Schnittke 1985 für neun Streicher setzte. Es folgen überirdische Harmonien in geteilten Streichern, sie werden gedämpft, räumen dann den Platz für ein abermaliges Erscheinen des Anfangsthemas, das diesmal von den ersten Violinen gespielt wird, während die zweiten Violinen einen Akkord aushalten, der uns in den zweiten Satz bringt.

Holzbläser eindringliche schleichen herein — sie werden im letzten Satz der *Siebten Symphonie* am Kernpunkt stehen. Es gibt ein Knurren der Blechbläser und ein bedrohliches, entferntes Klopfen, das vom Schlagzeug herrührt und von wichtigen Takten unterbrochen wird, in denen das Schweigen herrscht.

Die vom dritten Satz umspannte Zeit ist mehr als doppelt so lang wie jene des kompakten *Andante-Largo*. Das im vorigen Satz als Omen erschienene Gackern der Holzbläser macht sich jetzt unvergeßlich. Gleichzeitig hören wir die Flöten in Sechzehnteln, die Oboen (in Dreiergruppen), Klarinetten in Achteln und Fagotte in Viertelnoten, alles im 3/4-Takt. Das Blech dient als Leitstrahl. Nach einem kurzen Abschnitt für die tieferen Streicher kommt später eine distinkte melodische Linie der Oboe, von der Baßklarinette und der kleinen Klarinette in Es gefolgt. Es folgt ein deutliches Auseinanderbrechen in Bestandteile, so wie auch in der *Sechsten Symphonie*.

Ganz plötzlich bringen die Hörner eine neue Melodie. Dies ist das denkwürdigste Thema der *Siebten Symphonie* und wird noch zweimal zu hören sein. Beim ersten Erscheinen ist dieses für Schnittke so völlig typische, aber gleichzeitig Anton Bruckners Geist heraufbeschwörende Thema deutlich nostalgisch, und dieser Eindruck wird durch die zweitaktige „Fortsetzung“ auf dem Cembalo verstärkt. Die ersten Violinen antworten aber scharf und fordern Schnittke auf, sich von diesem höchst verständlichen „Fehler“ zu distanzieren. Das Folgende ist

spielerisch, bis das edle Thema zurückkehrt, diesmal in den Trompeten. Inzwischen sorgen die Violinen dafür, daß die Stimmung nicht nachläßt. Einzelne Instrumente haben kurze Soli, darunter das erzählerische Piccolo (das wir am Ende des zweiten Satzes von Schnittkes *Symphonie Nr. 6* hörten, und das in einer sehr verschiedenen, zu einer anderen Welt gehörenden Sphäre den ersten Satz der *Achten Symphonie* beendet).

Die thematische Entwicklung bricht aber dann auseinander. Ein unheilverkündendes Schlagzeugarsenal nimmt die Bühne in Besitz, wo Cembalo und Harfe einen hoffnungslosen Kampf liefern, bis die Trompete ein trotziges Zwölftonthema bringt. Es folgt ein Versuch, das Auseinandergebrochene zu reparieren, der an Prokofjews *Romeo und Julia* erinnert. Er wird aber frenetisch, interessanterweise so frenetisch wie die berühmte Duellmusik im erwähnten Ballett. Die Streicher spielen abermals für sich selbst, und ein Versuch, zur früheren Verspieltheit zurückzukehren, wird teilweise wiederholt. Dies alles macht Platz für die letzte Reprise des führenden „Bruckner/Mahlerthemas“ — jetzt eine *valse funèbre* — auf Tuba, dann Kontrafagott, schließlich Kontrabaß. Die karge Instrumentation ist typisch für Schnittkes damaligen Stil: die *valse funèbre* klopft beunruhigend dahin mit einem entwaffnenden, schlichten Ernst.

© **Ronald Weitzman 1995**

Das **Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC** (BBC National Orchestra of Wales) erreichte mit 88 Spielern erst 1987 seine volle Stärke. Der schnelle Aufstieg des Orchesters zum internationalen Ruhm ist die Geschichte eines bemerkenswerten Erfolges. Das Ensemble wurde anlässlich seiner Konzerte in vielen musikalischen Hauptstädten der Welt stets mit großem Lob seitens der Kritiker bedacht. Unter den vom Orchester besuchten, berühmten Konzertbühnen finden wir den Wiener Musikvereinssaal, den Amsterdamer Concertgebouw, das Berliner Schauspielhaus, das Leipziger Gewandhaus, den Smetana-saal in Prag und das Internationale Sowjetische Musikfestival in St. Petersburg. 1991 absolvierte das Orchester eine sehr erfolgreiche Tournee in Japan.

Das Nationale Orchester der BBC in Wales ist ein nationales Rundfunkorchester, im St. David's Hall zu Cardiff beheimatet; dies ist das nationale Konzerthaus von Wales. Das Ensemble erscheint auch regelmäßig bei größeren

Festivals in Wales und im übrigen Vereinigten Königreich, und es spielt jede Saison mindestens viermal bei den Proms in der Londoner Royal Albert Hall. Das Orchester ist sehr häufig im Radio 3, Radio Cymru/ Wales und im S4C zu hören (letzteres ist das im kymrischer Sprache ausgestrahlte vierte Programm). Es erschien auch in zahlreichen Serien des BBC 2-Fernsehens. Dies ist die sechste Aufnahme des Orchesters für BIS.

Tadaaki Otaka wurde im April 1987 Chefdirigent des Nationalen Orchesters der BBC in Wales, und seither erschien er regelmäßig mit dem Orchester im Vereinigten Königreich und im Auslande. Im September 1988 machte er sein überaus erfolgreiches Debüt bei den Proms in London. Er entstammt einer musikalischen Familie: sein Vater war Dirigent und Komponist, seine Mutter Pianistin. Er studierte Dirigieren an der Toho-Gakuen-Musikschule. 1971 debütierte er professionell im Rundfunk, indem er das NHK-Symphonieorchester dirigierte, worauf er vom Österreichischen Staat ein Stipendium für Studien an der Wiener Hochschule für Musik bekam, wo Hans Swarowsky sein Lehrer im Dirigieren war. Ab 1971 war er ständiger Dirigent des Tokioer Philharmonischen Orchesters, wo er im März 1991 zum „Conductor laureate“ ernannt wurde. 1981-86 war er Chefdirigent des Symphonieorchesters Sapporo, und im April 1992 wurde er Chefdirigent des Yomiuri-Nippon-Orchesters.

Sein australisches Debüt machte er mit den Symphonieorchestern von Melbourne und Sydney, und bei den Proms in London 1992 dirigierte er das National Youth Orchestra of Great Britain. Zu seiner umfangreichen Tätigkeit gehören auch Oper, Rundfunk und Fernsehen. Er hat auch Uraufführungen von Werken prominenter japanischer Komponisten dirigierte, wie Tōru Takemitsu und Akira Miyoshi. Bei seinem New Yorker Debüt mit dem American Symphony Orchestra 1985 dirigierte er mehrere Erstaufführungen japanischer Werke. Im März 1992 erhielt Tadaaki Otaka den bekannten Suntory-Musikpreis, der jedes Jahr dem beeindruckendsten japanischen Ensemble oder individuellen Musiker verliehen wird. Dies ist seine fünfte Aufnahme für BIS.

Malgré l'immense progrès technique ou les horreurs inimaginables du 20^e siècle, la symphonie et ses principes ne sont pas plus morts que Dieu. Le symphoniste doué des temps modernes a assurément dû rencontrer des obstacles impensables pour ses précurseurs, en particulier le besoin de morceler, de fracasser même l'écorce de ce qui aurait été considéré comme indispensable jusqu'à l'époque du génie de pionnier d'Arnold Schoenberg et même après celle-ci.

La vigueur d'**Alfred Schnittke** comme symphoniste est aussi invincible que son esprit qui dut endurer et maîtriser plusieurs fois des vents contraires de provenance de son pays et de l'étranger. La structure traditionnelle d'une symphonie en quatre mouvements a toujours été pour lui le défi qu'elle était pour Sibelius, pour Chostakovitch et qu'elle est encore pour Sallinen, cet autre grand symphoniste de l'âge de Schnittke. Le *première symphonie* de Schnittke, sauvage et d'apparence bâclée, n'est pas juste une structure superficielle de quatre mouvements mais un essai de prendre sur elle le travail rigoureux et assidu d'une nouvelle mise en marche des principes symphoniques. Dans le dernier mouvement de cette *première symphonie*, Schnittke laisse le *Dies Irae* surgir de sons apparemment anarchiques pour former un cadre à une série dodécaphonique et qui, à son tour, y perçoit la possibilité d'une tyrannie étouffante. Puis, avec une précision démoniaque, il change cette série en ce qui était alors une chanson populaire dans l'ancienne Union Soviétique!

Ce préambule veut suggérer que le voyage commencé par Schnittke peu avant 1970 ne fut pas abandonné mais qu'il devint plus réfléchi et qu'il est insufflé avec une subtilité étonnamment originale dans la ***Symphonie no 6*** en quatre mouvements de 1992. Schnittke la dédia à Rostropovitch et à l'Orchestre Symphonique National de Washington qui la créèrent à Moscou le 25 septembre 1993. Quand la symphonie arriva aux Etats-Unis au début de 1994, Schnittke, au cours de son dernier grand voyage à l'étranger avant sa troisième attaque majeure, fit des coupures à ce qui était déjà une symphonie concentrée, particulièrement exposée. Il fit aussi des changements mineurs dans l'orchestration. Rostropovitch prit note de ces excisions (dont la réduction des mesures de silence) et modifications dans sa propre partition et il les communiqua à l'éditeur de Schnittke à Vienne en mai 1995. Cet enregistrement se conforme aux souhaits de révision du compositeur.

La composition de la *sixième symphonie* en 1992 coïncide avec l'orchestration des deux premiers actes de son opéra *Historia von D. Johann Fausten*. Certaines ressemblances sont frappantes, pas seulement dans l'instrumentation mais aussi dans une partie du matériau thématique.

Le premier mouvement de la *Symphonie no 6* commence (et finit) par un accord bâti systématiquement et attaché d'un nœud soigné. Son impact est explosif; et des cendres émergent des cellules très concentrées, comme des débris répandus épargnés par pitié. Les débris sont regroupés en croches, impliquant un demi-ton d'abord, puis différents intervalles répétés. Il en émerge un thème partiel entendu d'abord aux altos. Mais c'est l'emploi des cuivres de Schnittke qui revêt une importance particulière dans la *sixième symphonie*. Trois trombones exposent un thème de type choral qui plane sur le mouvement. Non seulement ceci résume-t-il l'esprit de Bruckner — ce que Schnittke a fait dans sa *seconde symphonie* et devait faire à certains moments dans les *septième* et *huitième symphonies*; c'est, comme je l'ai déduit, l'instrumentation reconnaissable de l'opéra *Faust* qui est consciemment évoquée ici, ainsi que son essence véritable — l'écriture vocale des trois lamentations de Faust. (L'instrumentation beaucoup plus clairsemée et définie de son troisième opéra, *Gesualdo*, en proviendrait elle aussi.)

Les débris épars sonnent comme des supplications — ainsi qu'un ami théologien musical assis à côté de moi à la création britannique m'en fit la remarque spontanée et sûrement juste. Ces supplications atteignent un niveau d'intensité émotionnelle avant que le tissu instrumental (les contrebasses à la fois soutenant et adoucissant le son de trois cors) ne s'affaisse en un état que Tchaïkovski rendit indélébile dans toute conscience musicale au moment où sa propre *sixième symphonie* atteint son nadir. Schnittke remplaça alors ce qui avait été originellement quatre mesures de silence par un *crescendo* aux timbales. Une mosaïque tranchante comme du silex remet en marche la forme de sonate du premier mouvement; l'intervalle d'un ton entier devient de plus en plus important. Une nouvelle sensation d'agitation mène à un motif à l'ascendance abrupte avant que l'accord implacable du début ne revienne pour mettre fin au mouvement.

Le second mouvement, *Presto*, correspond au scherzo traditionnel. C'est une réplique très belliqueuse à certains aspects de l'*Allegro* précédent. Ces rais marbrés de granit bavardent tandis qu'une nouvelle variation des idées disciplinées communicantes des intervalles de Schnittke — surtout celle du demi-ton, cette fois en doubles croches — est entendue à quatre trompettes. Son allure querelleuse rappelle un personnage d'opéra bouffe dans un état de rage impuissante et fait appel à une virtuosité considérable. Le motif de bavardage est cristallisé d'abord dans un passage pour cordes divisées (rappelant un événement fugitif semblable dans le dernier mouvement de la *quatrième symphonie* de Chostakovitch): il revient deux fois, d'abord à quatre trompettes, puis aux cordes mais cette fois *sul ponticello*, ce qui le relie nettement à un passage déchirant d'un autre monde du mouvement final du dernier quatuor à cordes de Chostakovitch. L'hommage que Schnittke rend à son grand prédécesseur russe dans ce mouvement *Presto* est ensuite couronné avec humour par l'apparition solitaire mais piquante d'un piccolo solo — rappelant le rôle du piccolo dans la propre *sixième symphonie* de Chostakovitch.

Dans l'*Adagio*, les cordes jouent un thème de douze notes tandis que des permutations de la série dodécaphonique sont simultanément à l'œuvre dans l'harmonie. A sa reprise, une ligne mélodique chante vraiment, sans entrave. Schnittke a créé ici une façon musicale fraîche de canaliser la série dodécaphonique. Il semble pourtant être conscient de la présence de quelque chose d'illusoire dans cette supposée solution. Dans les limites d'une cellule de quatre notes, la clarinette basse, supportée par deux bassons, fait une allusion indirecte au début de *Tristan et Isolde* de Wagner. (Ce n'est pas la première fois que Schnittke aura fait appel à *Tristan*: la citation brille dans la *Cantate de Faust* — qui devait devenir le dernier acte de l'opéra *Faust* — à un moment où Wagner l'apprenti entrevoit un bref instant le visage de son maître décédé; et il joue un rôle important dans la musique de *Peer-Solveig* dans *Peer Gynt*, son ballet de conception symphonique.)

Quand Schnittke s'approche de la fin de l'*Adagio*, un saut d'intervalle perçant, et ensuite le développement d'une permutation dodécaphonique, est rempli d'un nouveau pathos. Quoiqu'il n'y ait pas d'indication *attacca* dans la première

version de la partition, Schnittke expliqua plus tard que le début de fanfare du quatrième mouvement devait suivre sans interruption. Une devise persistante de quatre notes indique la pulsation et, en empruntant des idées motiviques des autres mouvements, Schnittke nous donne une impression d'unité souple mais pourtant claire dans cette symphonie en quatre mouvements. Quoi qu'il en soit, bien que les motifs soient ici moins morcelés qu'auparavant, ils n'en restent pas moins hachés. L'essence thématique du premier mouvement, que j'associe intimement aux trois lamentations de Faust, est encore facile à remarquer. Plus tard, le thème essaie même de chanter avec une nouvelle agilité.

Mais la mosaïque tranchante revient. Le motif d'ouverture du mouvement est de retour, maintenant absolument affolé et atteignant un niveau de résignation épuisée. La symphonie se termine sur l'écho d'une cloche résonnant après que les débris contrits regroupés se soient tus. Dans sa révision, Schnittke remplit les vingt mesures de la fin, ajoutant ainsi un support harmonique à ce qui était de la monotonie fragmentaire et un glas unique de la cloche.

La **septième symphonie** fut composée en 1993 et dédiée à Kurt Masur qui la créa en février 1994 à New York avec l'Orchestre Philharmonique de New York. Quoique la structure formelle indique trois mouvements, cette œuvre frappe l'oreille innocente comme étant divisée en deux parties plutôt que trois. C'est de loin la plus courte des huit symphonies complètes de Schnittke mais sa brièveté comparative ne devrait pas donner une fausse impression sur la profondeur de sa substance.

Les deux premiers mouvements se fondent en un. Pendant 42 mesures, un violon solo chante son propre psaume pénitentiel. En 1990, Schnittke avait écrit un madrigal pour violon, une commémoration des plus privées à son grand ami et interprète, Oleg Kagan, mort d'un cancer l'été de cette année-là. Kagan pouvait jouer les partitas et les sonates de Bach avec une concentration aiguisée égalée par aucun autre violoniste. Schnittke savait cela mieux que quiconque; et ce souvenir est perpétué et rendu plus public dans un passage d'ouverture qui doit être unique dans la littérature symphonique. Les cordes basses finissent par faire leur entrée. Leur murmure acquiert plus d'amplitude. On retourne au début à la Bach, travaillé maintenant comme un rappel d'un canon que Berg écrivit en 1930

et que Schnittke arrangea pour neuf instruments à cordes en 1985. Suivent des harmonies mystérieuses aux cordes divisées; elles s'estompent et font place à une réexposition du thème d'ouverture joué cette fois par la section des premiers violons tandis qu'un accord soutenu par les seconds violons nous conduit au second mouvement.

Des intrusions des bois entrent furtivement — elles deviendront un point crucial dans le dernier mouvement de la *septième symphonie*. On entend des grondements de la section des cuivres et un battement distant menaçant émanant de la percussion, parsemé de mesures importantes de silence.

Le troisième mouvement couvre une durée de plus de deux fois celle du compact *Andante-Largo*. Le caquetage des bois, qui s'est élevé comme un présage dans le mouvement précédent, laisse maintenant une marque inoubliable. Nous entendons simultanément les flûtes en doubles croches, les hautbois (groupés par trois), les clarinettes en croches et les bassons en noires dans un chiffrage de 3/4. Les cuivres servent de poutre. Un bref passage aux cordes graves est suivi d'une ligne mélodique distinctive au hautbois, puis à la clarinette basse et à la petite clarinette en mi bémol. On assiste ensuite à une apparente décomposition du tissu en ses éléments, ce qui est un trait si typique de la *sixième symphonie*.

Tout à coup, une nouvelle mélodie retentit aux cors. C'est le thème le plus mémorable de la *septième symphonie* et il sera entendu encore deux fois. A sa première apparition, le thème, immédiatement si totalement typique de Schnittke et pourtant à la fois évocateur de l'esprit d'Anton Bruckner, est distinctement nostalgique; et cette impression est renforcée par sa "continuation" de deux mesures au clavecin. Mais les premiers violons ripostent, poussant du coude Schnittke à se relever de cet "écart" si compréhensible. Il s'ensuit quelque chose d'enjoué qui continue jusqu'à ce que le thème noble revienne, cette fois aux trompettes. Entretemps, les violons continuent de s'assurer que l'esprit ne fléchisse pas. Des instruments ont de brefs solos dont le rapporteur piccolo (que nous avons entendu à la fin du second mouvement de la *Symphonie no 6* de Schnittke et qui, dans une sphère très différente et mystérieuse, terminera le premier mouvement de la *huitième symphonie*).

Mais l'exposition thématique s'interrompt. Un déploiement impressionnant sinistre de percussion déferle sur la scène avec le clavecin et la harpe qui rivalisent désespérément avant qu'un thème solitaire provocant de douze notes ne soit lancé par la trompette. Une tentative de raccommorder ce caractère haché cherche à prendre pied, d'une manière qui rappellera *Roméo et Juliette* de Prokofiev. Ceci devient pourtant frénétique — aussi frénétique même que la célèbre musique de duel dans ce ballet de Prokofiev. Les cordes jouent encore une fois seules et un essai de retourner à l'enjouement antérieur est partiellement récapitulé. Tout ceci fait place à la dernière répétition du thème brucknérien déterminant — maintenant une valse funèbre — au tuba, puis au contrebasson, et finalement à la contrebasse.

L'instrumentation maigre est un trait significatif de l'écriture de Schnittke dans cette période de sa vie artistique: la valse funèbre s'éloigne en tapotant légèrement d'une manière inquiétante avec une gravité simple et désarmante.

© **Ronald Weitzman 1995**

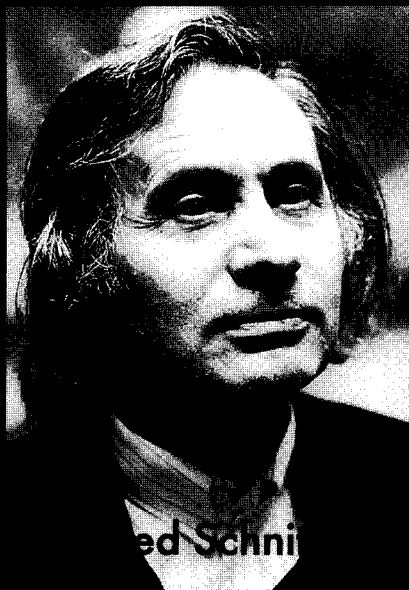
L'Orchestre National Gallois de la BBC (Cerdorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) ne fut établi comme ensemble complet de 88 musiciens qu'en 1987. La renommée internationale rapidement acquise par l'orchestre est l'histoire d'une réussite remarquable. La formation a constamment été saluée unanimement par les critiques dans les capitales musicales du monde. Elle s'est produite sur des scènes célèbres telles que celles du Musikverein de Vienne, du Concertgebouw d'Amsterdam, du Schauspielhaus de Berlin, du Gewandhaus de Leipzig, du Smetana Hall de Prague et du Festival international soviétique de musique à St-Pétersbourg. En 1991, l'orchestre remporta un grand succès avec sa tournée au Japon.

L'Orchestre National Gallois de la BBC est un orchestre national destiné à se produire à la radio; il a son siège principal au St. David's Hall de Cardiff, la salle de concert nationale du pays de Galles. Il participe régulièrement à des festivals majeurs du pays de Galles et du Royaume-Uni, jouant au moins quatre fois chaque saison aux Proms du Royal Albert Hall de Londres. L'orchestre est entendu très souvent sur les ondes de Radio 3, Radio Cymru/Wales et S4C, la 4^e

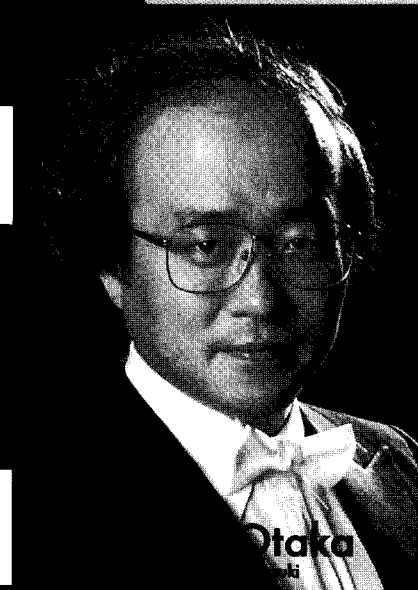
chaîne de langue galloise. Il a fait de nombreuses apparitions à la télévision de la BBC 2. C'est le sixième disque BIS de l'orchestre.

En avril 1987, **Tadaaki Otaka** devint le principal chef de l'Orchestre National Gallois de la BBC qu'il a régulièrement dirigé depuis au Royaume-Uni et à l'étranger. A la tête de cette formation, il a remporté un succès éclatant lors de ses débuts aux Proms en septembre 1988. Tadaaki Otaka est issu d'une famille musicale: son père était chef d'orchestre et compositeur et sa mère, pianiste. Il a étudié la direction à l'école de musique Toho Gakuen. Il fit ses débuts professionnels de diffusion avec l'Orchestre Symphonique NHK en 1971 et il reçut alors une bourse de l'Etat autrichien pour étudier à la "Hochschule" de Vienne où il travailla la direction avec Hans Swarowsky. Après avoir occupé le poste de chef permanent de l'Orchestre Philharmonique de Tokyo depuis 1971, il fut nommé chef lauréat en mars 1991. De 1981 à 1986, il fut le principal chef de l'Orchestre Symphonique de Sapporo. En avril 1992, il devint le chef principal de l'Orchestre Nippon d'Yomiuri.

Il fit ses débuts australiens avec les orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney et il a dirigé l'Orchestre National des Jeunes de Grande-Bretagne aux Proms de 1992. Son travail couvre un grand champ d'activités comprenant des concerts, de l'opéra, de la radio et de la télévision. Il a aussi dirigé la création d'œuvres de compositeurs japonais distingués tels que Tōru Takemitsu et Akira Miyoshi. En 1985, il dirigea les premières de plusieurs œuvres japonaises lors de ses débuts à New York avec l'Orchestre Symphonique Américain. En mars 1992, Tadaaki Otaka reçut le prestigieux Suntory Music Award accordé chaque année au plus impressionnant ensemble ou musicien particulier japonais. C'est son cinquième disque BIS.



ed Schni



Otaka
oli



National
Orchestra of
Wales



Cerddorfa
Genedlaethol
Gymreig y



THE TEN SYMPHONIES

- SYMPHONY No. 0 [1956-57] · NAGASAKI
VOICE OF THE NATION · CAPE PHILHARMONIC ORCHESTRA · OWAIN ARWEL HUGHES..... BIS-CD-1647
- SYMPHONY No. 1
SOLOISTS · ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM BIS-CD-577
- SYMPHONY No. 2 *St. FLORIAN*
SOLOISTS · CHOIR · ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM BIS-CD-667
- SYMPHONY No. 3
ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · ERI KLAS BIS-CD-477
- SYMPHONY No. 4 · REQUIEM
SOLOISTS · CHOIR · STOCKHOLM SINFONIETTA · OKKO KAMU · STEFAN PARKMAN BIS-CD-497
- CONCERTO GROSSO No. 4 – SYMPHONY No. 5 · PIANISSIMO FOR LARGE ORCHESTRA
GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA · NEEME JÄRVI BIS-CD-427
- SYMPHONIES NOS. 6 & 7
BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES · TADAOKI OTAKA BIS-CD-747
- SYMPHONY No. 8 · FOR LIVERPOOL · SYMPHONIC PRELUDE
NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA · LÜ JIA BIS-CD-1217
- SYMPHONY No. 9 · CONCERTO GROSSO No.1 (VERSION FOR FLUTE, OBOE AND STRINGS)
CAPE PHILHARMONIC ORCHESTRA · OWAIN ARWEL HUGHES BIS-CD-1727

OTHER ORCHESTRAL WORKS

- FAUST CANTATA · RITUAL · (K)EIN SOMMERNACHTSTRAUM · PASSACAGLIA
SOLOISTS · CHOIR · MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM · JAMES DE PREIST BIS-CD-437
- GOGOL SUITE · LABYRINTHS
MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA · LEV MARKIZ BIS-CD-557
- PEER GYNT, BALLET IN THREE ACTS
ROYAL SWEDISH OPERA ORCHESTRA · ERI KLAS BIS-CD-677/78
- VIOLIN CONCERTOS NOS. 1 & 2
MARK LUBOTSKY · MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA · ERI KLAS BIS-CD-487

VIOLIN CONCERTOS NOS. 3 & 4

OLEH KRYSA · MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA · ERI KLAS..... BIS-CD-517

VIOLA CONCERTO · IN MEMORIAM

NOBUKO IMAI · MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA · LEV MARKIZ BIS-CD-447

CELLO CONCERTO No. 1 · KLINGENDE BUCHSTABEN FOR SOLO CELLO · HYMNS I-IV

TORLEIF THEDÉEN · DANISH NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM..... BIS-CD-507

CELLO CONCERTO No. 2 · CONCERTO GROSSO No. 2 FOR VIOLIN, CELLO AND ORCHESTRA

TORLEIF THEDÉEN, CELLO · OLEH KRYSA, VIOLIN · MALMÖ SO · LEV MARKIZ..... BIS-CD-567

WORKS FOR CHAMBER ORCHESTRA

CONCERTO GROSSO No. I · CONCERTO FOR OBOE, HARP AND STRINGS · CONCERTO FOR PIANO AND STRINGS

SOLOISTS · NEW STOCKHOLM CHAMBER ORCHESTRA · LEV MARKIZ..... BIS-CD-377

CONCERTO GROSSO No. 3 · SONATA FOR VIOLIN AND CHAMBER ORCHESTRA · TRIO SONATA

SOLOISTS · STOCKHOLM CHAMBER ORCHESTRA · LEV MARKIZ BIS-CD-537

WORKS FOR SOLO INSTRUMENTS AND CHAMBER ORCHESTRA

ULF WALLIN · TAPIOLA SINFONIETTA · RALF GOTHÓNI BIS-CD-1437

CHAMBER MUSIC

VIOLIN SONATAS NOS. 1 & 2 · SUITE IN OLD STYLE · STILLE NACHT · CONGRATULATORY RONDO

ULF WALLIN, VIOLIN · ROLAND PÖNTINEN, PIANO..... BIS-CD-527

MOZ-ART · STILLE MUSIK · A PAGANINI · PRELUDE IN MEMORIAM D. SHOSTAKOVICH · PIANO TRIO ETC.

O. KRYSA & A. FISCHER, VIOLIN · T. THEDÉEN, CELLO · T. TCHEKINA, PIANO BIS-CD-697

EPILOGUE · CELLO SONATAS NOS. 1 & 2 · MUSICA NOSTALGICA

TORLEIF THEDÉEN · ROLAND PÖNTINEN BIS-CD-1427

STRING QUARTETS NOS. 1-3

TALE QUARTET..... BIS-CD-467

PIANO QUINTET · CANON IN MEMORIAM IGOR STRAVINSKY · PIANO QUARTET · STRING TRIO

TALE QUARTET · ROLAND PÖNTINEN, PIANO..... BIS-CD-547

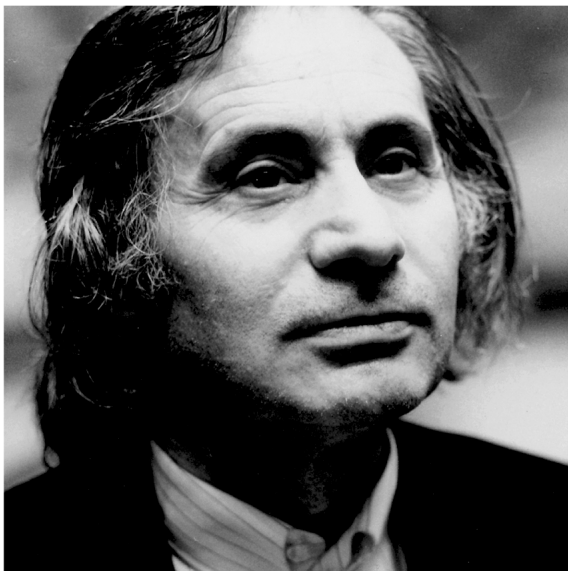


PHOTO: © MARA EGGERT

ALFRED SCHNITTKE (1934 – 1998)

WORKS BY SCHNITTKE CAN ALSO BE FOUND ON THE FOLLOWING BIS RELEASES:

BIS-CD-336, 488, 568, 638, 1051, 1157, 1379/80, 1392 & 1507

AND BIS-SACD-1482

FOR FURTHER INFORMATION PLEASE VISIT

www.bis.se