



CD-475 STEREO

digital

ALEXANDR Scriabin

PIANO CONCERTO — SYMPHONY No.3

in F sharp minor,
Op.20

in C minor,
Op.43

«LE
DIVIN
POÈME»



piano

ROLAND PÖNTINEN LEIF SEGERSTAM
STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

conductor

SCRIABIN, Alexandr (1872-1915)**Piano Concerto in F sharp minor, Op.20** (*Kalmus*) **27'15****Klavierkonzert, fis-moll, op.20****Concerto pour piano en fa dièse mineur, op.20**

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

Roland Pöntinen, piano/Klavier/piano**Symphony No.3 in C minor,****“The Divine Poem”, Op.43** (*State Publishers “Music”*) **49'19****Symphonie Nr.3, c-moll, „Das Göttliche Poem“, op.43****Symphonie no 3 en do mineur, “Le Divin Poème”, op.43**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [4] | 4/1. Introduction. <i>Lento</i> | 1'07 |
| | 4/2. Struggles (Luttes/Kämpfe). <i>Allegro</i> | 25'54 |
| [5] | Delights (Voluptés/Genüsse). <i>Lento</i> | 12'21 |
| [6] | Divine Play (Jeu divin/Göttliches Spiel). <i>Allegro</i> | 9'55 |

Stockholm Philharmonic Orchestra

Stockholms Filharmoniska Orkester

Philharmonisches Orchester Stockholm

Orchestre Philharmonique de Stockholm

Leif Segerstam, conductor/Dirigent/chef d'orchestre

Piano Concerto in F sharp minor, Op.20

“To look at, he resembled a German professor, of the thin type, grey, careworn, fatigued by calculations. He received with equanimity the boos that greetes his work at the end, unmoved as his nephew, Monsieur Molotov, shows himself to be at the reception by foreign powers of his aggressive policy.”

This is the manner in which the well-known English author Sir Osbert Sitwell describes **Alexandr Scriabin**’s appearance on the occasion of a visit to London in 1914. The text refers to the composer’s *Prometheus*, and we can observe that the composer could then easily afford to be booed now and then — for several decades he had enjoyed the utmost worldwide, triumphal success.

Another detail in Sitwell’s account may appear displeasing, but it is actually true that Viatcheslav Molotov, later the stone-hard pact partner of Ribbentrop, was Scriabin’s nephew. His name was in fact also Scriabin, but like so many other Bolsheviks he had assumed a *nom de guerre*: “Molotov” is derived from the Russian word for “hammer”, just as “Stalin” comes from the word for “steel”, or “Lenin” from the name of the River Lena. Stalin was born Djugashvili, Lenin was Ulyanov — though he would apparently have preferred to assume the name “Volgin”, which however had already been claimed by Plechanov.

As early as the last decade of the nineteenth century, Scriabin was a familiar, maybe even famous musical figure. This was true even outside Russia — for example in Paris, where he was regarded as the *dernier cri* of Russian music. He had also written a considerable amount of piano music and in autumn 1896 he was occupied with checking the proofs of his no less than 47 *Préludes* and four *Impromptus*. It is maybe typical of his artistic temperament that he undertook this proofreading at the piano, thereby letting numerous errors pass, because he did not play what he saw but rather what he intended. The revered old master Anatoly Liadov took pity on him and read the proofs once again.

There was, however, a further cause for Scriabin’s absent-mindedness: he was engaged upon work with his *Piano Concerto*, and we may judge its importance for him from the fact that it is his first true orchestral composition. With regard to his later undisputed mastery we can drily assert that the practice did him good. It is

sometimes claimed that Rimsky-Korsakov judged the piece very critically, but although — as a conscientious teacher — he wrote a letter full of good suggestions (which Scriabin moreover took very seriously), he was highly impressed by the work.

The construction of the *Piano Concerto* is very typical for Scriabin: the horn melody in the orchestral introduction develops into a sort of thematic kernel for all three movements, like a motto. This motif is to be found again immediately in the piano part and it recurs again and again throughout the work.

The concerto has, therefore, three movements. In the first movement an excited but nevertheless lyrical theme is contrasted with a peaceful second theme; in contrast to this we find a variation movement. In the finale Scriabin first develops the radiant sound which we recognise so well from his later orchestral works — neither romantic nor impressionistic, neither expressionistic nor avant-garde, but quite simply the personal sound of a great and sometimes wrongly judged master of orchestral palette.

Scriabin himself played the solo part at the first performance in Odessa on 11th October 1897.

Symphony No.3 in C minor, Op.20, "The Divine Poem"

"In Spring 1903 my father rented a summer cottage in Obolenskoye near Maloyaroslavez on the Briansk — nowadays Kiev — Railway. It turned out that our neighbour there was Scriabin. At that time our two families were unacquainted. The summer cottages stood at some distance from each other on a hill at the edge of the forest. One normally arrived there in the early morning. The sun glistened on the foliage, which bent low over the houses... And just as light and shadow alternated in the forest and birds flew from one branch to the next, singing, motifs and parts of the *Third Symphony* or *Divine Poem*, which was composed in its piano version in the neighbouring house, resounded and echoed through the woods."

These striking lines are from the memoirs of Boris Pasternak (1890-1960), winner of the Nobel Prize for Literature, and they are made even more remarkable because eye-witness reports of compositional processes (especially by such a highly

qualified observer and writer) are extremely rare. We recognise the poet in the following extract also, where the musical experience is depicted poetically but with succinct terseness:

“Oh God, what music it was! Time after time the symphony tumbled down and was destroyed like a town under artillery fire, again and again it was rebuilt, and grew out of the ruins and leftovers. It was overflowing with content, as fantastically worked out and new as the forest which breathes life and freshness, a forest on that morning clothed in the first greenery of the year 1903, not 1803.”

By means of the emphatic statement “1903, not 1803”, which may at first glance seem peculiar, Pasternak wished to draw our attention to the absolutely new character of the music. Pasternak’s father was incidentally an outstanding artist, who painted what may be the most famous portrait of Scriabin.

From time to time Scriabin’s detractors have attempted to pass him off as a megalomaniac, asserting that he tried to present himself as God in the subtitle of this symphony. It is certainly true that Scriabin (like indeed Wagner and Richard Strauss, for example) worked liberally — to put it mildly — with the means of musical expression, but the self-aggrandisement of which he is accused would have been totally alien to him. He regarded the subtitle as referring to nothing more than the philosophy and aesthetic standpoint of the symphony.

The orchestral resources are very large, and in view of the eight horns and five trumpets we may wonder if Igor Stravinsky may have drawn inspiration from this source when, barely a decade later, he wrote his *Rite of Spring* (a piece with even more abundant instrumentation). In both cases, however, the large forces are not an end in themselves but are used amazingly sparingly over long periods of time.

The *Divine Poem* begins with an energetic theme which has often been described as a “theme of self-assertion”: a recitative in the lower instruments followed by a trumpet signal. This theme is responsible for the unity of the symphony’s three movements, the first of which is described with the French word “Luttes” (Struggles). It is easy to guess what is struggling: it is the two parts of the opening theme with two further themes. The former emerges victorious.

The second movement follows without a break and is entitled *Voluptés* (Delights: as we see, Scriabin mostly used the French language which was at that time current in educated Russian circles). These are not philosophical images but highly naturalistic depictions of almighty love.

The last movement, which like its predecessor is thematically related to the first, was entitled by the composer *Jeu divin* (Divine Play). By this the composer understood the joy of free creation, which comes to full expression in the grandiose conclusion of the piece.

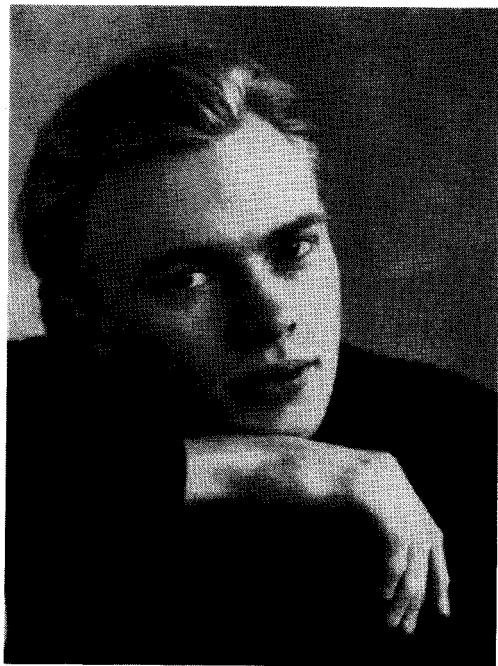
Per Skans

Roland Pöntinen was born in Danderyd, near Stockholm, in 1963, and since 1975 has studied with Gunnar Hallhagen. After graduating from Adolf Fredrik's School in Stockholm, he studied two years for his diploma at the Stockholm College of Music. His two diploma concerts, including a performance of Bartók's Second Piano Concerto, were acclaimed by press and public alike. He has also studied at the Banff Centre School of Fine Arts for among others Menahem Pressler and György Sebök, and in Vienna with Elisabeth Leonskaja. Since his début with the Stockholm Philharmonic Orchestra at the age of 17 he has toured extensively as a soloist and chamber musician and has participated in prestigious music festivals all over the world. He appears on 21 other BIS records.

At present the Finnish composer and conductor **Leif Segerstam** (b.1944) is principal conductor of the Danish 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 Colon, 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 Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra in West 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 15 other BIS records.

The 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 increased 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 U.S.A., 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. Recent international tours have included Spain, the U.S.A. and the German Democratic Republic. The orchestra appears on 13 other BIS records.



Roland Pöntinen

Klavierkonzert fis-moll, op.20

„Vom Aussehen her ähnelte er einem deutschen Professor des dünnen Typs, grau, abgezehrt, durch seine Berechnungen ermüdet. Mit Gleichgültigkeit empfing er die Buhrufe, die sein Werk am Schluß begrüßten, genauso unbeeindruckt wie sich sein Neffe, Monsieur Molotow, angesichts der Reaktionen fremder Mächte auf seine aggressive Politik stellt.“

Auf diese Art beschreibt der bekannte englische Schriftsteller Sir Osbert Sitwell **Aleksandr Skrjabin**s Erscheinung anläßlich eines Besuches in London 1914. Der Text bezieht sich auf das Werk *Prometheus*, und dazu kann bemerkt werden, daß es sich damals der Komponist ruhig leisten konnte, hin und wieder auch Buhrufe in Kauf zu nehmen — er hatte bereits seit ein paar Jahrzehnten einen weltweiten Siegeszug sondergleichen gemacht.

Ein anderes Detail in Sitwells Bericht mag vielleicht befremdend wirken, aber es stimmt tatsächlich, daß Wjatscheslaw Molotow, der steinerne spätere Bündnisgenosse Ribbentrops, Skrjabin's Neffe war. In Wirklichkeit hieß er auch Skrjabin, hatte sich aber wie so viele Bolschewiki einen *nom de guerre* zugelegt, wobei „Molotow“ vom russischen Wort für „Hammer“ hergeleitet wurde, genauso wie „Stalin“ vom Wort für „Stahl“ oder „Lenin“ vom Namen des Flusses Lena. Stalin war als Dschugaschwili geboren worden, Lenin als Uljanow, wobei dieser angeblich ursprünglich den allerdings bereits von Plechanow in Anspruch genommenen Namen „Wolgin“ lieber angelegt hätte.

Bereits im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war Skrjabin ein bekannter, wenn nicht sogar berühmter Musiker, bereits im Ausland, so etwa in Paris, als *dernier cri* des russischen Musikschaffens betrachtet. Er hatte auch eine beträchtliche Menge Klaviermusik komponiert, und im Herbst 1896 war er mit der Korrektur der nicht weniger als 47 *Préludes* und vier *Impromptus* beschäftigt. Als für sein Künstlertemperament typisch könnte betrachtet werden, daß er diese Korrektur am Klavier vornahm, wodurch Mengen von Fehlern durchschlüpfen konnten, weil er nicht das spielte, was er sah, sondern das, was er sich dachte. Altmeister Anatolij Ljadow erbarmte sich seiner und las die Korrekturen nochmals.

Allerdings gab es einen anderen Grund für Skrjabins damalige Zerstreuung. Er war nämlich mit der Arbeit an seinem **Klavierkonzert** beschäftigt, und wie wichtig ihm dies war, kann man daran ermessen, daß es sein erstes wirkliches Orchesterwerk war. Angesichts seiner späteren, unumstrittenen Meisterschaft auf diesem Gebiet können wir trocken feststellen, daß ihm die Übung gut getan hat. Es wird zwar manchmal behauptet, Rimskij-Korsakow hätte das Konzert sehr kritisch beurteilt, aber obwohl er als routinierter Pädagoge an Skrjabin einen Brief voller guter Ratschläge schrieb (den Skrjabin überaus ernst nahm) war er vom Werk sehr beeindruckt.

Die Anlage des *Klavierkonzerts* ist für Skrjabin sehr typisch, denn die Hornmelodie in der Orchestereinleitung entwickelt sich zu einer Art thematischen Kern sämtlicher dreier Sätze, wie ein Motto. Dieses Motiv finden wir in der Klavierstimme gleich wieder, und es wird im ganzen Werk immer wieder fortgesponnen.

Drei Sätze hat das Werk also. Im ersten Satz kontrastieren ein erregtes aber zugleich lyrisches Thema mit einem ruhigen zweiten Thema; als Kontrast finden wir dann einen Variationensatz. Im Finale entwickelt Skrjabin erstmals den strahlenden Klang, den wir aus seinen späteren Orchesterwerken so gut kennen, weder romantisch noch impressionistisch, weder expressionistisch noch avantgardistisch, sondern schlicht und einfach ein persönlicher Klang eines großen und manchmal verkannten Meisters der Orchesterpalette.

Skrjabin war selbst Solist bei der Uraufführung in Odessa am 11. Oktober 1897.

Symphonie Nr.3, c-moll, op.43, „Le divin poème“

„Im Frühling 1903 mietete mein Vater ein Sommerhaus in Obolenskoye bei Malojaroslawez an der Brjansker, heute Kiewer Eisenbahn. Unser Nachbar war dort, wie sich herausstellte, Skrjabin. Unsere beiden Familien kannten sich damals noch nicht. Die Sommerhäuser standen ziemlich weit von einander entfernt auf einem Hügel am Waldrand. Man kam dort üblicherweise am frühen Morgen an. Die Sonne glitzerte auf dem Blätterwerk, das sich tief auf die Häuser herabneigte... Und ebenso, wie im Wald Licht und Schatten wechselten und die Vögel von einem Zweig zum anderen flogen und sangen, erklangen und wogten

durch den Wald Motive und Stücke aus der 3. *Symphonie* oder dem *Göttlichen Poem*, das im benachbarten Sommerhaus in seiner Klavierfassung komponiert wurde.“

Diese bemerkenswerten Zeilen entstammen den Memoiren des Literaturnobelpreisträgers Boris Pasternak (1890-1960), und sie sind um so einzigartiger als Zeugenberichte über Kompositionsvorgänge — noch dazu von einer beobachterisch und literarisch derartig hochqualifizierten Person — als sie von großem Seltenheitswert sind. Den Dichter erkennt man auch in den folgenden Zeilen, wo das musikalische Erlebnis poetisch, aber in lapidarer Prägnanz geschildert wird:

„Gott, was war das für eine Musik! Unaufhörlich stürzte die Symphonie zusammen und wurde vernichtet wie eine Stadt im Artilleriefeuer, und immer wieder wurde sie aufgebaut und wuchs aus den Trümmern und Überresten. Sie floß über von Inhalt, der phantastisch durchgestaltet und neu war wie der Leben und Frische atmende Wald, der an jenem Morgen, nicht wahr, in das erste Grün des Jahres 1903, nicht 1803, gekleidet war.“ (Übersetzung aus dem Russischen nach Christoph Hellmundt).

Durch die für uns vielleicht auf den ersten Blick als seltsam anmutende Hervorhebung „des Jahres 1903, nicht 1803“, möchte Pasternak, dessen Vater übrigens ein hervorragender Maler war und das vielleicht berühmteste Portrait Skrjabins gemalt hat, den absolut neuen Charakter der Musik unterstreichen.

Hin und wieder haben Skrjabins Widersacher versucht, ihm Größenwahn zu unterstellen, indem sie behaupteten, er hätte im Werktitel sich selbst als Gott dargestellt. Es stimmt zwar, daß Skrjabin (wie ja auch etwa Wagner oder Richard Strauß) mit den musikalischen Ausdrucksmitteln gelinde gesagt großzügig arbeitete, aber die ihm vorgeworfene Präpotenz wäre ihm völlig fremd gewesen. Für ihn bezog sich der Werktitel lediglich auf die Philosophie und die Ästhetik der Symphonie, nichts anderes.

Die Orchesterbesetzung des Werkes ist sehr groß, und angesichts der acht Hörner und fünf Trompeten überlegt man sich, ob nicht hier etwa Igor Strawinsky Inspiration schöpfte, als er ein knappes Jahrzehnt später sein (allerdings noch etwas ausgiebiger instrumentiertes) *Sacre du printemps* schrieb. In beiden Fällen sind

aber die Musikerhorden kein Selbstzweck sondern werden über lange Zeiträume erstaunlich sparsam eingesetzt.

Le divin poème beginnt mit einem energischen Thema, das bereits vielfach als „Thema der Selbstbehauptung“ bezeichnet worden ist: einem Rezitativ in den tiefen Instrumenten, gefolgt von einem Trompetensignal. Dieses Thema sorgt für die Einheitlichkeit der drei Sätze der Symphonie, deren erster Satz mit dem französischen Wort „Luttes“ (Kämpfe) bezeichnet wird. Wer hier kämpft ist leicht zu erraten: es sind die beiden Teile des Anfangsthemas mit zwei weiteren Themen, wobei Ersteres den Sieg davonträgt.

Ohne Unterbrechung folgt der zweite Satz, mit dem Titel „Voluptés“ (Genüsse; wie man sieht, verwendete Skrjabin meistens die damals in gebildeten russischen Kreisen geläufige französische Sprache). Dies sind nicht philosophische Gebilde, sondern höchst naturalistische Gemälde der allmächtigen Liebe.

Der letzte Satz, wie der vorige mit dem ersten thematisch verwandt, wurde vom Komponisten „Jeu divin“ (Göttliches Spiel) genannt. Darunter verstand der Komponist die Freude des freien Schaffens, welche im grandiosen Schluß des Werkes voll zum Ausdruck gelangt.

Per Skans

Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und begann 1975 mit seinen Studien bei Gunnar Hallhagen. Er studierte zwei Jahre in der Diplomklasse der Stockholmer Musikhochschule. Seine beiden Diplomkonzerte mit u.a. Bartóks zweitem Klavierkonzert waren große Publikums- und Kritikererfolge. Er studierte auch an der Banff Centre School of Fine Arts in Kanada bei Menahem Pressler und György Sebök, sowie in Wien bei Elisabeth Leonskaja. Als 17-jähriger debütierte er mit den Stockholmer Philharmonikern und seitdem spielt er als Solist und Kammermusiker in aller Welt. Darüberhinaus nahm er an internationalen Musikfestspielen teil. Er erscheint auf 21 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 Colon, 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 Finnische Radiosymphonieorchesters in Helsinki und schließlich wirkte er auch als Generalmusikdirektor 1983-89 der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in der BRD. 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 15 anderen BIS-Platten.

Das Stockholmer Philharmonische Orchester wurde 1914 gegründet, als 70 Musiker fest angestellt wurden. Später im selben Jahr wurde Georg Schnéevoigt Chefdirigent, ein Posten, den er zehn Jahre lang innehatte. Während jener Zeit begann die berühmte Sibelius-Tradition des Orchesters. 1926 kam Václav Talich, der das Repertoire erweiterte und den Spielstandard erhöhte. Nach ihm sollte Fritz Busch folgen, der aber wegen des Kriegsausbruchs vorzeitig abtreten mußte. Der zweite Konzertmeister Carl Garaguly sprang daraufhin als Dirigent ein und blieb bis 1953. Später leitete Hans Schmidt-Isserstedt das Orchester. 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 sein internationaler Ruhm bekräftigt wurde. Doráti blieb bis 1975 und wurde für drei Jahre von Gennadij Rozhdestvenskij abgelöst. 1982-87 dirigierte Jurij Aronowitsch das Orchester, der 1987 von Paavo Berglund abgelöst wurde. Internationale Tournees in den letzten Jahren führten nach Spanien, den USA und in die DDR. Das Orchester erscheint auf 13 weiteren BIS-Platten.

Concerto pour piano en fa dièse mineur op.20

“Il ressemblait en apparence à un professeur allemand, du type mince, gris, rongé par les soucis, fatigué par les calculs. Il reçut avec égalité d’humeur les hués qui saluèrent son œuvre à la fin, aussi immuable que son neveu, Monsieur Molotov, se montre à la réception par les forces étrangères de sa politique agressive.”

C’est ainsi que l’écrivain anglais bien connu sir Osbert Sitwell décrit l’apparence d’**Alexandre Scriabine** lors d’une visite à Londres en 1914. Le texte se réfère au *Prometheus* du compositeur et on peut observer que Scriabine pouvait aisément se permettre d’être hué de temps à autre — il avait joui pendant plusieurs décennies d’un succès triomphal et universel.

Un autre détail de la description de Sitwell peut sembler choquant mais il est en fait vrai que Viatcheslav Molotov, le dur partenaire du pacte de Ribbentrop, était le neveu de Scriabine. Il s’appelait d’ailleurs Scriabine lui aussi mais, comme tant d’autres bolchevistes, il avait adopté un nom de guerre: “Molotov” provient du mot russe “marteau”, tout comme “Staline” vient du mot “acier” ou “Lénine” du nom du fleuve Léna. Staline est né Djougachvili et Lénine, Oulianov — il semble qu’il aurait préféré le nom “Volgin” qui avait cependant déjà été réclamé par Plekhanov.

Déjà dans les années 1890, Scriabine était une figure musicale familière, peut-être même renommée. Ceci s’appliquait également en dehors de la Russie — à Paris par exemple où on le considérait comme le dernier cri de la musique russe. Il avait aussi écrit considérablement de musique pour piano et, à l’automne 1896, il était occupé à vérifier les épreuves de ses 47 *Préludes* et quatre *Impromptus*. Il est assez typique de son tempérament artistique qu’il fit cette correction au piano, y laissant ainsi de nombreuses erreurs parce qu’il ne joua pas ce qu’il voyait mais plutôt ce qu’il avait voulu écrire. Le doyen Anatole Liadov en eut pitié et relut les épreuves.

Une autre raison peut expliquer la distraction de Scriabine: il était alors absorbé par la composition de son *Concerto pour piano*, œuvre d’une importance capitale pour lui puisque c’était sa première composition orchestrale véritable. Vu sa maîtrise ultérieure indiscutable, nous pouvons froidement affirmer que cet exercice

lui fit du bien. On prétend parfois que Rimsky-Korsakov critiqua la pièce sévèrement mais, quoiqu'il eût écrit une lettre remplie de bonnes suggestions — en professeur consciencieux qu'il était — (que Scriabine prit d'ailleurs très au sérieux), il fut fortement impressionné par l'œuvre.

La construction du *Concerto pour piano* est très typique de Scriabine: la mélodie des cors dans l'introduction orchestrale est développée en une sorte de noyau thématique commun aux trois mouvements, comme une devise. Ce motif se retrouve tout de suite dans la partie de piano et revient continuellement au cours de l'œuvre.

Le concerto compte ainsi trois mouvements. Dans le premier, un thème excité mais pourtant lyrique s'oppose à un second thème paisible; par contraste à ceci, nous trouvons un mouvement de variations. Dans le finale, Scriabine développe d'abord la sonorité radieuse que nous reconnaissons si bien pour l'avoir entendue dans ses œuvres orchestrales ultérieures — ni romantique ni impressionniste, ni expressionniste ni avant-garde, mais tout simplement la sonorité personnelle d'un grand maître, parfois aussi méjugé, de la palette orchestrale.

Scriabine était lui-même au piano lors de la création à Odessa le 11 octobre 1897.

Symphonie no 3 en do mineur op.20, "Le Divin Poème"

"Au printemps de 1903, mon père loua une petite maison d'été à Obolenskoye près de Maloyaroslavez le long du chemin de fer de Briansk — aujourd'hui de Kiev. Il s'est trouvé que notre voisin fût Scriabine. A ce moment-là, nos deux familles ne se connaissaient pas. Une certaine distance séparait les maisonnettes sur une colline à l'orée de la forêt. On y arrivait normalement tôt le matin. Le soleil scintillait sur le feuillage qui penchait lourdement au-dessus des maisons... Et juste comme la lumière alternait avec l'ombre dans le forêt et les oiseaux volaient de branche en branche en chantant, des motifs et des passages de la *troisième symphonie* appelée *Divin Poème*, composée dans sa version pour piano dans la maison voisine, résonnèrent et firent écho dans les bois."

Ces lignes frappantes sont tirées des mémoires de Boris Pasternak (1890-1960), gagnant du prix Nobel de littérature; elles sont d'autant plus remarquables qu'il

est extrêmement rare qu'un rapport de procédé compositionnel soit donné par un témoin oculaire (de plus par un observateur et un écrivain aussi hautement qualifié). On reconnaît aussi le poète dans l'extrait suivant où l'expérience musicale est décrite poétiquement mais avec laconisme:

“Mon Dieu, quelle musique! La symphonie tombait sans cesse en ruines: elle était détruite comme une ville sous un feu d'artillerie mais elle était rebâtie à chaque fois et se révélait de ses ruines et débris. Elle était débordante de contenu, aussi fantastiquement élaborée et nouvelle que la forêt respirant la vie et la fraîcheur, une forêt habillée ce matin-là de la première verdure de l'an 1903, non 1803.”

Il peut d'abord sembler étrange que Pasternak soulignât “1903, non 1803”, mais il voulait par là attirer notre attention sur le caractère absolument nouveau de la musique. Le père de Pasternak était incidemment un artiste exceptionnel qui peignit le portrait le plus célèbre peut-être de Scriabine.

De temps en temps, les détracteurs de Scriabine tentèrent de le faire passer pour un mégalomane en soutenant qu'il avait essayé de se présenter comme Dieu dans le sous-titre de sa symphonie. Il est certainement vrai que Scriabine (comme d'ailleurs Wagner et Richard Strauss par exemple) travaillait libéralement — pour dire le moins — avec les moyens d'expression musicale mais l'agrandissement de soi duquel on l'accuse lui aurait été totalement étranger. Il considérait le sous-titre comme rien d'autre qu'une allusion au point de vue philosophique et esthétique de la symphonie.

Les ressources orchestrales sont très larges et, vu les huit cors et les cinq trompettes, on peut se demander si Igor Stravinsky n'y aurait pas trouvé une source d'inspiration lorsque, à peine dix ans plus tard, il écrivit son *Sacre du Printemps* (une pièce à l'instrumentation encore plus lourde). Dans les deux cas cependant, les larges forces ne sont pas un but en soi mais sont utilisées avec une parcimonie étonnante pendant de longs moments.

Le *Divin Poème* commence par un thème énergique qui a déjà souvent été décrit comme un “thème d'autoritarisme”: un récitatif aux instruments bas suivi d'un signal de trompettes. Ce thème est responsable de l'unité des trois mouvements de

la symphonie dont le premier est décrit par le mot français *Lutte*. Il est facile de deviner ce qui est en lutte: ce sont les deux sections du thème d'ouverture avec les deux thèmes suivants. Le premier sort vainqueur.

Le second mouvement suit *attacca* et est intitulé *Voluptés* (on voit ainsi que Scriabine se servait fréquemment du français, langue courante dans les cercles russes cultivés de l'époque). Il ne s'agit pas ici d'images philosophiques mais de représentations très naturalistes de l'amour tout-puissant.

Le dernier mouvement qui, comme son prédécesseur est thématiquement relié au premier, reçut du compositeur le titre de *Jeu divin*. Scriabine entendait ainsi la joie de la création libre, ce qu'il exprima avec plénitude dans la grandiose conclusion de la pièce.

Per Skans

Roland Pöntinen est né à Danderyd en 1963 et travaille depuis 1975 avec prof. Gunnar Hallhagen. Après son baccalauréat à l'école Adolf Fredrik, il a étudié deux ans au Conservatoire de Stockholm en vue du diplôme de soliste. Ses deux concerts de diplôme, incluant le deuxième concerto pour piano de Bartók, lui méritèrent les éloges du public et de la presse. Il a aussi étudié au Banff Centre School of Fine Arts au Canada avec, entre autres, Menahem Pressler et György Sebök, ainsi qu'à Vienne avec Elisabeth Leonskaja. Après ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, Pöntinen a fréquemment fait des tournées comme soliste et comme membre d'ensembles de musique de chambre partout dans le monde; il a participé à de nombreux festivals internationaux de musique. Il a également enregistré sur 21 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 — au Metropolitan Opera, au Covent Garden, à La Scala, au Teatro Colon, 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 de l'Ouest. 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 écrit trahit ses origines de violoniste. Il a enregistré sur 15 autres disques BIS.

L'Orchestre Philharmonique de Stockholm fut fondé en 1914 lorsqu'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, l'assistant premier violon, devint alors chef de l'orchestre et le resta jusqu'en 1953. C'est Hans Schmidt-Isserstedt qui dirigea ensuite l'ensemble. En 1966, une nouvelle ère commença pour l'Orchestre Philharmonique 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. 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 13 autres disques BIS.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Greger Hallin

Recording data: 1989-08-14/15 (*Symphony No. 3*); 1990-05-03/04 (*Piano Concerto*) at the Stockholm Concert Hall (Konserthuset), Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

Equipment used: 2 Neumann U89, 2 Neumann TLM170, 2 Neumann KM130 microphones; SAM82 mixer; Sony PCM-F1 digital processor (*Symphony No. 3*); 2 Neumann U89, 2 Neumann TLM170, 2 Neumann KM130, 2 Neumann KM140 microphones; Studer 961 mixer; Sony PCM-F1 digital processor (*Piano Concerto*)

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert Suff

Cover text: Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: Keith Barnett

Type setting, lay-out: Andrew Barnett

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

© & © 1989 & 1990, BIS Records AB



LEIF SEGERSTAM