

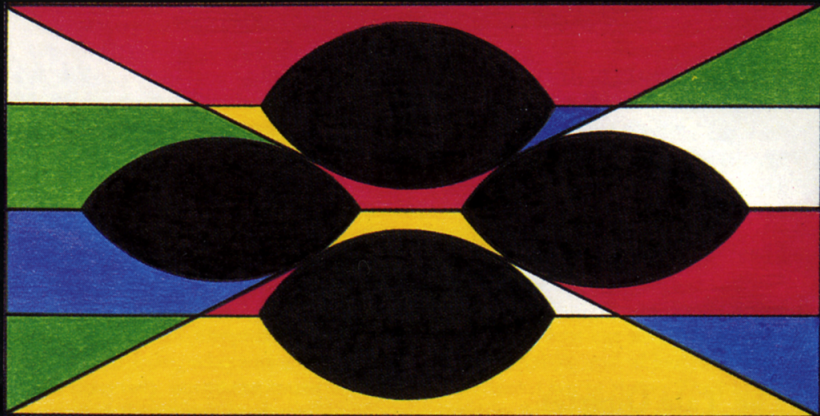


CD-467 STEREO

digital

alfred schnittke

STRING QUARTETS Nos. 1 — 3



T H E T A L E Q U A R T E T

A BIS original dynamics recording

SCHNITTKE, Alfred (b. 1934)**String Quartet No.1** (1966) (*Universal/Sikorski*)**18'57**

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Sonata | 7'59 |
| 2 | Canon | 4'02 |
| 3 | Cadenza | 6'56 |

String Quartet No.2 (1980) (*Universal/Sikorski*)**21'54**

- | | | |
|---|----------|------|
| 4 | Moderato | 2'58 |
| 5 | Agitato | 5'58 |
| 6 | Mesto | 5'52 |
| 7 | Moderato | 6'59 |

String Quartet No.3 (1983) (*Universal/Sikorski*)**19'33**

- | | | |
|----|---------|------|
| 8 | Andante | 5'07 |
| 9 | Agitato | 7'12 |
| 10 | Pesante | 7'11 |

The Tale Quartet

(Tale Olsson, violin I; Patrik Swedrup, violin II;
Ingegerd Kierkegaard, viola; Helena Nilsson, cello)

Alfred Schnittke's *String Quartet No. 1* was first performed in Leningrad in 1967 by the Borodin Quartet, to whom it is dedicated, and created great interest in informed circles. It comprises three movements — *Sonata*, *Canon* and *Cadenza* — which follow each other without a break. The formal descriptions are not to be taken too literally: the *Sonata* does without the traditional recapitulation, the *Canon* is based on free imitation, wishing to obtain the effect of an echo without holding on too firmly to exact repeats of the melody, and the *Cadenza* is to be understood as a collective cadenza for the four instruments.

Although the work is written in free twelve-tone technique, it nevertheless bears clear signs of a tonal order. Another traditional element is also employed in a much altered form: the polyphony tends continually towards heterophony — to that type of many-voiced sound in which one and the same melody is played by all the instruments in slightly modified forms and with a small temporal offset. Thus a form of many-voiced sound emerges which suggests improvisation. The composer stresses that this effect is intentional: “The treatment of the instruments and the formal process aim for the impression of a quasi-improvisation in which the “uncertainty” is continually increasing. In the second movement it explodes the periodic metre; in the third it leads to the abolition of metre and breaks through and rings out in a quasi-aleatoric passage. Only after this does an attempt at a reprise, to complete the first movement, seem possible.”

The ***String Quartet No. 2*** from 1980 is dedicated to the memory of the film director Larissa Shepitko, who was fatally injured in a car accident the previous year. Schnittke, who was a close friend both of Shepitko and of her husband (also a film director), wrote the music to her last two films. One of these, *The Uprising*, was awarded first prize at the 1977 Film Festival in West Berlin and was shown on German television in 1978. All four movements express pain and lamentation in various forms (Schnittke: “For me, and for all who knew her, her death came as a severe blow”). The short opening movement (A-B-A-codetta) contains individual consternation in the dialogue between cello and violin in the middle section. The main parts of the second movement, which rush past with sudden broken chords,

convey a choral effect. This collective lamentation is organized into three episodes which differ in construction and technique (swift polyphonic development/dense web of trills/dissonant, tense culmination) before a reminiscent passage (trill episode and first movement codetta) and the final repeat of the arpeggio main section (with the codetta again inserted).

The third movement is as if petrified by pain. In an extremely dense web of sound (all instruments double-voiced) the cantus in every part wraps itself around the central note. This lament reaches two climaxes: first in an outbreak from the two violins, then in several hard chords from the entire quartet interrupted by fragments of the second movement. The cantus of the fourth movement unfolds in a most gentle *pianissimo* out of nothing, like a recitative. When however we hear tones of warmth and reminiscence, an icily tinkling pizzicato makes us conscious of the loss. After an exact quotation of the first movement codetta, a circle is concluded with the hovering harmonics from the beginning of the work.

For the first performance, given by the Muir Quartet from the U.S.A. at a string quartet competition in Evian, France, Schnittke provided the following brief comments:

“Almost the entire tonal material of the quartet, the movements of which run together without a pause, is derived from ancient Russian church song. (The sacred music of 16th and 17th century Russia makes a quite unique impression with its dissonant heterophony.) Nevertheless this material is treated quite freely: diatonic themes become chromatic, their intervals are diminished or augmented, and complicated playing techniques lead to an instability of the scale levels, which leads to choral effects.”

Schnittke's *String Quartet No.3*, which was commissioned by the Mannheim Society for New Music and written in 1983, demonstrates a process which is typical of the composer and which also occurs in earlier works: the “building-in” of traditional elements which are developed further in a modern musical language.

The quartet begins with three quotations: a cadential set phrase from a *Stabat mater* of Orlando di Lasso, the main theme of Ludwig van Beethoven's *Große Fuge*

for quartet, Op.133 and a sequence of the four notes D-E flat-C-B (in German D-S-C-H) — the musical “signature” of Dmitri Shostakovich — in which according to the composer we should recognise a reverence for his late, great colleague and compatriot. First the *Stabat mater* quotation is developed, in an imitatory fashion in the smallest space, *sul tasto, non vibrato*, thus intentionally without colour. In contrast to this we find violent outbreaks in which both the Beethovenian intervals (minor second, major sixth, minor second) and the Shostakovich monogram are worked upon. As a second movement we find an extended, turbulent scherzo-like movement. Its main theme is a motif which constantly circles around itself and which is often heard as a two-part canon. Alongside this the *Große Fuge* and D-S-C-H motifs can be recognised: the latter begins broadly and is forced to become ever more tightly-knit. The movement rises on several occasions to dramatic climaxes and these become in turn episodes of immobility, violently contrasted with numbness. As the last movement Schnittke places a second slow section (*Pesante*). He begins with lengthy pathos, but the principle of contrast is also active: pale colours, apathetic faltering of progress. Finally a last climax is built out of the sharp rubbing sound of minor seconds. At the moment of climax, a fourfold *fortissimo*, the diction suddenly veers round into clear diatonic language; the set phrase from Lasso is transposed into the highest position. The following epilogue leads this outbreak back into the realm of simplicity. Once again the motifs of the second movement and the D-S-C-H group are quoted, and then the work dies away, *morendo*.

Alfred Schnittkes 1. Streichquartett wurde vom Borodin-Quartett, dem es gewidmet ist, 1967 in Leningrad uraufgeführt und stieß sofort auf großes Interesse in der Fachwelt. Es besteht aus drei Sätzen — *Sonata*, *Canon*, *Cadenza* —, die ohne Unterbrechung einander folgen. Die Formbezeichnungen sind nicht allzu wörtlich zu nehmen: die *Sonata* verzichtet auf die traditionelle Reprise, der *Canon* beruht auf freier Imitation, will also den Eindruck des Klangechos ohne starres Festhalten an der exakten Melodiewiederholung erzielen, und die *Cadenza* ist als Kollektivkadenz der vier Instrumente aufzufassen.

Obwohl das Werk in frei behandelter Zwölftontechnik geschrieben ist, trägt es doch deutliche Merkmale einer tonalen Ordnung. Ein anderes traditionelles Element ist hier ebenfalls in stark gewandeltem Sinn gebraucht: die Polyphonie tendiert ständig zur Heterophonie, also zu jener Art von Mehrstimmigkeit, bei der ein und dieselbe Melodie in leichten Abwandlungen und kleinen zeitlichen Verschiebungen von allen Instrumenten gespielt wird. So entsteht eine Mehrstimmigkeit, die den Eindruck der Improvisation hervorruft. Der Komponist unterstreicht die Absicht dieser Wirkung: „Die Behandlung der Instrumente und der Formablauf zielen auf den Eindruck einer Scheinimprovisation hin, bei der die „Unbestimmtheit“ ständig wächst, im zweiten Satz die periodische Metrik sprengt, im dritten zur Abschaffung des Metrums führt und in einer quasi aleatorischen Episode zum Durchbruch und Ausklang kommt. Erst danach scheint ein den ersten Satz ergänzender Reprisesversuch möglich.

Das 1980 komponierte **2. Streichquartett** ist dem Andenken an die Filmregisseurin Larissa Schepitko gewidmet, die im Jahr davor bei einem Autounfall tödlich verunglückt war. Eng mit ihr und ihrem gleichfalls als Filmregisseur wirkender Mann befreundet, schrieb Schnittke die Musik zu ihren beiden letzten Filmen. Eine derselben, *Die Erhebung*, wurde bei den West-Berliner Filmfestspielen 1977 mit dem ersten Preis ausgezeichnet und 1978 im deutschen Fernsehen gezeigt. Alle vier Sätze drücken in verschiedener Aussageform Schmerz und Klage aus (Schnittke: „Ihr Tod war für mich wie für alle, die sie kannten, ein schwerer Schlag“). Der kurze Einleitungssatz (A-B-A-Codetta) beinhaltet — namentlich im

Dialog Cello/Violine des Mittelteils — die individuelle Betroffenheit. Die in rascher Akkordbrechung vorbeiströmenden Hauptteile des 2. Satzes vermitteln eine chorische Wirkung. Diese kollektive Klage wird von drei satz- und spieltechnisch unterschiedlichen Episoden (hastige polyphone Entwicklungen/-dichtes Trillergewebe/dissonant-verspannter Kulminationsteil) gegliedert, ehe es zu einer Reminiszenz (Trillerepisode und Codetta des 1. Satzes) und zur abschließenden Wiederholung des Arpeggio-Hauptteils (mit nochmals eingefügter Codetta) kommt. Der 3. Satz ist wie vom Schmerz versteinert. Im äußerst dichten Satzgewebe (alle Instrumente zweistimmig) schlingt sich der Cantus in jeder Stimme um einen Zentralton. Dieses Lamento steigert sich zweimal: zuerst in einem Ausbruch der beiden Violinen, dann in mehreren von Fragmenten des 2. Satzes durchbrochenen, harten Akkordschlägen des Quartetts. Rezitativisch, wie aus dem Nichts, entfaltet sich der Cantus des 4. Satzes in leisestem Pianissimo. Doch wenn einmal Wärme und Erinnerung anklingt, läßt ein eisig klirrendes Pizzicato den Verlust bewußt werden. Nach dem wörtlichen Zitat der Codetta des 1. Satzes schließt sich mit den verschwebenden Flageolettklängen vom Anfang des Werkes alles zum Kreis.

Alfred Schnittke hat zur Uraufführung, die im Mai 1980 bei einem Wettbewerb für Streichquartette in Evian (Frankreich) durch das Muir-Quartett (USA) stattfand, folgende kurzen Hinweise geliefert:

„Fast das gesamte Tonmaterial des Quartetts, dessen Sätze unmittelbar ineinander übergehen, ist dem altrussischen Kirchengesang entnommen. (Die russische Sakralmusik des 16. und 17. Jahrhunderts berührt dank ihrer dissonanten Heterophonie ganz eigenartig.) Doch wird dieses Material ziemlich frei behandelt: diatonische Themen werden zu chromatischen, ihre Intervalle werden erweitert oder verengt, und durch komplizierte Spieltechniken wird eine Instabilität der Tonleiterstufen erzielt, was zu chorischen Wirkungen führt.“

Das auf Anregung der Gesellschaft für Neue Musik Mannheim als Auftragskomposition entstandene, im Jahr 1983 komponierte **3. Streichquartett** Schnittkes zeigt oft ein für diesen Komponisten auch in früheren Werken schon

charakteristisches Verfahren: das des „Hineinmontierens“ traditioneller Elemente, die in eine moderne Sprache weiterentwickelt werden.

Das Quartett beginnt gleich mit drei Zitat: einer Kadenz-Floskel aus einem *Stabat Mater* von Orlando di Lasso, dem Hauptthema von Ludwig van Beethovens großer Quartettfuge op.133 und einer Tonfolge von vier Tönen D-S-C-H. Sie entsprechen den Initialien von **D**mitri **S**chostakowitsch, und wir sollen in ihnen, laut Aussage des Komponisten, eine Reverenz vor seinem großen, verstorbenen Kollegen und Landsmann erkennen. Zunächst wird namentlich das Lasso-Zitat weiterentwickelt, und zwar imitatorisch auf engstem Raum, *sul tasto, non vibrato*, also bewußt ohne Farbe. Den Gegensatz bilden heftige, expressive Ausbrüche, in welche sowohl die charakteristischen Ludwig van Beethoven-Intervalle (kleine Sekund, große Sext, kleine Sekund) als auch das Schostakowitsch-Monogramm verarbeitet werden. Als 2. Satz folgt ein ausgedehnter, turbulenter Satz im Scherzo-Gestus. Sein Hauptthema ist ein ständig um sich selbst kreisendes Motiv, das häufig als zweistimmiger Kanon geführt wird. Daneben sind auch hier die Schostakowitsch- und Ludwig van Beethoven-Motive zu erkennen; das letztere beginnt breit und wird immer enger zusammengedrängt. Der Satz steigert sich mehrfach zu dramatischen Kulminationen, diesen werden wiederum Episoden der Bewegungslosigkeit, der Erstarrung als harte Kontraste entgegengesetzt. Als letzten Satz läßt Schnittke einen zweiten langsamen Teil (*Pesante*) folgen. Er beginnt mit weit ausgreifendem Pathos, doch wird auch das Gesetz der Gegensätzlichkeit wirksam: fahle Farben, apathisches Stocken der Bewegung. Schließlich baut sich aus scharfen Reibungsklängen kleiner Sekunden ein letzter Höhepunkt auf. Im Moment der Kulmination, einem vierfachen Fortissimo, schlägt die Diktion plötzlich in klare Diatonik um; die Lasso-Floskel wird in höchste Lage transponiert. Diesen Ausbruch nimmt der folgende Epilog ins Schlichte zurück. Noch einmal werden im Pizzikato die Motive des Mittelsatzes und der D-S-C-H-Gruppe zitiert; danach klingt das Werk im *morendo* aus.

Le *Quatuor à cordes no 1* d'Alfred Schnittke fut créé à Leningrad en 1967 par le Quatuor Borodin auquel il est dédié et devint un centre de grand intérêt dans les cercles avertis. Il comprend trois mouvements — *Sonata*, *Canon* et *Cadenza* — qui s'enchaînent. Les indications de forme ne doivent pas être prises trop à la lettre: la récapitulation traditionnelle fait défaut à la *Sonata*, le *Canon* repose sur une imitation libre souhaitant obtenir l'effet d'écho sans trop se cramponner aux répétitions exactes de la mélodie et la *Cadenza* doit être considérée comme une cadence collective pour les quatre instruments.

Quoique l'œuvre soit écrite en technique dodécaphonique libre, elle porte néanmoins des traces évidentes d'un ordre tonal. Un autre élément traditionnel est également employé dans une forme très altérée: la polyphonie tend continuellement à l'hétérophonie — à ce type de sonorité polyvocale où une même mélodie est jouée par tous les instruments dans des formes légèrement modifiées et avec une petite compensation temporelle. C'est ainsi qu'émerge une forme polyvocale qui suggère l'improvisation. Le compositeur souligne que cet effet est délibéré: "Le traitement des instruments et le processus formel visent à l'impression d'une quasi-improvisation où l'"incertitude" s'accroît continuellement. Dans le second mouvement, elle fait exploser le mètre périodique; dans le troisième, elle mène à l'abolition du mètre, fait une percée et retentit en un passage quasi-aléatoire. Ce n'est qu'ensuite qu'une tentative de récapitulation pour compléter le mouvement semble possible."

Le *Quatuor à cordes no 2* de 1980 est dédié à la mémoire de la réalisatrice Larissa Shepitko qui fut mortellement blessée dans un accident de voiture l'année précédente. Schnittke, qui était un ami intime de Shepitko et de son mari (un réalisateur lui aussi), écrivit la musique des deux derniers films de celle-ci. Un de ces films, *La Révolte*, gagna le premier prix du festival du film de Berlin Ouest en 1977 et passa à la télévision allemande en 1978. Les quatre mouvements du quatuor expriment plusieurs formes de douleur et de lamentation (Schnittke: "Pour moi et pour tous ceux qui l'ont connue, sa mort fut un coup terrible.") Le bref mouvement d'ouverture (ABA-codetta) renferme une consternation individuelle dans le

dialogue entre le violoncelle et le violon dans la section du milieu. Les principales parties du second mouvement, qui passe rapidement en accords brisés soudains, évoquent un effet choral. Cette lamentation collective est organisée en trois épisodes qui diffèrent quant à la construction et à la technique (rapide développement polyphonique/dense trame de trilles/apogée tendue et dissonante) précédant un passage évocateur (épisode de trilles et codetta du premier mouvement) et la répétition finale de la section principale aux arpèges (avec une nouvelle insertion de la codetta).

Le troisième mouvement semble pétrifié de douleur. Le cantus s'enroule dans chaque partie autour d'une note centrale dans une trame sonore extrêmement dense (tous les instruments à doubles cordes). Cette lamentation aboutit à deux sommets: d'abord une éruption chez les deux violons, puis plusieurs accords sévères de tout le quatuor interrompus par des fragments du second mouvement. Le cantus du quatrième mouvement se déploie de rien en un *pianissimo* des plus discrets, comme un récitatif. Dès qu'on entend des notes de chaleur et d'évocation, un *pizzicato* au tintement glacé rend conscient de la perte. Après une citation exacte de la codetta du premier mouvement, un cercle est refermé sur les harmoniques suspendues du début de l'œuvre.

Lors de la première donnée par le Quatuor Muir des Etats-Unis à une compétition pour quatuors à cordes à Evian en France, Schnittke fournit les brefs commentaires suivants:

“Presque l'entier matériel tonal du quatuor, dont les mouvements s'enchaînent sans interruption, provient de l'ancien chant sacré russe. (La musique sacrée de la Russie des 16^e et 17^e siècles fait une impression assez unique avec son hétérophonie dissonante.) Ce matériel est cependant traité avec liberté: les thèmes diatoniques deviennent chromatiques, leurs intervalles sont diminués ou augmentés et des techniques compliquées de jeu mènent à une instabilité des niveaux des gammes, ce qui produit des effets choraux.”

Le *Quatuor à cordes no 3* de Schnittke, commandé par la Société Mannheim pour la musique nouvelle et écrit en 1983, démontre un procédé typique du

compositeur se rencontrant aussi dans des œuvres antérieures: l'“encastrement” d'éléments traditionnels qui sont développés ensuite en un langage musical moderne.

Le quatuor commence tout de suite par trois citations: une phrase périodique cadentielle d'un *Stabat mater* d'Orlando di Lasso, le thème principal de la *Große Fuge* pour quatuor op.133 de Ludwig van Beethoven et une séquence de quatre notes ré-mi bémol-do-si (en allemand D-S-C-H) — la “signature” musicale de Dmitri Chostakovitch — où, selon le compositeur, on devrait reconnaître un hommage à son grand collègue et compatriote disparu. La citation du *Stabat mater* est développée en premier, de façon imitative dans l'espace le plus restreint possible, *sul tasto, non vibrato*, ainsi intentionnellement sans couleur. Par contraste à ceci, nous trouvons de violentes explosions où les intervalles beethovéniens (seconde mineure, sixte majeure, seconde mineure) et le monogramme de Chostakovitch sont travaillés. Un genre de scherzo turbulent et prolongé sert de deuxième mouvement. Son thème principal est un motif qui tourne constamment sur lui-même et qui est souvent entendu comme un canon à deux voix. À côté, on peut reconnaître les motifs de la *Große Fuge* et de D-S-C-H: ce dernier commence largement et est forcé à se resserrer. Le mouvement s'élève à plusieurs reprises jusqu'à des sommets dramatiques et ces derniers deviennent à tour de rôle des épisodes d'immobilité, un violent contraste avec la torpeur. Schnittke plaça une seconde section lente (*Pesante*) comme dernier mouvement. Il commence par un pathos interminable mais le principe de contraste est également actif: couleurs pâles, hésitation apathique du cours. Une dernière apogée s'élève finalement sur la sonorité pénétrante du frottement de secondes mineures. Au sommet, un *fortissimo* quadruplé, la diction se change soudain en un langage diatonique clair; la phrase périodique de Lasso est transposée dans la position la plus haute. L'épilogue suivant ramène cette éruption au domaine de la simplicité. Les motifs du second mouvement et le monogramme D-S-C-H sont recités et l'œuvre s'éteint, *morendo*.

The Tale Quartet

Tale Olsson, violin I; Patrik Swedrup, violin II;
Ingegerd Kierkegaard, viola; Helena Nilsson, cello



From left to right:

Tale Olsson; Helena Nilsson; Ingegerd Kierkegaard; Patrik Swedrup

The **Tale Quartet** was formed in 1981 and studied initially with Prof. Kurt Lewin at the Stockholm College of Music. The quartet spent the autumn of 1988 in London, studying with the violinist Siegmund Nissel from the Amadeus Quartet and with the cellist William Pleeth. In February 1989 the quartet received first prize in the international Tulindberg Competition in Oulu, Finland. The Tale Quartet gives concerts regularly throughout Sweden and in the rest of Europe and is moreover under contract to Swedish Radio for radio recordings and concerts in the season 1989-90. This is the quartet's first BIS recording.

Das **Tale-Quartett** wurde 1981 gegründet und studierte bei Prof. Kurt Lewin an der Stockholmer Musikhochschule. Im Herbst 1988 folgten Studien bei dem Geiger des Amadeus-Quartetts Siegmund Nissel sowie bei William Pleeth in London. Im Februar 1989 gewann das Quartett den 1. Preis beim internationalen Tulindberg-Wettbewerb in Oulu, Finnland. Es konzertiert sowohl in Schweden als auch in ganz Europa und ist außerdem in der Saison 1989-90 beim schwedischen Rundfunk für Radioaufnahmen und Konzerte angestellt. Das Tale-Quartett erscheint jetzt zum ersten Mal auf dem Label BIS.

Le **Quatuor Tale** fut formé en 1981 et étudia d'abord avec le professeur Kurt Lewin au Conservatoire de musique de Stockholm. Le quatuor passa l'automne de 1988 à Londres pour étudier avec Siegmund Nissel, violoniste membre du Quatuor Amadeus et le violoncelliste William Pleeth. En février 1989, le groupe gagna le premier prix de la Compétition internationale Tulindberg à Oulu en Finlande. Le Quatuor Tale donne régulièrement des concerts partout en Suède et dans le reste de l'Europe et a même passé un contrat avec la Radio suédoise pour des enregistrements radiophoniques et des concerts dans la saison 1989-90. Ceci est le premier disque BIS du quatuor.

Other compositions by Alfred Schnittke available on BIS:

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; *Faust Cantata ("Seid nüchtern und wachet"). **Inger Blom, mezzo-soprano; *Mikael Bellini, counter-tenor; *Louis Devos, tenor; *Ulrik Cold, bass; Malmö Symphony Orchestra and *Chorus / Leif Segerstam and *James DePreist.* **BIS-CD-437**

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

INSTRUMENTARIUM

Violin I: Jean-Baptiste Vuillaume 1886. Bow: Hill

Violin II: Otto Erdész. Bow: James Tubbs

Viola: Anselmus Bellosius 1778. Bow: Hans-Karl Schmidt

Cello: Victor Joseph Charotte (Mircurtiæ) 1882. Bow: Hans-Karl Schmidt

Recording data: 1989-11-22/25 at Danderyd Grammar School, Sweden

Sound engineer: Siegbert Ernst

Recording engineer: Robert von Bahr

Sony PCM-F1 digital recording equipment; 2 Neumann U89 and

1 Neumann KM130 microphones; SAM82 mixer

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: Musikverlag Hans Sikorski (No.1, No.3); Jürgen Köchel (No.2)

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover illustration: Peter Bently

Artists' photo: Johan Fjellström

Type setting: Andrew Barnett

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



alfred schnittke (1934 - 1998)