

  
CD-577 DIGITAL

  
volume 16

**alfred  
schnittke**

**symphony  
no.1**

**royal  
stockholm  
philharmonic  
orchestra**

**leif  
segerstam**

A BIS original dynamics recording

**SCHNITTKE, Alfred** (b.1934)**Symphony No.1** *(Sikorski)***72'27**

- |                            |       |
|----------------------------|-------|
| <b>[1]</b> First Movement  | 21'22 |
| <b>[2]</b> Second Movement | 14'46 |
| <b>[3]</b> Third Movement  | 8'59  |
| <b>[4]</b> Fourth Movement | 27'16 |
| <b>[5]</b> Applause        | 4'20  |

**Carl-Axel Dominique** (piano): jazz improvisation**Ben Kallenberg** (violin): jazz improvisation**Åke Lännerholm** (trombone)**Royal Stockholm Philharmonic Orchestra****Leif Segerstam**, conductor

The Royal Stockholm Philharmonic Orchestra is supported by



## Alfred Schnittke and his *First Symphony*

Externally, the phases of the life of Alfred Schnittke — who now lives in Germany — can be defined by using the names of four towns: Engels (on the Volga), Vienna, Moscow and Hamburg. He was born in 1934 in Engels, capital of the former Volga German republic; his father was a journalist from Frankfurt am Main, his mother a German teacher. After evacuation to near Moscow during the war, he began his musical education in Vienna in 1946, where his father was employed as an editor. Thereafter Moscow became the centre of his life: ten years of study (first of conducting, from 1953 of composition and instrumentation) preceded some ten years of teaching at the Moscow Conservatory. A period as a freelance composer began in 1970, a very burdensome occupation in a country without cultural freedom. In order to make a living he wrote music to over sixty films in twenty years. Having become famous with important polystylistic works, Schnittke emigrated with his family to Hamburg in 1990; now he works there as a professor and director of a composition course at the Music College.

Schnittke is led into a position of stylistic crossover not only by the events of his life, so to speak as a tightrope-walker between East and West (in fact his father's family originally comes from northern Livonia in Estonia), but also by his education (e.g. with Philipp Herschkowitz [1906-1989], a pupil of Webern who emigrated to Moscow). On the one hand his compositions and theoretical works encircle the great and dominant Russian figures of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. On the other hand, by way of Mozart, Mahler, Webern and Bernd Alois Zimmermann, we can find equally strong relations with 'German music' and all its traditions, which are taken up stylistically in many of his works.

By means of his compositional style Schnittke has also occupied a position at the crossroads of New Music. In about 1968 — tired of experiments with serial music, which lacked dimension — he had 'alighted from the already overcrowded train' and had come to polystylism, under the decisive influence of Webern's idea of contrast (*Tensed and Relaxed*), of Charles Ives and of Pousseur's multi-style theory (e.g. in *Votre Faust*). This permitted Schnittke to redevelop a sense of musical space which had almost been thought to have disappeared, and to come again to a

dynamic structural principle which would have been impossible in the stormy avant-garde period. Since then he has worked very freely with complicated processes of stylistic juxtaposition and fusion, leading to an ambiguous overall view of musical worlds past and present. In close relationship to his own musical language, he achieves a free application of all the musical layers. The results of this process produce fascinating audible and memorable experiences which explain the phenomenon of his music's strong impact: he is the most performed of all living composers.

After his first polystylistic composition, the *Second Violin Sonata* of 1968 (BIS-CD-527: Schnittke calls it *Quasi una Sonata* because it is 'a report of the impossibility of the sonata, made in the form of a sonata'), he approached the problems posed by a symphony — a task which was to occupy him for nearly four years. This was an eruptive period in which many new works emerged, including two symphonic compositions, a ballet, several chamber pieces and almost twenty film scores. Without a precise conception of the piece, and without definite rules of construction he embarked upon an extremely individual 'Symphony in four movements', which Schnittke himself soon came to call an "un-symphony". Initially he wished the description 'symphony' to be regarded neither as anything serious nor as a form of mockery. In a letter to Hannelore Gerlach in 1972 he states: 'It is an attempt to reconstruct the classical form of the four-movement symphony (with dramatic sonata form, a "funfair-scherzo", a philosophical *Adagio* and a liberating finale) — a form which has meanwhile been destroyed by the development of music — from fragments and leftovers, supplying new matter where it was missing... Apart from numerous classical quotations (Ludwig van Beethoven, Chopin, Strauss, Grieg, Tchaikovsky, Dies iræ, Gregorian chorales, Haydn) the material is my own (including the banal bits — these are mostly fragments from my film and theatre music)... I am against any attempt to interpret the piece in a purely programmatic way, because I had no programme in mind. I merely wished to remain honest with myself — as a person (by taking the liberty of depicting the tension of our time without providing empty solutions) and as a musician (to let all the layers of my musical consciousness exist without worries as to style).'

Almost ten years later he defined the work as ‘a collage symphony, in which tonal and atonal elements are displayed and at the same time alienated — in the final analysis a huge question mark over the symphony form’s chances of survival.’

The symphony is dedicated to Schnittke’s friend, the conductor Gennady Rozhdestvensky, who gave its first performance on 9th February 1974 in Gorky with the Gorky Philharmonic Orchestra and the Melodiya jazz ensemble (including the legendary trumpeter V. Tchishik, who emigrated to New York shortly afterwards). The première released a flood of discussion and hostility which enlivened Soviet specialist publications for months. Were we witnessing the ‘destruction of the symphony’ in the form of an ‘anti-symphony’, a mere ‘superficial vaudeville’ or even a ‘terminal symphony’ (‘Endstation Symphonie’, as it was called by Klaus Geitel — a pun based on the German title of *A Streetcar Named Desire* [‘Endstation Sehnsucht’] and a reference to the ballet by Neumeier)? Certainly the breakthrough of destruction is suggested by, for instance, action in the orchestra; but Schnittke relates its arrival and the chaotic joining-in of the orchestra to the symphonic process; he mounts wholly disparate fragments in a collage next to, on top of and against each other; he quotes anything from Gregorian chant to Gershwin; he brings in material which he himself composed previously and perforates the course of ordered concert-performance with entrances, exits and rival actions of individual groups within the orchestra. There remains something curious about this symphony — a work which has previously been approached only by means of external analysis and structural findings. Hitherto, questions about the meaning and context of Schnittke’s quotation and collage techniques have remained unanswered. Does he use them as a progressive linguistic device or as a sonic means of abstraction? Is this grandiose and indeed also terrifying overview intended to convey messages and awaken hope, or does it reveal nothing more than a last, desperate backward glance by lost humankind? Is it a prophecy of the future or the annunciation of death, a new dawn or the ultimate word? Does Schnittke come before us as the prophet of an amazing multiplicity or as the harbinger of a void finality?

Schnittke has himself stated on several occasions that the *First Symphony* holds the key to all his later polystylistic output. For example, in an interview with Walter W. Sparrer, he said: 'The *First* is the central work for me, because it contains everything that I have ever had or done in my life, even the bad and the kitschy — film music too — as well as the most sincere. All of this occurs in this composition, and so all my later works are its continuations, and determined by it.'

Schnittke's several years of work on the music for the film *And Still I Believe* by Mikhail Rom were of great significance for the symphony. According to Schnittke this film — which unites an extract from a richness of documentary film material with two films by other directors and underscores it all with highly personal reflections by Rom himself — represents 'an apparently chaotic, but in fact strictly organized chronicle of the 20th century. If this tragic and wonderful chronicle had not implanted itself in my consciousness, I should never have written this music. In fact the symphony came into being in parallel with the work on Rom's film, and it is a reflection, a free reflection of this entire, infinite, restless world.'

In order to represent this, the composer calls upon a hundred-piece orchestra (with quadruple woodwind plus a group of saxophones, a large percussion section, all the keyboard instruments including organ, and string sections which are often much divided). As well as the saxophones a guitar in E, bass guitar, double tubular bells and harps produce specific sonic effects.

The symphony has an 'unreal beginning' (Schnittke's words), a remarkable **Prologue** which creates spatial tension with magical bell sounds on an empty podium and which is then started by a jazzy trumpet who comes on, followed gradually by further instruments with ecstatic clichés. While the musicians are taking their seats they continue playing phrases steadfastly, eventually building up to a chaotic sonic tumult which only ends when the conductor arrives (applause); it then breaks out again before it is finally stopped. By means of this unusual piece of dramaturgy Schnittke concentrates our entire attention on the point where the experiment called 'symphony' begins; a very meaningfully pointed index finger indicating the beginning of the **First Movement** with intensity.

In the manner of signals, Schnittke immediately juxtaposes extremes: an ambiguous *tutti* unison on C and a much-divided 12-tone cluster in the strings. Pert foxtrot fragments call the serious aspects into question. Then, with a trivial-seeming baroque *Allegro* theme, a sonata-form structure seems to begin, although simultaneously quotations from Schnittke's own film and theatre scores push their way in. In this kaleidoscopic game of polystylistic collage we find that structures, registers, sound planes and thematic material are mounted together, cut into, set above each other, combined, contrasted, developed, rejected, torn to pieces and caricatured — all on various stylistic levels. Sonic tangles fall into unison; artistic figurations lead into a feeble march. After a cadenza from the solo trombone, timpani *glissandi* lead to an *Andante* section which surprises us with further dramatic changes of scene and collages. Twelve ghostly strokes (bells/tam-tam) lead to escalating wind/string episodes which culminate in another orchestral tumult. This is demolished by a blow on the tam-tam, and from a wind *crescendo* there emerges the final theme of Ludwig van Beethoven's *Fifth Symphony*, which is immediately intercepted by multifarious stylistic episodes. The movement ends with a murky layer of brass sound above which, ominously, the solo trumpet casts sensitive signals.

The ***Second Movement***, which Schnittke describes as a 'funfair-scherzo', proceeds in a more compact, comprehensible form. The quasi-baroque *Allegro* is soon disturbed by other dance episodes (waltz, ländler, march) which intermingle in conflicting rhythms and distant keys. Especially the baroque sequences and the brisk march phrases (in the manner of Sousa) attract our attention amongst the circus-like diversity both near and far. In a cadenza-like period of orchestral turbulence the piano breaks through with improvisation. Together with the violin it dominates a lengthy, free jazz improvisation which, after an ecstatic climax, is immersed in a colourful orchestral quodlibet. At this point the march reasserts itself, before the movement ends with a wind passage accompanied by almost mechanical phrases.

The ***Third Movement***, the 'philosophical *Adagio*', is scored only for strings, percussion and keyboard instruments and develops in a much more homogeneous

structure. Writing in serial style, Schnittke produces wave-like string arrangements which pile themselves up from the depths and — after a final culmination with a timpani stroke into an abyss-deep C minor chord — collapse. After nervous and agitated passages from the strings, percussion and keyboard instruments wind chords join in from afar. Intimate string sounds coalesce into a unison E which is followed *attacca* by the **Fourth Movement** with the arrival of the funeral march on the wind.

Schnittke once described this extremely complex movement as a 'liberating finale' and subsequently as an attempt to fashion the apocalypse, statements which are well suited to the visionary impression created by this multi-stratified, rugged eschatological image, shot through with terrifying and angelic sonorities, a high, icy plain within the symphony. It is scarcely right to respond to the composition of this daring piece of musical architecture, which finally collapses in upon itself, by means of a formal analysis. Stylistic layers from many centuries — from Gregorian to modern music — are juxtaposed. The *Dies iræ*, which passes by with several variations, is confronted by jazz improvisations from the wind. Grimace-like, the thematic material of the entire symphony emerges; organ roars lead to hymn-like climaxes. Undamaged worlds break down explosively into chaotic cluster sounds; final shreds of jazz and march lead to a gentle *tutti* chord in which, very quietly, the last fourteen bars of Joseph Haydn's *Farewell Symphony* are recorded (on tape).

Like a magic frame formula (or, again, a meaningful pointing-finger) there follows the beginning of the symphony, the bell prologue and growing orchestral tumult. The conductor has already left. Not 'In my end is my beginning'; only 'All our beginnings have a sudden end'.

Schnittke's *First Symphony* found worldwide recognition as the music for the second act of the ballet *A Streetcar Named Desire*, which John Neumeier created after Tennessee Williams. After long acquaintance with Schnittke's music Neumeier, the director of the Hamburg Ballet, came across a tape of the symphony's première in Gorky. Many details of the music suggested to Neumeier 'in a ghostly manner, as though Schnittke had composed this music especially for this ballet'. In this way, as the psychic-dance basis of a successful ballet, Schnittke's

symphony found astonishing circulation and response: in Stuttgart, Hamburg and twenty other international ballet centres Neumeier's ballet had been danced more than a hundred times (up to 1992), each time confronting the musical world with the apocalyptic sounds of Schnittke's symphony.

*Jürgen Köchel*

The **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** was formed in 1914 when a body of 70 musicians were given full-time employment. Later that year Georg Schnéevoigt was appointed chief conductor, a post he held for ten years. It was during his leadership that the orchestra's renowned Sibelius tradition was begun. 1926 saw the arrival of Václav Talich, who broadened the repertoire and raised the standard of playing. Fritz Busch was designated to take over from Talich, but was forced to leave his post prematurely due to the outbreak of the Second World War. Carl Garaguly, the deputy leader, then stepped in as conductor and remained until 1953. Later, Hans Schmidt-Isserstedt led the orchestra. In 1966 a new era began. Antal Doráti was appointed Chief Conductor, and with him the orchestra made several tours of Europe and the USA, establishing an international reputation. Doráti stayed at his post until 1975, when he was succeeded for three years by Gennady Rozhdestvensky. From 1982 until 1987 the orchestra was conducted by Yuri Ahronovitch, who was succeeded by Paavo Berglund. In 1991 Gennady Rozhdestvensky returned as chief conductor. Recent international tours have included Spain, the USA and the German Democratic Republic. The orchestra appears on 18 other BIS records.

At present the Finnish composer and conductor **Leif Segerstam** (b.1944) is principal conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra in Copenhagen. After studying at the Sibelius Academy in Helsinki until 1963 and at the Juilliard School of Music in New York (1963-65) his career as an opera conductor developed rapidly; with Stockholm and Berlin as his bases, he made guest appearances all over the world — at the Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, Teatro Colón, Salzburg Festival, Vienna State Opera, Savonlinna Opera Festival, in Hamburg, Geneva and so on. After serving as Opera Director in the jubilee season of the Finnish National Opera, he began to work as a symphonic

conductor, and from 1975-82 was chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra (ORF) in Vienna. In part simultaneously (1977-87) he was chief conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra in Helsinki and finally he was also General Musical Director of the State Philharmonic Orchestra of the Rhenish Palatinate in Germany. In the course of his guest appearances all over the world he has often interpreted his own compositions. The number of string quartets he has written (currently 26!) and violin concertos (6!) that he has written reflects his origins as a violinist. He appears on 22 other BIS records.

---

## **Alfred Schnittke und seine 1. Symphonie**

Die äußeren Lebensstationen des heute in Deutschland lebenden Alfred Schnittke lassen sich mit den vier Städtenamen Engels (an der Wolga), Wien, Moskau und Hamburg benennen. In Engels, der Hauptstadt der einstigen Wolgadeutschen Republik, wird er 1934 als Sohn eines aus Frankfurt am Main gebürtigen Journalisten und einer Deutschlehrerin geboren. Von dort während des Krieges in die Nähe von Moskau verschlagen, beginnt er 1946 in Wien, wo der Vater bis 1948 als Redakteur tätig ist, seine musikalische Ausbildung. Dann wird für vier Jahrzehnte Moskau zu seinem Lebensmittelpunkt: Einem zehnjährigen Studium (anfangs Dirigieren und Chorleitung, ab 1953 Komposition und Instrumentation) folgt eine etwa zehnjährige Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium. Dann beginnt nach 1970 eine freie Schaffensphase, die in einem Lande kultureller Unfreiheit starken Belastungen ausgesetzt ist. Um existieren zu können, schreibt er in 20 Jahren die Musik zu über 60 Filmen. Mit wesentlichen Werken in polystilistischer Schreibweise berühmt geworden, siedelt Schnittke 1990 mit seiner Familie nach Hamburg über, wo er als Professor und Leiter einer Kompositions-klasse an die dortige Musikhochschule berufen wird.

Nicht nur durch seine Herkunft zum Gratwanderer zwischen Ost und West bestimmt (stammt er doch väterlicherseits aus dem estnischen Nord-Livland), führt ihn seine Ausbildung (u.a. bei dem nach Moskau emigrierten Webern-Schüler Philipp Herschkowitz, 1906-1989) zu einer Art stilistischer Brückenposition:

Kreisen seine Kompositionen und musiktheoretischen Arbeiten einerseits um die großen russischen Leitfiguren Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch, so finden sich mit Mozart, Mahler, Webern und B.A. Zimmermann gleichstarke Beziehungen zur „deutschen Musik“ mit all ihren Traditionen, die in stilistischer Hinsicht in vielen seiner Werke aufgegriffen wird.

Auch auf der Landkarte der Neuen Musik hält Alfred Schnittke in seiner kompositorischen Stilistik eine Art Kreuzwegposition besetzt. Etwa um 1968 hatte er, der Versuche mit der dimensionsarmen seriellen Musik überdrüssig geworden — „den bereits überfüllten Zug verlassen“ — und war, von Weberns Kontrastidee (*Fest und Locker*), von Charles Ives und von Pousseurs Theorie einer Multi-Stilistik (z.B. in *Votre Faust*) entscheidend angeregt, zur Polystilistik gekommen. Diese erlaubte es ihm, durch bewußte Ausspielung der Stilunterschiede eine fast schon verloren geglaubte musikalische Räumlichkeit neu zu entwickeln und wiederum zu einer dynamischen Formgestaltung zu kommen, die im Laufe der stürmischen Avantgarde-Periode unmöglich geworden war. Fast mühelos arbeitet er seitdem mit komplizierten Prozessen der Stilbegegnung und -durchdringung, wobei er zu einer vieldeutigen Zusammenschau vergangener und gegenwärtiger Klangwelten findet. In enger Beziehung zur eigenen Klangsprache gelangt er zu einer freien Verwendung aller musikalischer Schichten. Die Ergebnisse dieses Verfahrens führen zu faszinierenden Hör- und Erinnerungserlebnissen, woraus sich das Phänomen seiner starken Wirkung — er ist der meistaufgeführte lebende Komponist — erklärt.

Nach seiner ersten polystilistischen Komposition, der 2. *Violinsonate* von 1968 [BIS-CD-527](Schnittke nennt sie „Quasi una Sonata“, denn sie sei „ein Bericht über die Unmöglichkeit der Sonate in Form einer Sonate“), geht er das Problem einer Symphonie an, das ihn für fast vier Jahre (eine eruptive Schaffensphase mit zahlreichen Kompositionen — 2 symphonischen Werken, einem Ballett, mehreren Kammerwerken und fast 20 Filmmusiken) fesseln wird. Ohne eine sichere Werkkonzeption und ohne klare konstruktive Regeln entsteht eine höchst eigenwillige „Symphonie in vier Sätzen“, die Schnittke selbst bald als „Un-Symphonie“ definiert. Anfangs will er die Benennung „Symphonie“ kaum als etwas

Ernsthaftes, aber auch nicht als eine Art Spott verstanden wissen. Und so stellt er in einem Brief an Hannelore Gerlach 1972 fest: „Es ist ein Versuch, die inzwischen von der Musikentwicklung zerstörte Symphonie (mit dramatischer Sonatenform, 'Jahrmarkts-Scherzo', philosophierendem *Adagio* und erlösendem Finale) aus Resten und Brocken wieder aufzubauen, dabei die fehlenden Flächen mit neuen ersetzend... Außer vielen klassischen Zitaten (Ludwig van Beethoven, Chopin, Strauß, Grieg, Tschaikowsky, *Dies iræ*, Gregorianische Choräle, Haydn) stammt das Material von mir (auch das banale — es sind meist Fragmente aus Film- und Theatermusik von mir)... Ich bin gegen jeden Versuch, dieses Stück rein programmatisch zu deuten, denn ich hatte kein Programm im Sinn. Ich wollte nur ehrlich mir selbst gegenüber bleiben — als Mensch (indem ich mir die Freiheit nahm, die Spannung unserer Zeit ohne falsche Lösungen zu schildern) und als Musiker (um alle Schichten meines musikalischen Bewußtseins ohne Sorge um den Stil leben zu lassen).“

Fast zehn Jahre später definiert er: „Es ist eine Collage-Symphonie, in der Tonales und Atonales ausgespielt und dadurch auch verfremdet wird — letztlich ein großes Fragezeichen um die Lebenschancen der Symphonie-Form.“

Die Symphonie ist dem Dirigenten-Freund Gennadi Roschdestwenski gewidmet, der das Stück am 9. Februar 1974 in Gorki mit dem Orchester der Philharmonie Gorki und dem Jazz-Ensemble „Melodia“ (mit dem legendären Trompeter W. Tschischik, der bald darauf nach New York emigriert) zur Uraufführung bringt. Dieses Ereignis löst eine Flut von Diskussionen und Angriffen aus, die monatelang die sowjetische Fachpresse bewegt. War man hier Zeuge einer „Zerstörung der Symphonie“ geworden, einer „Anti-Symphonie, einem bloß „oberflächlichen Vaudeville“ oder gar einer „Endstation Symphonie“ (wie sie von Klaus Geitel in Anspielung an Neumeiers Ballett apostrophiert wird)? Sicherlich wird der Einbruch des Destruktiven z.B. durch Aktionen des Orchesters suggeriert, bezieht doch Schnittke etwa den Einzug und das chaotische Einstimmen des Orchesters in das symphonische Geschehen ein, setzt filmschnittartig disparate Fragmente an, über- und gegeneinander, zitiert von der Gregorianik bis Gershwin, collagiert von ihm früher Komponiertes und perforiert den Ablauf geordneten Konzertierens

durch Auftritte, Abzüge und konkurrierende Aktionen von Orchestergruppen. Immer noch haftet etwas Rätselhaftes dieser Symphonie an, der man sich bisher nur mit äußerlichen Analysen und strukturellen Befunden angenähert hat. Unbeantwortet blieben bisher Fragen nach Sinn und Bezug der Zitat- und Collage-Technik bei Schnittke. Benutzt er sie als ein Sprachmittel der Progression oder als ein Klangmittel der Abstraktion? Will er mit seiner grandiosen und wohl auch beängstigenden Zusammenschau Botschaften vermitteln und Hoffnungen wecken, oder offenbart sich hier nur ein letzter verzweifelter Blick der verlorenen Menschheit nach rückwärts? Ist es Zukunftsverheißung oder Todesverkündigung, Anbruch oder Schlußwort? Begegnet uns Schnittke als Prophet einer ungeheuerlichen Vielfalt oder als Bote einer entleerten Endzeit?

Daß die 1. *Symphonie* eine Schlüsselfunktion für sein gesamtes späteres polystilistisches Schaffen besitzt, hat Schnittke selbst mehrfach bekundet. So etwa in einem Interview mit Walter W. Sparrer: „Die *Erste* ist für mich das zentrale Werk, weil alles darin enthalten ist, was ich jemals im Leben gehabt und gemacht habe, sowohl das Schlechte und Kitschigste — auch die Filmmusiken — so auch das Ernsteste. Das kommt alles schon in diesem Stück vor, und da sind alle späteren Werke Fortsetzungen davon und dadurch bedingt.“

Wesentlich für die Entstehung der Symphonie war Schnittkes mehrjährige Arbeit an der Musik zum Film *Und doch glaube ich* von Michail Rom. Dieser Film — der einen Extrakt aus einer Fülle von Dokumentar-Filmmaterial mit zwei Filmen anderer Regisseure verbindet und das Ganze mit ganz persönlichen Reflektionen Roms unterlegt — stellt nach Schnittke „eine scheinbar chaotische, doch eigentlich streng organisierte Chronik des 20. Jahrhunderts dar. Wenn sich diese tragische und wunderbare Chronik unserer Zeit nicht meinem Bewußtsein eingeprägt hätte, hätte ich diese Musik nicht geschrieben. Denn eigentlich entstand die Symphonie als etwas Parallellaufendes zu der Filmarbeit mit Rom, und es ist wohl eine Spiegelung, eine freie Spiegelung dieser ganzen unendlich unruhigen Welt.“

Dieses darzustellen, bietet der Komponist ein 100-Mann-Orchester (mit vierfach besetzten Holzbläsern plus Saxophongruppe, großem Schlagwerk, allen Tasten-

instrumenten einschließlich Orgel und einem oftmals weit aufgefächerten Streicherchor auf. Neben den Saxophonen sorgen E- und Baß-Gitarre, ferner verdoppelte Röhrenglocken und Harfen für spezifische Klangwirkungen.

Die Symphonie hat einen „uneigentlichen Anfang“ (Schnittke), einen merkwürdigen **Prolog**, der bei leerem Podium mit magischen Glockenklängen räumliche Spannung schafft und bald von einem jazzend auftretenden Trompeter eröffnet wird, dem nach und nach weitere Instrumente mit ekstatischen Floskeln folgen. Während die Musiker Platz nehmen, setzen sie ihre Spielphrasen beharrlich fort, so daß sich allmählich ein chaotischer Klangtumult aufbaut, der erst nach Eintritt des Dirigenten (Applaus) endet, nochmals ausbricht und dann gänzlich gestoppt wird. Mit dieser ungewöhnlichen Dramaturgie konzentriert Schnittke alle Aufmerksamkeit auf den Moment, wo das Experiment „Symphonie“ gestartet wird, ein überaus bedeutungsvoll ausgestreckter Zeigefinger weist mit Intensität auf den Beginn des **1. Satzes**.

Signalhaft setzt Schnittke sofort Extremes gegeneinander: Einen vieldeutigen Tutti-Einklang auf C und ein weit aufgefächertes 12-Ton-Cluster der Streicher. Ernsthafte wird mit frechen Foxtrottfetzen in Frage gestellt. Dann scheint mit einem trivial anmutenden barocken *Allegro*-Thema ein Sonatensatz zu beginnen, doch gleichzeitig schieben sich Zitate aus eigenen Film- und Theatermusiken darüber. Im kaleidoskopartigen Spiel polystilistischer Schnitttechnik werden auf verschiedenen Stilebenen Strukturen, Register, Klangflächen und thematisches Material collagiert, angeschnitten, über-, in- und gegeneinander gesetzt, entwickelt, verworfen, zerfetzt und karikiert. Klanggewirr stürzt ins Unisono, kunstvolle Figurationen münden in einen banalen Marsch. Nach einer Kadenz der Solo-Posaune leiten Pauken-Glissandi zu einem *Andante*-Abschnitt, der mit weiteren dramatischen Szenenwechseln und Schnitten überrascht. Zwölf gespenstische Schläge (Glocken/Tam-tam) führen zu sich steigernden Bläser/Streicher-Episoden, die in einem erneuten Orchestertumult kulminieren. Dieser reißt mit einem Tam-tamschlag ab, und aus einem Bläser-Crescendo steigt das Finalthema aus Ludwig van Beethovens 5. *Symphonie*, das sogleich von vielfältigen Stilepisoden abgefangen wird. Der Satz schließt mit einer düsteren

Klangfläche der Blechbläser, über der wetterleuchtend eine Solotrompete empfindsame Signale setzt.

Knapper und überschaubarer verläuft der **2. Satz**, den Schnittke als „Jahrmärkts-Scherzo“ bezeichnet. Das quasi-barocke *Allegro* wird bald von anderen Tanzepisoden (Walzer, Ländler, Marsch) gestört, die sich gegenrhythmisch und in fremden Tonarten einmischen. In Fern- und Naheinstellung treten aus der bunten, zirkushaften Vielfalt vor allem die barocken Sequenzen als auch die flotten Marschfloskeln (à la Sousa) hervor. In einer kadenzartigen Orchesterturbulenz setzt sich das Klavier improvisierend durch. Zusammen mit der Violine bestreitet es eine längere, freie Jazzimprovisation, die nach ekstatischer Steigerung in ein buntes Orchesterquodlibet eintaucht. Hier behauptet sich nochmals der Marsch, ehe der Satz mit einem von fast mechanisch improvisierten Floskeln begleiteten Auszug der Bläser endet.

Mit dem auf Streicher, Schlagwerk und Tasteninstrumente begrenzten Orchester wird der **3. Satz**, das „philosophierende *Adagio*“, in einer weitaus homogenen Faktur entwickelt. In serieller Schreibweise kommt es zu wellenartigen Auffächerungen der Streicher, die sich von der Tiefe her auftürmen und nach einer letzten Kulmination mit einem Paukenschlag in einem abgründigen c-moll-Akkord zusammenbrechen. Nach nervösen und erregten Passagen der Streich-, Schlag- und Tasteninstrumente treten aus der Ferne Bläserakkorde hinzu. Innige Streicherklänge verdichten sich zum Einklang E, dem *attacca* der **4. Satz** mit dem Trauermarsch-Einzug der Bläser folgt.

Wenn Schnittke diesen äußerst komplexen Schlußsatz einmal als „erlösendes Finale“ und später als einen Versuch zur Gestaltung der Apokalypse bezeichnet, so passen beide Aussagen zu dem visionären Eindruck, den dieses vielschichtige, zerklüftete, mit schrecklichen und engelhaften Klängen durchsetzte Endzeit-Bild, eine eisige Hochebene innerhalb der Symphonie, erweckt. Der Komposition dieser tollkühnen und letztlich zusammenbrechenden Architektur sollte und kann man kaum mit einer formalen Analyse begegnen. Stilschichten mehrerer Jahrhunderte — von der Gregorianik bis zur Moderne — treffen aufeinander. Das mit mehreren Variationen vorbeiziehende *Dies iræ* wird mit Jazzimprovisationen der Bläser

konfrontiert. Grimassenhaft taucht das thematische Material der ganzen Symphonie auf, Orgelbrausen führt zu hymnischen Steigerungen. Explosionsartig brechen heile Welten in chaotische Clusterklänge um, letzte Jazz- und Marschfetzen führen zu einem zarten Tutti-Akkord, in den ganz leise die 14 letzten Takte der *Abschiedssymphonie* von Joseph Haydn (vom Tonband) eingespielt werden.

Wie eine magische Rahmenformel (oder nochmals als bedeutungsvoller Zeigefinger) folgt der Anfang der Symphonie, der Glockenprolog, der sich steigernde Orchestertumult. Der Dirigent ist gegangen. Kein „In my end is my beginning“, nur noch „All unser Beginnen hat ein jähes Ende“.

Weltweite Beachtung fand die 1. *Symphonie* als die Musik zum 2. Akt des Ballettes *Endstation Sehnsucht*, das John Neumeier nach Tennessee Williams gestaltet hat. Der Hamburger Ballettchef war nach längerer Beschäftigung mit Schnittkes Werken auf ein Tonband der Uraufführung in Gorki gestoßen. Viele Details des Werkes suggerierten Neumeier „in gespenstischer Weise, daß Schnittke diese Musik eigens für dieses Ballett erfunden hätte“. So fand Schnittkes Werk als psychisch-tänzerische Basis eines Erfolgsballetts erstaunliche Verbreitung und Resonanz: In Stuttgart, Hamburg und in weiteren zwanzig internationalen Zentren der Ballettkunst wurde Neumeiers Choreografie bis 1992 über einhundert Mal getanzt und die Musikwelt immer wieder mit den apokalyptischen Klängen von Schnittkes Symphonie konfrontiert.

*Jürgen Köchel*

Das **Königliche Philharmonische Orchester Stockholm** wurde 1914 im Zuge der Festanstellung von 70 Orchestermusikern gegründet. Im weiteren Verlauf jenes Jahres wurde Georg Schnéevoigt Chefdirigent, eine Position, die er zehn Jahre lang innehatte. Während jener Zeit nahm die berühmte Sibelius-Tradition des Orchesters ihren Anfang. 1926 kam Václav Talich, der das Repertoire erweiterte und das spieltechnische Niveau des Orchesters verbesserte. Ihm folgte Fritz Busch, der aber wegen des Kriegausbruchs vorzeitig zurücktreten mußte. Der zweite Konzertmeister Carl Garaguly sprang daraufhin als Dirigent ein und blieb bis 1953. Später leitete Hans Schmidt-Isserstedt die Philharmoniker. 1966 begann eine neue Ära für das Orchester. Antal Doráti wurde Chefdirigent, und mit

ihm machte das Orchester mehrere Tourneen durch Europa und die USA, wodurch es seinen internationalen Ruhm festigte. Doráti amtierte bis 1975, dann löste ihn Gennadi Roschdestwenski für drei Jahre ab. Von 1982 bis 1987 dirigierte Juri Aronowitsch das Orchester, der 1987 von Paavo Berglund abgelöst wurde; seit 1991 ist Gennadi Roschdestwenski wieder Chefdirigent. Internationale Tourneen in den letzten Jahren führten nach Spanien, in die USA und die DDR. Das Orchester erscheint auf 18 weiteren BIS-Platten.

Zur Zeit ist der finnische Komponist und Dirigent **Leif Segerstam** (geb. 1944) Chefdirigent des Dänischen Rundfunkorchesters in Kopenhagen. Nach Studien bis 1963 an der Sibelius-Akademie (Helsinki) und 1963-65 an der Juilliard School of Music (New York) begann er eine erfolgreiche Karriere als Operndirigent. Mit Stockholm und Berlin als Ausgangspunkte gastierte er überall in der Welt: Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, Teatro Colón, Salzburger Festspiele, Wiener Staatsoper, Savonlinna Opernfestspiele, Hamburg, Genf u.a.. Er wirkte auch als Opernintendant in der Jubiläumssaison der Finnischen Nationaloper. 1975-82 war er Chefdirigent des Österreichischen Rundfunkorchesters (ORF) in Wien. 1977-87 war er Chefdirigent des Finnischen Radiosymphonieorchesters in Helsinki und schließlich wirkte er auch als Generalmusikdirektor 1983-89 der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in Deutschland. Er hat häufig seine eigenen Kompositionen überall in der Welt dirigiert. Daß er ursprünglich Geiger war, zeigt sich in der Anzahl seiner Streichquartette, jetzt 26! und Violinkonzerte, 6! Als Geiger, Komponist oder/und Dirigent erscheint er auf 22 anderen BIS-Platten.

---

### **Alfred Schnittke et sa *première symphonie*.**

Extérieurement, les phases de la vie d'Alfred Schnittke — qui vit maintenant en Allemagne — peuvent être décrites par le nom de quatre villes: Engels (sur la Volga), Vienne, Moscou et Hambourg. Schnittke est né en 1934 à Engels, capitale de l'ancienne république germanique sur la Volga; son père était un journaliste de Francfort-sur-le-Main et sa mère, un professeur d'allemand. Après avoir été évacué près de Moscou pendant la guerre, il commença ses études musicales en 1946 à

Vienne où son père était rédacteur. Moscou devint ensuite le centre de sa vie: dix ans d'études (d'abord de direction puis, à partir de 1953, de composition et d'orchestration) précédèrent une dizaine d'années d'enseignement au conservatoire de Moscou. En 1970, il gagna un certain temps sa vie comme compositeur "freelance", une tâche très pénible dans un pays sans liberté culturelle. Après être devenu célèbre grâce à d'importantes œuvres polystylistiques, Schnittke émigra à Hambourg avec sa famille en 1990; il y enseigne maintenant au conservatoire de musique où il est le directeur d'un cours de composition.

Schnittke fut amené à une position de voie de croisement stylistique non seulement par les événements de sa vie, pour ainsi dire un marcheur de corde raide entre l'Est et l'Ouest (en fait, la famille de son père était originaire de la Livonie septentrionale en Estonie) mais encore par son éducation (par exemple avec Philip Herschkowitz (1906-1989), un élève de Webern qui avait émigré à Moscou). D'un côté, ses compositions et œuvres théoriques encerclent les grandes figures russes dominantes de Stravinsky, Prokofiev et Chostakovitch. D'un autre côté, via Mozart, Mahler, Webern et Bernd Alois Zimmermann, on peut trouver des relations tout aussi fortes avec la "musique allemande" et toutes ses traditions qui sont abordées dans plusieurs de ses œuvres.

Grâce à son style compositionnel, Schnittke a également occupé une position au carrefour de la musique nouvelle. Vers 1968, las des expériences avec la musique sérielle où la dimension faisait défaut, il était descendu du train déjà bondé et en était venu au polystylisme, influencé par l'idée de contraste (*Tendu et détendu*) de Webern, par la théorie de multi-styles de Charles Ives et d'Henri Pousseur (par ex. dans *Votre Faust*). Ceci permit à Schnittke de redévelopper un sens d'espace musical qu'on avait presque cru disparu et de revenir à un principe structurel dynamique qui aurait été impossible dans la période orageuse d'avant-garde. Depuis ce temps, il a travaillé très librement avec des procédés compliqués de juxtaposition et de fusion stylistiques, menant à une vue d'ensemble ambiguë de mondes musicaux anciens et présents. En relation étroite avec son propre langage musical, il réussit une application libre de toutes les couches musicales. Ce procédé

mène à des expériences auditives fascinantes et mémorables expliquant l'impact puissant de sa musique: il est le plus joué de tous les compositeurs vivants.

Après sa première composition polystylistique, la *Seconde sonate pour violon* de 1968 (BIS-CD-527: Schnittke l'appelle *Quasi una Sonata* parce qu'elle est "un compte-rendu de l'impossibilité de la sonate, le tout en forme de sonate"), il s'approcha du problème posé par une symphonie — une tâche qui devait l'occuper pendant près de quatre ans. Ce fut une période éruptive pendant laquelle plusieurs œuvres dont deux compositions symphoniques, un ballet, plusieurs pièces de musique de chambre et presque 20 partitions de musique de film virent le jour. Sans conception précise de la pièce et sans lois définies de construction, il s'engagea dans une "Symphonie en quatre mouvements" extrêmement particulière que Schnittke lui-même appela une "a-symphonie". Au début, il souhaitait que le titre ne soit regardé ni comme quelque chose de sérieux ni comme un sujet de moquerie. Dans une lettre à Hannelore Gerlach en 1972, il écrit: "C'est un essai de reconstruction de la forme classique de la symphonie en quatre mouvements (avec une forme sonate dramatique, un 'scherzo de fête foraine', un *Adagio* philosophique et un finale libérateur) — une forme qui a été entretemps détruite par le développement de la musique — à partir de fragments et de restants, fournissant du matériel neuf là où il en manquait... A l'exception de nombreuses citations classiques (van Beethoven, Chopin, Strauss, Grieg, Tchaïkovsky, *Dies irae*, chorals grégoriens, Haydn), le matériel est de moi (dont les parties banales, qui sont surtout des fragments de ma musique de film et de scène)... Je m'oppose à toute tentative d'interprétation de la pièce de façon purement à programme parce que je n'avais pas de programme dans l'idée. Je voulais tout simplement rester honnête avec moi-même — en tant que personne (en prenant la liberté de décrire la tension de notre temps sans fournir des solutions vides) et que musicien (pour laisser toutes les couches de ma conscience musicale exister sans soucis quant au style)."

Presque dix ans plus tard, il définit l'œuvre comme étant "une symphonie collage où des éléments tonaux et atonaux sont à la fois exposés et aliénés — dans l'analyse finale, un énorme point d'interrogation sur les chances de survie de la forme de la symphonie."

Schnittke dédia la symphonie à son ami le chef d'orchestre Gennady Rozhdestvensky qui la créa le 9 février 1974 à Gorky avec l'Orchestre Philharmonique de Gorky et l'ensemble de jazz Melodiya (dont le légendaire trompettiste V. Tchishik qui émigra à New York peu après). La création déclencha une vague de discussion et d'hostilité qui anima les périodiques musicaux pendant des mois. Est-ce qu'on assistait à la "destruction de la symphonie" sous la forme d'une "anti-symphonie", un simple "vaudeville superficiel" ou une "symphonie teminale" (Klaus Geitel l'appela "Endstation Sinfonie" — un jeu de mots sur le titre allemand "Endstation Sehnsucht" de "A Streetcar Named Desire" et une référence au ballet de Neumeier?) La percée de la destruction est certainement suggérée par, par exemple, l'action dans l'orchestre; mais Schnittke rapporte son arrivée et la participation de l'orchestre au procédé symphonique. Il met des éléments tout à fait disparates dans un collage près l'un de l'autre, au-dessus l'un de l'autre et l'un contre l'autre; il cite n'importe quoi de la musique grégorienne à Gershwin; il rapporte du matériel qu'il a lui-même composé auparavant et perce le cours de l'exécution ordonnée du concert d'entrées, de sorties et d'actions rivalisantes de groupes individuels au sein de l'orchestre. Il reste quelque chose de curieux au sujet de cette symphonie — une œuvre qui avant n'avait été approchée qu'au moyen d'analyse externe et de conclusions structurelles. Jusqu'ici, les questions sur la signification et le contexte de la citation de Schnittke et de ses techniques de collage sont restées sans réponse. Les emploie-t-il en tant que formule linguistique progressive ou comme moyen sonique d'abstraction? Cette vue d'ensemble grandiose et aussi vraiment terrifiante entend-elle transmettre un message et éveiller l'espoir ou ne révèle-t-elle rien de plus qu'un dernier regard en arrière désespéré de l'humanité perdue? Est-elle une prophétie du futur ou l'annonce de la mort, d'une nouvelle aube ou du dernier mot? Schnittke nous précède-t-il en prophète d'une multiplicité stupéfiante ou en avant-coureur d'une finalité vide?

Schnittke a lui-même déclaré à plusieurs reprises que la *première symphonie* est la clé de toute sa production polystylistique ultérieure. Par exemple, dans une interview avec Walter W. Sparrer, il dit: "La *première symphonie* est l'œuvre centrale pour moi parce qu'elle contient tout ce que j'aie jamais eu ou fait dans ma

vie, même le mauvais et le kitsch — la musique de film y comprise — ainsi que le plus sincère. Tout cela apparaît dans cette composition; c'est ainsi que toutes mes œuvres ultérieures en sont la continuation et déterminées par elle."

Les nombreuses années de travail de la part de Schnittke sur la musique du film *Et pourtant je crois* de Mikhaïl Rom furent d'une grande importance pour la symphonie. Selon Schnittke, ce film — qui allie un concentré d'une richesse de matériel de film documentaire à deux films d'autres réalisateurs et souligne le tout de réflexions très personnelles de Rom — représente "une chronique d'apparence chaotique mais en fait strictement organisée du 20<sup>e</sup> siècle. Si cette chronique tragique et merveilleuse ne s'était pas implantée elle-même dans ma conscience, je n'aurais jamais écrit cette musique. En fait la symphonie vit le jour parallèlement au travail sur le film de Rom et elle est une réflexion, une réflexion libre de ce monde entier, infini, agité."

Pour réaliser ceci, le compositeur fait appel à un orchestre de cent musiciens (avec bois quadruplés plus un groupe de saxophones, une grande section de percussion, tous les instruments à clavier y compris l'orgue et des sections de cordes souvent très divisées). En plus des saxophones, une guitare en mi, guitare basse, deux systèmes de cloches et deux harpes produisent des effets soniques particuliers.

La symphonie a un "début irréel" (mots de Schnittke), un *prologue* remarquable qui crée de la tension spatiale avec des sons magiques de cloches sur un podium vide et qui commence ensuite par une trompette jazzée qui entre, suivie graduellement d'autres instruments aux clichés extatiques. Pendant que les musiciens s'assoient, ils commencent résolument leurs phrases musicales, finissant par créer un tumulte sonique chaotique qui ne se termine qu'à l'entrée du chef d'orchestre (applaudissements); le tumulte reprend avant d'être définitivement arrêté. Grâce à cette pièce dramaturgique inhabituelle, Schnittke attire notre entière attention sur le moment où l'expérience appelée "symphonie" commence; c'est un index significativement pointé indiquant avec intensité le début du *premier mouvement*.

A la façon de signaux, Schnittke juxtapose immédiatement des extrêmes: un tutti unisson ambigu sur do et un cluster très divisé de 12 notes aux cordes. Des fragments impertinents de fox-trot mettent en doute les aspects sérieux. Puis, une structure de forme sonate semble commencer avec un thème *Allegro* baroque d'apparence banale, quoique des citations simultanées des partitions de scène et du film propre de Schnittke se frayent un passage. Dans ce jeu kaléidoscopique de collage polystylistique, nous découvrons que les structures, registres, plans sonores et matériel thématique sont montés ensemble, entrecoupés, empilés, combinés, mis en contraste, développés, rejetés, déchirés en pièces et caricaturés — le tout sur des niveaux stylistiques différents. Des enchevêtrements soniques se démêlent à l'unisson; des motifs de notes artistiques mènent à une faible marche. Après une cadence du trombone solo, les timbales *glissandi* amènent une section *Andante* qui nous surprend par d'autres changements dramatiques de scène et de collages. Douze coups fantomatiques (cloches, tam-tam) conduisent à des épisodes ascendants bois/cordes qui aboutissent à un autre tumulte orchestral. Ce dernier est démolé par un coup de tam-tam et, d'un *crescendo* aux vents émerge le thème final de la 5<sup>e</sup> symphonie de Ludwig van Beethoven, thème qui est immédiatement intercepté par des épisodes stylistiques très divers. Le mouvement se termine par une épaisse couche de cuivres au-dessus de laquelle la trompette solo jette sinistrement des signaux sensibles.

Le **second mouvement**, que Schnittke décrit comme un “scherzo de fête foraine”, avance dans une forme compréhensible plus compacte. L'*Allegro* quasi baroque est vite dérangé par d'autres épisodes de danses (valse, ländler, marche) qui s'entremêlent de rythmes en conflit et de tonalités éloignées. Les séquences baroques surtout et les phrases animées de marche (à la manière de Sousa) attirent notre attention de la diversité de cirque proche et lointaine. Dans une période cadencée de turbulence orchestrale, le piano perce avec son improvisation. De pair avec le violon, il domine une longue improvisation libre jazzée qui, après un sommet extatique, est plongée dans un quodlibet orchestral coloré. A ce point, la marche s'impose à nouveau avant qu'un passage aux vents, accompagné de phrases presque mécaniques, ne mette fin au mouvement.

Le *troisième mouvement*, l’*“Adagio philosophique”*, orchestré seulement pour cordes, percussion et instruments à clavier, se développe dans une structure beaucoup plus homogène. Dans le style sériel, Schnittke produit des arrangements de cordes ondulants qui s’accumulent des profondeurs et — après une culmination finale avec un coup de timbale dans un accord d’abîme de do mineur — s’écroulent. Après des passages nerveux et agités aux cordes, percussion et instruments à clavier, des accords des vents se joignent d’au loin. Des sons intimes aux cordes se fondent en un unisson sur mi suivi *attacca* du *quatrième mouvement* par l’arrivée d’une marche funèbre aux vents.

Schnittke décrit un jour ce mouvement extrêmement complexe comme un “finale libérateur”, puis comme une tentative de façonner l’apocalypse, déclarations qui peuvent compléter l’impression visionnaire créée par cette image de la fin du temps, très stratifiée et accidentée, projetée avec des sonorités terrifiantes et angéliques, la couche glacée supérieure de la symphonie. Il est rarement juste de répondre à la composition de cette pièce osée d’architecture musicale, qui finit par s’écrouler sur elle-même, au moyen d’une analyse formelle. Des couches stylistiques de plusieurs siècles — de la musique grégorienne à la moderne — sont juxtaposées. Le *Dies irae*, qui passe avec plusieurs variations, est affronté par des improvisations de jazz aux vents. Comme une grimace, le matériel thématique de toute la symphonie émerge; des rugissements de l’orgue mènent à des apogées d’hymnes. Des explosions réduisent des mondes intacts à des sonorités chaotiques de clusters; des lambeaux finals de jazz et de marche conduisent à un doux accord tutti où, très doucement, les 14 dernières mesures de la *Symphonie des adieux* de Joseph Haydn sont enregistrées (sur bande).

Comme une formule magique (ou encore, un index pointé significativement), le début de la symphonie est réentendu, le prologue de cloches et le tumulte orchestral croissant. Le chef d’orchestre est déjà sorti. Pas de “Ma fin est mon commencement”; seulement “Tous nos commencements finissent par s’achever”.

La *première symphonie* de Schnittke devint connue dans le monde entier comme la musique du second acte du ballet *A Streetcar Named Desire* créé d’après la pièce de Tennessee Williams. Après une longue familiarisation avec la musique de

Schnittke, Neumeier, le directeur du ballet de Hambourg, tomba sur un enregistrement de la création à Gorky de la symphonie. Plusieurs détails de la musique frappèrent Neumeier "d'une manière spectrale, comme si Schnittke avait composé la musique spécialement pour ce ballet". De cette façon, en tant que base de danse psychique d'un ballet à succès, la symphonie de Schnittke se répandit et fut connue: à Stuttgart, Hambourg et dans 20 autres centres internationaux de ballet, le ballet de Neumeier a été dansé plus de cent fois (jusqu'en 1992), chaque fois confrontant le monde musical avec les sonorités apocalyptiques de la symphonie de Schnittke.

*Jürgen Köchel*

**L'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm** fut fondé en 1914 alors qu'un groupe de 70 musiciens obtint un emploi à temps plein. Vers la fin de la même année, Georg Schnéevoigt fut nommé principal chef d'orchestre, un poste qu'il occupa pendant dix ans. C'est sous sa direction que naquit la célèbre tradition Sibelius de l'orchestre. En 1926, Václav Talich prit la relève; il élargit le répertoire et haussa le niveau du jeu de l'orchestre. Fritz Busch fut désigné pour remplacer Talich mais le début de la seconde guerre mondiale le força à résigner prématurément ses fonctions. Carl Garaguly, le premier violon associé, devint alors chef de l'orchestre et le resta jusqu'en 1953. C'est Hans Schmidt-Isserstedt qui dirigea ensuite l'orchestre. En 1966, une nouvelle ère commença pour l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm. Antal Doráti en était à la tête et l'orchestre fit plusieurs tournées en Europe et aux États-Unis sous sa direction, acquérant ainsi une réputation internationale. Doráti occupa son poste jusqu'en 1975 alors que Gennady Rozhdestvensky prit la relève pendant trois ans. De 1982 à 1987, l'orchestre fut dirigé par Yuri Ahronovitch qui céda sa place pendant la saison 1987-88 à Paavo Berglund. En 1991, Gennady Rozhdestvensky retourna à l'orchestre comme son chef attitré. Les pays suivants, entre autres, ont reçu dernièrement la visite de l'orchestre lors de tournées internationales de celui-ci: l'Espagne, les États-Unis et la République Démocratique Allemande. L'orchestre a également enregistré sur 18 autres disques BIS.

Aujourd'hui, le compositeur et chef d'orchestre finlandais **Leif Segerstam** (né en 1944) est le principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Danoise à Copenhague. Après des études à l'Académie Sibelius à Helsinki jusqu'en 1963 et à l'école de musique Juilliard à New York (1963-65), sa carrière de chef d'opéra prit rapidement de l'expansion; avec un pied à terre à Stockholm et à Berlin, il fit des apparitions partout dans le monde — à l'Opéra Métropolitain, au Covent Garden, à La Scala, au Teatro Colón, au Festival de Salzbourg, à l'Opéra National de Vienne, au Festival d'opéra de Savonlinna, à Hambourg, Genève et ainsi de suite. Après avoir été le directeur d'opéra de la saison jubilaire de l'Opéra National Finlandais, il se tourna vers le répertoire symphonique et, de 1975 à 82, il fut le chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne (ORF) à Vienne. En partie simultanément (1977-87), il fut le principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise à Helsinki et finalement, il fut aussi le directeur général de la musique (GMD) de l'Orchestre Philharmonique de Rheinland-Pfalz en Allemagne. Il a souvent interprété ses propres compositions lorsqu'il fut invité à diriger partout dans le monde. Le nombre de quatuors à cordes (à date 26!) et de concertos pour violon (6!) qu'il a écrits trahit ses origines de violoniste. Il a enregistré sur 22 autres disques BIS.

---

## The Alfred Schnittke Edition

**Compositions by Alfred Schnittke already available on BIS compact discs:**

Sonata for cello and piano. *Torleif Thedéen, cello; Roland Pöntinen, piano. BIS-CD-336*

Sonata No.1 for violin and piano. *Christian Bergqvist, violin; Roland Pöntinen, piano.*

**BIS-CD-364**

Concerto Grosso No.1; Concerto for oboe, harp & strings; Concerto for Piano and Strings.

*Christian Bergqvist and Patrik Swedrup, violins; Helén Jahren, oboe, Kjell Axel Lier, harp; Roland Pöntinen, piano; New Stockholm Chamber Orchestra / Lev Markiz. BIS-*

**CD-377**

4. Concerto Grosso—5. Sinfonie; Pianissimo for large orchestra. *Gothenburg Symphony Orchestra / Neeme Järvi. BIS-CD-427*

Ritual for large symphony orchestra; (K)ein Sommernachtstraum for large orchestra; Passacaglia for large orchestra; <sup>A</sup>Faust Cantata ('Seid nüchtern und wachet'). <sup>A</sup>Inger Blom, mezzo-soprano; <sup>A</sup>Mikael Bellini, counter-tenor; <sup>A</sup>Louis Devos, tenor; <sup>A</sup>Ulrik Cold, bass; Malmö Symphony Orchestra and <sup>A</sup>Chorus / Leif Segerstam and <sup>A</sup>James DePreist. **BIS-CD-437**

<sup>A</sup>Concerto for viola and orchestra; In Memoriam for orchestra. <sup>A</sup>Nobuko Imai, viola; Malmö Symphony Orchestra / Lev Markiz. **BIS-CD-447**

String Quartets Nos.1-3. *Tale Quartet*. **BIS-CD-467**

Symphony No.3. *Stockholm Philharmonic Orchestra* / Eri Klas. **BIS-CD-477**

Violin Concertos Nos.1 & 2. Mark Lubotsky, violin; Malmö Symphony Orchestra / Eri Klas. **BIS-CD-487**

Symphony No.4; <sup>A</sup>Requiem. Soloists; Uppsala Akademiska Kammarkör / Okko Kamu and <sup>A</sup>Stefan Parkman. **BIS-CD-497**

<sup>A</sup>Cello Concerto No.1; Klingende Buchstaben for Solo Cello; <sup>B</sup>Four Hymns. Torleif Thedéen, cello; <sup>A</sup>Danish National Radio Symphony Orchestra / Leif Segerstam; <sup>B</sup>Entcho Radoukanov, double bass; <sup>B</sup>Christian Davidsson, bassoon; <sup>B</sup>Ingegerd Fredlund, harp; <sup>B</sup>Mayumi Kamata, harpsichord; <sup>B</sup>Anders Holdar, tubular bells & timpani; <sup>B</sup>Anders Loguin, tubular bells. **BIS-CD-507**

Violin Concertos Nos.3 & 4. Oleh Krysa, violin; Malmö Symphony Orchestra / Eri Klas. **BIS-CD-517**

Sonata No.1 for violin and piano; Sonata No.2 ('Quasi una Sonata') for violin and piano; Suite im alten Stil for violin and piano; Stille Nacht for violin and piano; Gratulationsrondo for violin and piano. Ulf Wallin, violin; Roland Pöntinen, piano. **BIS-CD-527**

<sup>AB</sup>Concerto Grosso No.3; <sup>C</sup>Sonata for Violin and Chamber Orchestra; Trio Sonata (arranged for chamber orchestra by Yuri Bashmet). <sup>A</sup>Patrik Swedrup, <sup>B</sup>Tale Olsson, <sup>C</sup>Christian Bergqvist, violins; Mayumi Kamata, keyboards; Stockholm Chamber Orchestra / Lev Markiz. **BIS-CD-537**

Piano Quintet; Kanon in memoriam Igor Strawinsky; Piano Quartet; String Trio. *Tale Quartet*; Roland Pöntinen, piano. **BIS-CD-547**

Gogol-Suite; <sup>A</sup>Labyrinthe. <sup>A</sup>Soloists; *Malmö Symphony Orchestra / Lev Markiz*. **BIS-CD-557**

Cello Concerto No.2; <sup>A</sup>Concerto Grosso No.2. *Torleif Thedéen, cello; <sup>A</sup>Oleh Krysa, violin; Malmö Symphony Orchestra / Lev Markiz*. **BIS-CD-567**

---

Recording data: 1992-10-14 (live), 1992-10-15 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording engineer: Ingo Petry

4 Neumann KM130, 2 Neumann KM131, 2 Neumann TLM170 microphones;  
Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

**Producer: Ingo Petry**

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Jürgen Köchel

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: Peter Bently

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

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

© & © 1992 & 1993, BIS Records AB



**Alfred Schnittke**