



CD-535 STEREO

digital

Alexandr Scriabin

Symphony No. 2
in C minor, Op. 29

Rêverie, Op. 24

Le poème de l'extase,
Op. 54



Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
Leif Segerstam

SCRIABIN, Alexandr Nikolayevich (1872-1915)**Symphony No.2 in C minor, Op.29** 46'55
(*State Publishers 'Music'*)

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

6 **Rêverie, Op.24** (*Belyayev*) 3'557 **Le Poème de l'extase, Op.54** (*Kalmus*) 24'41
(Urban Agnas, trumpet)

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
(Kungliga Filharmoniska Orkestern i Stockholm)
(Karl-Ove Mannberg, leader)

LEIF SEGERSTAM, conductor

'To look at, he resembled a German professor, of the thin type, grey, careworn, fatigued by calculations. He received with equanimity the boos that greeted 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 Viacheslav 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. He had composed a considerable amount of piano music, and, aged less than thirty, he was known in towns throughout Russia as a pianist composer of the avant-garde of the time on account of his *avtorskie kontserty*. Internationally too, in Paris for example, his creative and interpretative talent was admired as the *dernier cri* of Russian music.

In 1897-98 Scriabin undertook one of his long foreign journeys, in the course of which he enjoyed some great successes including a much-lauded concert which he gave with his then wife Vera in Paris in January 1898. Upon returning to Russia in May he busied himself primarily with a series of piano pieces which he had composed abroad and now made ready for printing. He also wrote a new orchestral piece, in fact his first 'proper' work for orchestra without a solo instrument, and gave it at first the title *Prélude*. The senior Russian composer Nikolai Rimsky-Korsakov showed clearly that he regarded the score as worthy by conducting its

première, now with the title *Rêverie*, in St. Petersburg on 5th (17th) December at one of the Russian symphony concerts.

Rêverie (Day-dreams), like almost all of Scriabin's earlier pieces, demonstrates a musical language with late romantic roots. Anybody familiar with his early piano music will not be surprised by the intensity of his lyrical melodies and his skilful feeling for harmony. Scriabin's instinct for instrumentation may however raise a few eyebrows: although he had little orchestral experience in 1898, he succeeds here in drawing new sounds from the massive sonic forces. It may not be entirely fanciful to surmise that Igor Stravinsky might have listened attentively to this piece and noted the potential of the bassoon's upper register, which he himself employed barely fifteen years later in the opening bars of *The Rite of Spring*.

The Russian title of *Rêverie* is 'Mechty'. It is not exceptional that the piece has become known by its French title. First of all it was almost a matter of course for the Russians to print the score with a title in the then undisputed universal language; secondly the French language was in high fashion in Russia at that time, and many composers — exemplified perfectly by Scriabin — used French not only for the titles of pieces but also for their expression marks.

Scriabin's *First Symphony* had six movements and his next essay in this genre was also to depart from the traditional pattern by possessing five movements. Both pieces were composed within a short space of time: the *First Symphony* was first performed in November 1900 and the *Second Symphony* was completed less than a year later. It was premièred in St. Petersburg under the baton of Anatoli Liadov on 12th (25th) January 1902. Any hopes that might have been held for its success were in vain, as neither the public nor the critics were to lavish praise upon it. Scriabin thereby had the chance to demonstrate his (at least apparent) indifference to such failures.

Scriabin's *Second Symphony* is much less popular than the *First* among musicologists. The earlier piece is of course provided with a text which can be quoted at will, and does not require the critic's brains to be racked to provide an original commentary. Nevertheless it is not impossibly difficult to capture the atmosphere of the *Second Symphony* in words, for in spite of superficial differences

the two symphonies are in many respects similar. In spite of this, I should like to refer to quite a different quotation, from Act III of Goethe's *Egmont*:

Freudvoll	Full of joy,
Und leidvoll,	Full of sorrow,
Gedankenvoll sein;	Full of thoughts —
Langen	Yearning
Und bängen	And trembling
In schwebender Pein;	In uncertain anguish —
Himmelhoch jauchzend	Leaping to heaven with joy
Zum Tode betrübt...	And cast down to death with grief...

Following the example of the psychiatrist Emil Kraepelin the two last lines have often been used to describe the state of manic-depressive madness — which leads me to state, for safety's sake, that Alexandr Scriabin was certainly not mentally ill. His temperament was, however, overburdened in such a way as to resemble manic depression at times — this was by no means rare among creative artists of the time, in Russia as elsewhere. The Symbolists were active in Tsarist Russia, rebelling against Realism and studying the writings of Baudelaire, Maeterlinck and Nietzsche. Scriabin took the same path, the way of philosophy, mysticism and the occult.

There are plentiful signs of this imaginative world in the *Second Symphony* and we should also note that the symphonic struggle, as almost always with Scriabin, ends with a victory for the powers of good. The movements are all thematically related and their characters can easily be discerned from the tempo markings: I. *Andante* — *Allegro giocoso*; II. *Allegro*; III. *Andante*; IV. *Tempestoso*; V. *Maestoso*.

Scriabin could have been thinking of the impressive ending of this symphony when he said: 'I want to tell people that they are strong and powerful!'

We have already observed that Scriabin distanced himself from the traditional rules of the genre in his first symphonies. This sometimes had amusing consequences: for example, it was not unknown for *Le Poème de l'extase* (The Poem of Ecstasy) to be called 'Scriabin's *Fourth Symphony*' (in fact Scriabin himself did so on occasion at first). In the light of his three previous symphonies this is forgivable: the *First* has

six movements and vocal parts, the *Second* has five movements and the *Third*, with the subtitle *Le divin poème* (The Divine Poem), has three, each bearing a programmatic title. It was therefore natural to perceive *Le poème de l'extase* (in Russian: *Poema ekstasa*) as a symphony as well. This piece is further removed from symphonic form than the others, however, as it is cast in a single movement.

What sort of form, therefore, does the *Poème* have? Musicologists' views differ widely, and the only common ground seems to be that the form is unusually complex. Ten different themes complicate any sort of analysis of the musical material, and help is forthcoming neither from the extremely skilful counterpoint nor from the expression 'theme of longing' with which the composer characterized a lyrical theme (flute, violin) at the beginning of the piece. At best we can refer to Scriabin's own commentary, but this only describes the spiritual content and says nothing of the musical structure.

Originally Scriabin had written an entire programme poem for *Le poème de l'extase*, and he had it published in Geneva in 1906 — two years before the première. The very next year, however, he had second thoughts, and wrote in a letter:

'I don't want the text to be printed in the score. One can always mention its existence to conductors wishing to perform the *Poème de l'extase*, but I really want them first to come to grips purely with the music.'

It would have been confusing for the average listener to try to examine this work with the aid of the text, especially as the composer himself clearly did not see it as a programme for the music. As a guide will have to suffice the realization that *Le Poème de l'extase* treats the same conceptual material as most of Scriabin's orchestral works after the turn of the century: the certain belief in the ability of mankind to succeed in the struggle against evil, fortified by human strength and divine inspiration. The triumphant conclusion moreover contains one of the most powerful *crescendos* in orchestral music and the piece ends in radiant C major.

The score of *Le Poème de l'extase* was completed on 3rd December 1907 while Scriabin was staying in Lausanne (he had already spent a long time abroad with his second wife Tatiana). Almost exactly a year later, on 27th November 1908, his

former student colleague Modest Altschuler conducted the première in New York. The work was recognized in Russia by the award of the Glinka Prize to Scriabin (for the eleventh time), and in the following decades the piece was to establish itself internationally as by far his most popular orchestral composition.

Per Skans

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 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. In 1991 Gennady Rozhdestvensky returned as chief conductor. Recent international tours have included Spain, the U.S.A. and the German Democratic Republic. The orchestra appears on 16 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 17 other BIS records.

„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 Skrjabins** Erscheinung anläßlich eines Besuches in London 1914. Der Text bezieht sich auf das Werk *Prometheus*, wozu bemerkt werden kann, daß sich damals der Komponist es 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 er stimmt tatsächlich, daß Wjatscheslaw Molotow, der steinerne spätere Bündnisgenosse Ribbentrops, Skrjabins Neffe war. In Wirklichkeit hieß er ebenfalls 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 bekanntes, wenn nicht sogar berühmtes Musikprofil. Er hatte eine beträchtliche Menge Klaviermusik komponiert, und mit weniger als 30 Jahren war er durch seine *avtorskie kontserty* in etlichen Städten Rußlands als klavierspielender Komponist der damaligen Avantgarde bekannt. Auch im Ausland, so etwa in Paris, wurde seine Kunst — sowohl die schaffende als auch die interpretatorische — als *dernier cri* der russischen Musik bewundert.

1897-98 unternahm Skrjabin eine seiner langen Reisen, wobei er einige großartige Erfolge registrieren konnte, beispielsweise ein umjubeltes Konzert in Paris im Jänner 1898, das er mit seiner damaligen Frau Wera zusammen spielte. Im Mai nach Rußland zurückgekehrt beschäftigte er sich in erster Linie mit einer Reihe im

Ausland komponierter Klavierwerke, die nun druckreif gemacht wurden. Außerdem schrieb er ein neues Orchesterwerk (de facto sein erstes „wirkliches“ Werk für Orchester ohne Soloinstrument), dem er zunächst den Titel *Prélude* gab. Altmeister Nikolaj Rimskij-Korsakow bewies auf eine sehr handfeste Art, daß er die Partitur für wertvoll hielt, indem er selbst die Erstaufführung des nunmehr ***Réverie*** betitelten Werkes in Petersburg am 5. (17.) Dezember bei einem der Russischen Symphoniekonzerte dirigierte.

Réverie (Träumerei) weist, wie fast alle Jugendwerke Skrjabins, eine auf spätromantischem Boden fundierte Tonsprache auf. Wer mit seinen frühen Klavierwerken vertraut ist, staunt kaum über die Intensität seiner lyrischen Melodik, auch nicht über das geschickte harmonische Gefühl. Dafür dürfte Skrjabins instrumentaler Instinkt einige Augenbrauen in die Höhe bewegen: obwohl er 1898 nur wenig Erfahrung auf dem orchestralen Gebiet hatte, gelang es ihm hier, dem riesigen Klangkörper Neues zu entlocken. Die Vermutung ist vielleicht nicht ganz abwegig, daß Igor Strawinsky dieses Werk aufmerksam anhörte und sich dabei notierte, was man mit der hohen Lage des Fagotts anfangen kann — selbst verwendete er sie ja knappe fünfzehn Jahre später in den Anfangstakten seines *Sacre du printemps*.

Der russische Titel der *Réverie* ist *Metschty*. Daß das Werk unter seinem französischen Titel bekannt wurde ist kein Einzelfall. Erstens war es den Russen nahezu selbstverständlich, die Partitur mit diesem Titel in der damals unumstrittenen Weltsprache Nr. 1 zu drucken, zweitens war Französisch zu jener Zeit in Rußland höchste Mode, und viele Komponisten verwendeten diese Sprache nicht nur für ihre Werktitel, sondern sogar — Prachtbeispiel Skrjabin! — für die Vortragsbezeichnungen.

Skrjabins *erste Symphonie* war sechssätzig, und sein nächstes Werk dieser Gattung sollte mit fünf Sätzen ebenfalls vom herkömmlichen Muster abweichen. Die beiden Werke entstanden innerhalb eines kurzen Zeitraumes: die *erste Symphonie* war im November 1900 uraufgeführt worden, und die ***zweite Symphonie*** wurde weniger als ein Jahr später vollendet. Sie wurde am 12. (25.) Jänner 1902 in Petersburg unter der Leitung von Anatolij Ljadow uraufgeführt. Etwaige Erfolgshoffnungen waren

vergeblich, denn weder das Publikum noch die Kritiker wollten Lob spenden. Es gab somit eine Gelegenheit für Skrjabin, seine zumindest äußerliche Indifferenz solchen Mißerfolgen gegenüber zu demonstrieren.

In Musikschriftstellerkreisen ist Skrjabins *zweite Symphonie* weitaus weniger beliebt als die *erste*, ist doch diese vom Komponisten mit einem Text versehen, aus dem man beliebig zitieren kann, anstatt sich über einen eigenen Kommentar den Kopf zu zerbrechen. Allerdings bereitet es keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, auch die Atmosphäre der *zweiten Symphonie* verbal zu erfassen, denn trotz gewisser Unterschiede auf der Oberfläche sind sich die Werke in mancher Hinsicht ähnlich. Davon abgesehen sei es mir gestattet, hier auf ein ganz anderes Zitat zurückzugreifen; Akt III aus Goethes *Egmont*:

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein;
Hangen
Und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt...

In der Nachfolge des Psychiaters Emil Kraepelin sind die beiden letzten Zeilen öfters verwendet worden, um den Zustand eines manisch-depressiven Irreseins zu beschreiben. Dies veranlaßt mich, vorsichtshalber festzustellen, daß Aleksandr Skrjabin sicherlich nicht geisteskrank war. Seine Natur war allerdings auf eine Art überspannt, die mitunter an gewisse manisch-depressive Zustände erinnern konnte, und die im damaligen künstlerischen Leben keineswegs selten war, weder in Rußland noch anderswo. Im Zarenreich wirkten die Symbolisten, die sich gegen den Realismus aufbäumten und die Schriften von Baudelaire, Maeterlinck und Nietzsche studierten. Mit ihnen wanderte Skrjabin denselben Weg, einen Weg des Philosophischen, des Okkulten und des Mystischen.

Merkmale dieser Gedankenwelt sind in der *zweiten Symphonie* reichlich vorhanden, wobei hinzugefügt werden muß, daß der Kampf im symbolischen Gefüge

wie fast immer bei Skrjabin mit einem Sieg des Guten endet. Die Sätze sind alle thematisch miteinander verwandt, und der jeweilige Charakter ist den Tempo-bezeichnungen leicht zu entnehmen: I. *Andante* — *Allegro giocoso*; II. *Allegro*; III. *Andante*; IV. *Tempestoso* (Stürmisch); V. *Maestoso* (Majestätisch).

Der gewaltige Schluß dieser Symphonie könnte in Skrjabins Gedanken gewesen sein, als er die Äußerung machte: „Ich will den Menschen sagen, daß sie stark und mächtig sind!“

Wie wir gesehen haben, entfernte sich Skrjabin bereits in seinen ersten Symphonien weit von den herkömmlichen Regeln dieser Formgattung. Mitunter hatte dies amüsante Folgen. Beispielsweise konnte es vorkommen, daß man *Le poème de l'extase* „Skrjabins vierte Symphonie“ nannte (genau genommen tat er es anfangs hin und wieder sogar selbst). Angesichts seiner drei bis dahin komponierten Symphonien ist wohl dies verzeihlich: die *erste Symphonie* sechssätzig, noch dazu mit Gesang, die *zweite Symphonie* fünfsätzig, die *dritte* mit dem Untertitel *Le divin poème* (Das göttliche Poem) dreisätzig, wobei jeder Satz einen programmatisch anmutenden Titel trägt. Es lag also nahe an der Hand, das Poem der Ekstase (auf Russisch: *Poema ekstasa*) ebenfalls als Symphonie aufzufassen. Dieses Werk ist aber von der symphonischen Form entfernter als die anderen, da es in einem einzigen Satz komponiert ist.

Was für eine Form hat denn das Poem? — Darüber herrscht selbst unter den Musiktheoretikern die größte Uneinigkeit, und der einzige gemeinsame Nenner scheint der zu sein, daß die Form ungemein kompliziert ist. Zehn verschiedene Themen erschweren jegliche Analyse des musikalischen Gewebes, und weder die unheimlich geschickte Kontrapunktik noch der Ausdruck „Thema der Sehnsucht“, mit dem der Komponist ein lyrisches Thema (Flöte-Violin) am Anfang des Werkes bezeichnete, bietet Hilfe. Höchstens kann man sich nach Skrjabins eigenem Textkommentar richten, der allerdings keinerlei Hinweise bezüglich des musikalischen Aufbaues gibt, nur den geistigen Inhalt beschreibt.

Ursprünglich hatte Skrjabin für das *Poème de l'extase* sogar ein ganzes Programm gedichtet, das er in Genf 1906 — zwei Jahre vor der Uraufführung! — drucken ließ, aber bereits im folgenden Jahr dachte er anders. In einem Brief schrieb er:

„Den Text möchte ich nicht in der Partitur abgedruckt haben. Den Dirigenten, die das *Poème de l'extase* aufführen wollen, kann man jederzeit mitteilen, daß es einen solchen gibt, aber eigentlich möchte ich, daß sie sich zunächst mit der reinen Musik auseinandersetzen.“ (Übersetzung aus dem Russischen: Christoph Hellmundt.)

Nun kann gesagt werden, daß es auch für den durchschnittlichen Hörer eher verwirrend gewirkt hätte, dieses Werk quasi mit Hilfe des Textes zu erforschen, besonders da sogar der Komponist selbst diesen offensichtlich nicht als Programm der Musik betrachtete. Als Geleit dürfte es stattdessen genügen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß *Le poème de l'extase* dasselbe gedankliche Gut exponiert wie die meisten Orchesterwerke Skrjabin nach der Jahrhundertwende (auf gut Deutsch seine meisten Orchesterwerke schlechthin!): den festen Glauben an die Fähigkeit des Menschen, mit seiner eigenen Kraft und durch die göttliche Eingebung gestärkt, den Sieg im Kampf gegen das Böse im Leben zu erringen. Der triumphale Schluß wird übrigens durch eines der gewaltigsten Crescendi der gesamten Orchesterliteratur markiert und endet in einem schillernden C-Dur.

Die Partitur des *Poème de l'extase* wurde am 3. Dezember 1907 in Lausanne vollendet, wo Skrjabin zur Zeit weilte (er hatte bereits eine lange Zeit mit seiner zweiten Frau Tatjana im Auslande verbracht). Fast genau ein Jahr später, am 27. November 1908, dirigierte sein ehemaliger Studienkollege Modest Altschuler die Uraufführung in New York. In Rußland wurde das Werk dadurch anerkannt, daß Skrjabin zum elftenmal den Glinka-Preis erhielt, und es sollte sich im Laufe der Jahrzehnte auch im internationalen Repertoire als sein weitaus beliebtestes Orchesterstück behaupten.

Per Skans

Das Königliche 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; ab 1991 ist Gennadij Rozhdestvenskij wieder Chefdirigent. Internationale Tournees in den letzten Jahren führten nach Spanien, den USA und in die DDR. Das Orchester erscheint auf 16 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 17 anderen BIS-Platten.

“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 huées 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. Il avait composé une quantité considérable de musique pour piano et, avant l’âge de 30 ans, il était connu dans les villes de toute la Russie comme un pianiste compositeur de l’avant-garde de l’époque à cause de ses *avtorskie kontserty*. Sur la scène internationale aussi, à Paris par exemple, on admirait son talent de créateur et d’interprète; il était le dernier cri de la musique russe.

En 1897-98, Scriabine entreprit un de ses longs voyages à l’étranger; celui-là fut couronné de quelques grands succès dont un concert très applaudi qu’il donna avec sa femme d’alors, Vera, à Paris en janvier 1898. A son retour en Russie en mai, il s’occupa principalement d’une série de pièces pour piano qu’il avait composées à l’étranger et qu’il préparait pour l’impression. Il écrivit aussi une nouvelle pièce orchestrale, en fait sa première “vraie” œuvre pour orchestre sans instrument solo et il l’intitula d’abord *Prélude*. Le compositeur russe plus âgé Nikolai Rimsky-

Korsakov montra clairement son approbation face à la partition en dirigeant la création, maintenant sous le titre de *Rêverie*, à St-Petersbourg le 5 (17) décembre lors d'un de ses concerts symphoniques russes.

Comme presque toutes les premières pièces de Scriabine, *Rêverie* montre un langage musical aux racines plongeant dans le romantisme tardif. Quiconque connaît bien sa première musique ne sera pas surpris de l'intensité de ses mélodies lyriques et de son sens ingénieux de l'harmonie. L'instinct de Scriabine pour l'instrumentation fera pourtant froncer quelques sourcils: quoique son expérience orchestrale fût minime en 1898, il réussit ici à tirer de nouvelles sonorités des forces soniques massives. Il n'est peut-être pas entièrement fantaisiste de présumer qu'Igor Stravinsky pourrait avoir écouté cette pièce avec attention et remarqué les ressources du registre aigu du basson qu'il utilisa lui-même à peine 15 ans plus tard dans les mesures d'ouverture du *Sacre du printemps*.

Le titre russe de *Rêverie* est "Мечты". Il n'est pas exceptionnel que la pièce devînt connue sous son titre français. D'abord, c'était presque naturel pour les russes d'imprimer une partition avec un titre dans la langue alors indiscutablement universelle; deuxièmement, le français était très à la mode en Russie à cette époque et plusieurs compositeurs — Scriabine en est un exemple parfait — l'utilisaient non seulement pour des titres d'œuvres mais encore pour leurs indications d'expression.

La *première symphonie* de Scriabine comportait six mouvements et le second essai du compositeur dans ce genre devait aussi déroger au modèle traditionnel en renfermant cinq mouvements. Les deux œuvres furent écrites rapidement: la *première symphonie* fut créée en novembre 1900 et la *seconde symphonie* fut achevée moins d'un an plus tard. La création eut lieu le 12 (25) janvier 1902 à St-Petersbourg sous la baguette d'Anatole Liadov. Tout espoir de succès fut en vain, ni le public ni les critiques ne se montrèrent élogieux. Scriabine eut ainsi la chance de démontrer son indifférence (au moins apparente) face à de tels échecs.

La *seconde symphonie* de Scriabine est bien moins populaire que la *première* parmi les musicologues. La première pièce est évidemment dotée d'un texte qui peut être cité à volonté et le critique n'a pas besoin de se creuser la tête pour fournir un

commentaire original. Quoi qu'il en soit, il n'est pas si difficile de cerner en mots l'atmosphère de la *seconde symphonie* car, en dépit de différences superficielles, les deux symphonies sont semblables sous certains rapports. Malgré cela, je voudrais me référer à une tout autre citation, tirée celle-là du 3^e acte d'*Egmont* de Goethe :

Rempli de joie
Rempli de peine
Rempli de pensées —
Languissant
Et tremblant
Dans une angoisse incertaine —
Sautant de joie vers le ciel
Et affligé jusqu'à la mort...

Suivant l'exemple du psychiatre Emil Kraepelin, les deux dernières lignes ont souvent été utilisées pour décrire l'état de folie maniaco-dépressive — ce qui m'amène à dire, par mesure de précaution, qu'Alexandre Scriabine était tout à fait sain d'esprit. Son tempérament en était cependant un qui présentait à l'occasion des traits de cyclothymie — fait assez courant parmi les artistes créateurs de l'époque en Russie comme ailleurs. Actifs dans la Russie tsariste, les symbolistes se révoltaient contre le réalisme et étudiaient les écrits de Baudelaire, Maeterlinck et Nietzsche. Scriabine suivit la même voie, soit celle de la philosophie, du mysticisme et des sciences occultes.

Il y a abondance de signes de ce monde imaginaire dans la *seconde symphonie* et nous devrions aussi noter que la lutte symphonique, comme presque toujours chez Scriabine, se termine par une victoire des forces du bien. Les mouvements sont tous thématiquement reliés et leurs caractères peuvent être aisément distingués à partir des indications de tempo: I. *Andante* — *Allegro giocoso*; II. *Allegro*; III. *Andante*; IV. *Tempestoso*; V. *Maestoso*.

Scriabine aurait pu penser à l'imposante fin de cette symphonie lorsqu'il dit: "Je veux dire aux gens qu'ils sont forts et puissants!"

Nous avons déjà remarqué que Scriabine, dans ses premières symphonies, s'était distancé des lois traditionnelles du genre. Ceci eut parfois des conséquences

amusantes: il arriva par exemple au *Poème de l'extase* d'être appelé la "quatrième symphonie" de Scriabine (et même une fois de la bouche même de Scriabine). C'est pardonnable lorsqu'on considère ses trois premières symphonies; la première a six mouvements et des parties vocales, la seconde a cinq mouvements et la troisième, au sous-titre *Le divin poème*, en a trois portant chacun un titre à programme. C'est pourquoi il était naturel de prendre également *Le Poème de l'extase* (en russe, *Poema ekstasa*) pour une symphonie. Cette pièce en un mouvement est pourtant encore plus éloignée de la forme symphonique que les autres.

Quelle est donc la forme du *Poème*? Les musicologues diffèrent grandement d'opinion et leur seul terrain d'entente semble être que la forme est exceptionnellement complexe. Dix thèmes différents compliquent n'importe quelle analyse du tissu musical et on ne reçoit pas d'aide ni du contrepoint extrêmement ingénieux ni de l'expression "thème du désir" avec lequel le compositeur caractérise un thème lyrique (flûte, violon) au début de la pièce. Au mieux, nous pouvons nous référer au commentaire de Scriabine lui-même mais il ne décrit que le contenu spirituel et ne dit rien de la structure musicale.

À l'origine, Scriabin écrivit un poème sur le programme complet du *Poème de l'extase* et ce poème fut publié à Genève en 1906, deux ans avant la création. L'année suivante cependant, il changea d'idée et écrivit dans une lettre: "Je ne veux pas que le texte soit imprimé dans la partition. On peut toujours faire mention de son existence aux chefs désireux de diriger *Le Poème de l'extase* mais je veux vraiment qu'ils soient d'abord confrontés seulement avec la musique."

L'auditeur moyen aurait pu être embrouillé d'essayer d'examiner l'œuvre à l'aide du texte, vu surtout que le compositeur ne le considérait clairement pas comme un programme pour la musique. Il suffira d'être conscient que *Le Poème de l'extase* traite du même matériel conceptuel que la plupart des œuvres orchestrales de Scriabine après le tournant du siècle: une certaine croyance dans l'habileté de l'homme à réussir dans sa lutte contre le mal, fortifié par la force humaine et l'inspiration divine. De plus, la conclusion triomphante contient un des *crescendos* les plus puissants de la musique orchestrale et la pièce se termine en do majeur radieux.

La partition du *Poème de l'extase* fut achevée le 3 décembre 1907 pendant que Scriabine demeurait à Lausanne (il avait déjà vécu longtemps à l'étranger avec sa seconde femme, Tatiana). Presque exactement un an plus tard, le 27 novembre 1908, son ancien camarade d'études Modest Altschuler en dirigeait la création à New York. L'œuvre fut saluée en Russie par la remise du Prix Glinka à Scriabine (pour la 11^e fois) et, dans les décennies qui suivirent, la pièce devait s'établir internationalement comme de loin la plus populaire de ses compositions orchestrales.

Per Skans

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, 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'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 en tant que 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 16 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 écrit trahit ses origines de violoniste. Il a enregistré sur 17 autres disques BIS.

Alexandr Scriabin
The Complete Orchestral Music
Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
Leif Segerstam

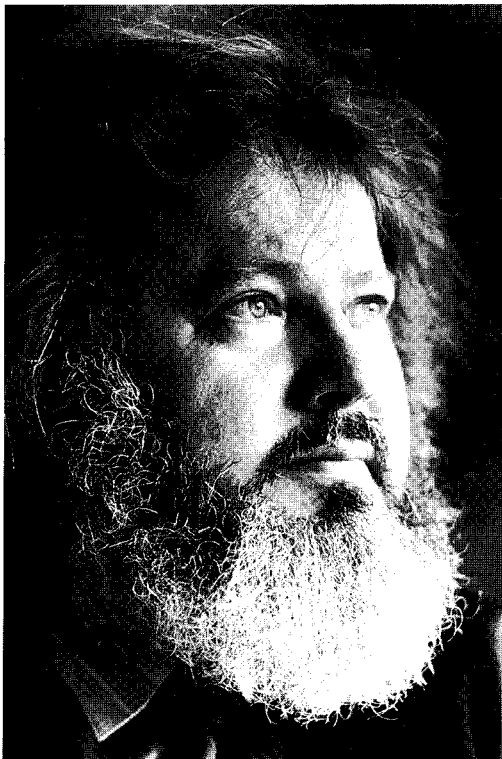
Already available:

- BIS-CD-475** **Piano Concerto in F sharp minor, Op.20**
Roland Pöntinen, piano
Symphony No.3 in C minor, Op.43, 'Le Divin Poème'
- BIS-CD-534** **Symphony No.1 in E minor, Op.26**
Inger Blom, mezzo-soprano; Lars Magnusson, tenor
Stockholm Philharmonic Chorus, chorus-master: **Stefan Parkman**
Prometheus (The Poem of Fire), Op.60
Love Derwinger, piano
Stockholm Philharmonic Chorus, chorus-master: **Stefan Parkman**

Recording data: 1991-06-11/13 (*Symphony; Poème*); 1990-05-04 (*Réverie*)
at Stockholm Concert Hall (Konserthuset), Sweden
Recording engineer: Siegbert Ernst
2 × Neumann U89, 2 × Neumann TLM170, 2 × Neumann KM130,
Studer 961 mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment
Producer: Robert Suff (*Symphony; Poème*); Robert von Bahr (*Réverie*)
Digital editing: Siegbert Ernst
Cover text: Per Skans
English translation: Andrew Barnett
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover picture: Keith Barnett
Leif Segerstam photo: Hans Pölköw
Type setting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
Harrogate, 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

© & © 1990, 1991 & 1992, BIS Records AB



Leif Segerstam