

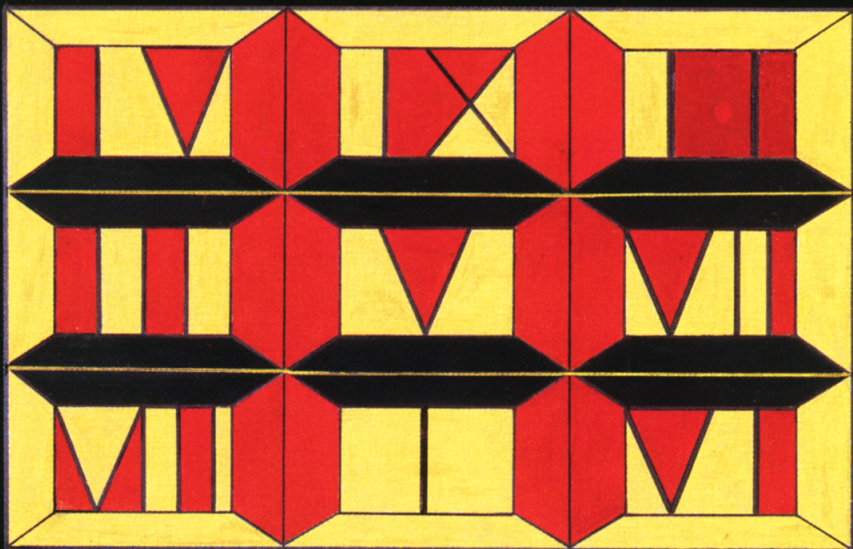


CD-336 STEREO

digital

# The Russian Cello

Stravinsky\*Shostakovich\*Schnittke



Torleif Thedéen, cello    Roland Pöntinen, piano  
A BIS original dynamics recording

## THE RUSSIAN CELLO

### STRAVINSKY, Igor (1882-1971)

Suite Italienne pour violoncelle et piano (1932) (*Boosey & Hawkes*) 18'32  
(La partie de violoncelle est établie par l'auteur en collaboration avec Gregor Piatigorsky)

1. *Introduzione* 2'15 — 2. *Serenata* 3'32 — 3. *Aria* 5'36 —  
4. *Tarantella* 2'12 — 5. *Minuetto* 2'27 — 6. *Finale* 2'14

### SHOSTAKOVICH, Dmitry (1906-1975)

Sonata in D minor, Op.40 (*Int. Mus. Comp.*) 28'20

7. *Allegro non troppo* 12'34 — 8. *Allegro* 3'08 —  
9. *Largo* 8'30 — 10. *Allegro* 3'54

### SCHNITTKE, Alfred (b. 1934)

Sonata for cello and piano (1978) (*Universal*) 22'34

11. *Largo* 4'03 — 12. *Presto* 6'43 — 13. *Largo* 11'46

TORLEIF THEDÉEN, cello,  
ROLAND PÖNTINEN, piano

Igor Stravinsky's first success is connected with the activity of the Russian ballet in Paris at the beginning of the second decade of this century. It was then that the impresario Sergei Diaghilev commissioned "The Firebird", "Petroushka" and the "Rite of Spring", scandalous ballets without precedent in musical history. After the First World War, Diaghilev tried to entice Stravinsky to the world of ballet, for example by giving him a book of compositions attributed to the Italian baroque master Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), who died all too young. Diaghilev did not doubt this technique, since Vincenzo Tommasini's ballet "Le donne di buon umore" had been a great success since 1917 and comprised arrangements of Scarlatti. In this manner Diaghilev dreamed of a Stravinsky ballet with dancers adopting the roles of 18th century Commedia dell'Arte characters.

At first Stravinsky did not care for the idea, but he became so charmed by the freshness of the music that he composed in 1919-20 a one-act ballet with vocal parts, which came to be called "Pulcinella". The music is entirely based on material from the Pergolesi book, but with an unmistakable Stravinsky touch. Even if the ballet is not the first example ever of neo-classicism, it does at least mark a new direction for Stravinsky and a change of course for all European music. Neo-classicism was to play an important role even before the 1930s.

"Thanks to Pergolesi, I discovered the past," wrote Stravinsky much later; "thanks to the past, all my later works were made possible. It was a look back — the first of many love-affairs in this sense — but it was also a look in the mirror."

Good ballet music should also have a chance of life outside the theatre. This is why Stravinsky put together as early as 1922 an orchestral suite in 11 movements (out of about 20) omitting the three singers. In 1925 he arranged a suite for violin and piano based on this material and in 1933 the violinist Samuel Duchkin helped him to assemble a new suite for the same combination. This was called "Suite Italienne", as is the suite for cello and piano prepared the previous year in collaboration with the well-known cellist Gregor Piatigorsky. It should only be added that the orchestral suite was slightly revised in 1947. This music captivated Stravinsky for a long time — and all the suites differ in terms of content.

The cello version of "Suite Italienne" has five movements. A pompous, theatrical "Introduzione" is followed by a melancholy "Serenata" in the form of a charming Italian cantilena. In the ballet, this melody was given to the tenor soloist. The third movement, "Aria", was also originally vocal, a grotesque aria buffa for bass. Next is a lively and virtuosic "Tarantella" followed by the last movement, which begins with a jolly stylised "Minuetto" and ends with a brilliant, festive "Finale".

Stravinsky and Piatigorsky put together the "Suite Italienne" in 1932. In 1935, the same Piatigorsky was responsible for the first performance of Dmitri Shostakovich's Cello Sonata in D minor, Op.40. By then Stravinsky had already been in the USSR carefully. It was a time at which feelings ran feverishly high. The poet Maiakovsky had killed himself in 1930. In 1932, the Party published a Decree of Uniformity from which arose the Society of Soviet Composers, a body which recognized that "the Soviet composer must seek after the heroic, the great and the beautiful, fight against subversive modernism, typical of the decadence of modern bourgeois art". But who could define "music which

is national in form and socialist in content", as defined in one of Maxim Gorky's essays, "On social realism", published in 1934? The Leningrad Party Chief, Sergei Kirov, was assassinated the same year, with Stalin's consent ...

After the successful première of the First Symphony in 1925, Shostakovich was assuming increasingly the role of leading Soviet composer, even if he was often criticized for his modernist, ironical music. The opera "Lady Macbeth" was a great success at its first performance in January 1934. Critics found it the most profound and authentic opera since Tchaikovsky — a model of its kind.

It was in this climate of success seasoned by bitter criticism and political violence that Shostakovich, on 15th August 1934, started work on his Cello Sonata in the empty Moscow flat of a good friend. He had just had a serious quarrel with his wife Nina who had returned, furious, to her home in Leningrad. Dmitri composed with feverish intensity, unable to sleep, and the first movement, *Allegro non troppo*, was ready in two days. It is the longest movement, a masterpiece of depth and commitment. Two themes oppose each other: seriousness/thoughtfulness and joy/desire to live. Towards the end the music assumes a tragic character and becomes a funeral march.

A couple of days later, Shostakovich travelled to Crimea where, on 19th September, he finished the Sonata. A week later he celebrated his 28th birthday. The second movement, *Allegro*, shows the same ironic way of viewing Russian folklore as in "Lady Macbeth", and the dark thoughts of the first movement resurface in the form of a macabre dance with empty, echo-like sonorities. The *Largo* is broad, tragic and highly-charged. It prefigures the imposing slow movements which Shostakovich was to write later, such as that in the Fifth Symphony. The mood only lightens in the finale, *Allegro*: the music becomes colourful and diverting, the instruments play fresh tunes in an almost concertante manner which threatens to exceed the limits of chamber music.

Shostakovich's ballet music often delivered sarcastic blows which proved provocative and irritating. Now, with his first important chamber work, he was taken as a serious composer. But still this was not entirely good, at a time when the artist was expected to be optimistic and joyful. Despite the Sonata's lack of confidence in the future, the critics were unable to deny its quality; they expressed themselves in a roundabout manner, saying that Shostakovich had "overcome his modernity and had found a national style, even if grotesque, ironical elements and caricature are still present and supplement the impression of unity by means of empty phrases." Certainly the music has a strict, academic exterior and both instrumental and formal balance, but within it is a cry for help on the part of a composer seeking his own character in an era of misunderstanding.

With the apparent loss of the Three Pieces, Op.9 (Fantasy, Prelude and Scherzo), the Sonata is Shostakovich's only remaining work for cello and piano. It was written at the behest of his friend and patron Victor Kubatsky, a rich cellist who also helped the composer to arrange concerts and who gave its first performance with him on 25th December 1934 in the Small Hall of Leningrad Conservatory. They often played it together and were on tour in Arkangelsk when, in January 1936, they read that Stalin had seen "Lady Macbeth". He had not liked it and, after two years of outstanding success, it disappeared from Soviet stages overnight. This was the first serious attack on Shostakovich.

Alfred Schnittke was born two months after the appearance of Shostakovich's Sonata and he paid homage to his famous countryman with his "Prelude In Memoriam Dmitri

Shostakovich" for two violins (or violin and tape) in 1975. Four years earlier he had written a "Canon In Memoriam Igor Stravinsky" for string quartet and, in 1978, he completed this memorial cycle with a piece for six-handed piano called "Dedicated to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich." Thus he followed and concluded a rich tradition.

Schnittke was born in 1934 in the town of Engels on the Volga river. Until two years previously it had still been called Pokrovsk. His mother was a German from the Volga; his father was born in Frankfurt-am-Main, a Jew of Russian origin who worked between 1946 and 1948 for a Russian newspaper in Vienna. Here the young Alfred began to play the piano and compose.

Upon returning to the USSR, Schnittke studied first at the "October Revolution" Academy of Music, then at the Moscow Conservatory whence he graduated in 1961. Since 1972 he has taught instrumentation, counterpoint, score reading and composition at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. He has also worked at the Experimental Studio for Electronic Music in Moscow and written a series of theoretical works.

His music is generally characterized by clear form, dramatic development and broad structure. After a polystylistic period during which he freely combined different styles, both tonal and atonal, he changed in 1976 to a more homogeneous approach in which elements of traditional and of new music are combined more peacefully. His Cello Sonata (1978) is a good example of this. It is dedicated to Natalia Gutman, who gave the first performance in Moscow on 23rd January 1979 with the pianist Vasilyi Lobanov.

The three movements, *Largo* — *Presto* — *Largo* follow each other without a break: there are many allusions to earlier styles of performance. Although the two instruments often seem to be playing completely different music, they form together a striking unity. While the piano embroiders a melody, the cello may rest on a prolonged pedal point. While the cello, slow and thoughtful, is weaving a vocalise, the piano may reply with an apparently unrelated chord. Strangely, the fast movement comes between the two slow ones and contrasts strongly with them. Chords and obstinately repeated motifs, glissandi, harmonics and a strongly advancing liveliness characterize the music which is sometimes almost in unison, sometimes on collision course. Legato and staccato fight; the entire register of both instruments is used. The cello plays the main part and, near the end, the music is condensed into a penetrating, very beautiful passage.

If Stravinsky represents neo-classicism, Schnittke — thanks to the Cello Sonata — can be said to defend the neo-romantic camp.

Igor Stravinskys första berömmelse är knuten till Ryska balettens verksamhet i Paris vid början av 1910-talet. Det var då impresario Sergej Djagilev beställde "Eldfågeln", "Petrusjka" och "Våroffer", skandalomusade baletter utan motstycke i musikhistorien. Efter första världskriget försökte Djagilev locka Stravinsky tillbaka till baletten bl a genom att ge honom ett häfte med kompositioner tillskrivna den alltför tidigt borttryckte, italienske barockmästaren Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Att detta var en effektiv metod betvivlade han inte, eftersom Vincenzo Tommasonis balett "Le donne di buon umore" sedan 1917 gjort stor succé — och den bestod av arrangerad Scarlattimusik. I samma anda fantiserade Djagilev nu över en Stravinskybalett med dansarna förklädda till figurer ur 1700-talets italienska Commedia dell'Arte teater.

Stravinsky var till en början inte alls road av tanken, men efterhand blev han så charmad av musikens friskhet, att han 1919-20 verkligen komponerade en balett i en akt med sång, som kom att heta "Pulcinella". Musiken bygger helt på stycken ur Pergolesihäftet, men den har fått en omisskännlig Stravinsky-touch. Även om detta inte är historiens allra första exempel på neoklassicism, så innebar baletten åtminstone en nyorientering hos Stravinsky och en kursändring av hela den europeiska konstmusiken. Neoklassicismen skulle komma att spela en viktig roll långt in på trettio-talet.

"Genom Pergolesi upptäckte jag det förflutna," skrev tonsättaren långt senare, "genom det förflutna möjliggjordes alla mina senare verk. Det var en blick bakåt — den första av många kärleksaffärer i den riktningen — men det var också en blick in i spegeln."

God balettmusik måste också få en chans att leva utanför teatern. Redan 1922 sammanställde därför tonsättaren en orkestersvit på elva satser (av ursprungligen ett tjugotal), där de tre sångsolisterna tagits bort. 1925 arrangerade han en Svit för violin och piano ur detta material och 1933 fick han hjälp av violinisten Samuel Dushkin att sammanställa en ny svit för samma instrument. Denna svit fick heta "Suite Italienne", precis som den svit för cello och piano som tonsättaren i samarbete med den välkände cellisten Gregor Pjatigorskij färdigställt redan året innan. Aterstår i detta sammanhang bara att nämna att orkestersviten genomgick en smärre revidering 1947. Musiken fängslade Stravinsky under en lång period av hans skapande — och ingen av sviterna följer den andra. De har alla olika innehåll.

Celloversionen av "Suite Italienne" består av fem satser. En pompöst teatraliskt "Introduktion" följs av en melankolisk "Serenata" i form av en charmerande italiensk kantilena. I baletten framfördes denna melodi av tenorsolisten. Tredje satsen, "Aria", var också ursprungligen ett sångnummer, en grotesk buffaaria för bas. Så en livfull och virtuos "Tarantella" innan sista satsen inleds med en vacker, stiliserad "Minuetto" och avslutas med en festligt briljant "Finale".

1932 sammanställde alltså Stravinsky och Pjatigorskij "Suite Italienne". 1935 skulle samme Pjatigorskij svara för den första utgivning av Dmitrij Sjostakovitjs "Cellosonat" d-moll op 40. Stravinsky hade vid det laget bott i väst ett par decennier, men följde nog utvecklingen i Sovjet. Det var en tid då känslorna kokade. Poeten Majakovskij hade tagit sitt liv 1930. 1932 utfärdade partiet ett likriktningsdecret ur vilket tonsättarförbundet växte fram, ett förbund som hävdade att "Sovjetkompositören måste sträva mot det heroiska, glansfulla och sköna, kämpa mot den folkfientliga modernismen, typisk för den samtida borgerliga konstens förfall". Men vem kunde förklara hur det praktiskt skulle gå till att skapa en musik som var "nationell till formen och socialistisk till inne-

hållet", som det stod formulerat i den av Maxim Gorkij skrivna essän "Om social realism", som publicerades 1934. Partiledaren i Leningrad, Sergej Kirov, mördades samma år, med Stalins goda minne ...

Sjostakovitj hade efter succépremiären av den första symfonin 1925 alltmer kommit att framstå som den ledande sovjettonsättaren, även om han ofta kritiserades för att han skrev så ironisk och modernistisk musik. Operan "Lady Macbeth" blev däremot en lysande framgång vid premiären i januari 1934. Här fann kritikerna den djupaste och mest äkta opera som skapats sedan Tjajkovskijs dagar — en mönsteropera.

Det var i denna anda av framgång, kryddad av besk kritik, och politiskt våld som Sjostakovitj den 15 augusti påbörjade sin Cellosonat i en väns tomma våning i Moskva. Han hade just haft ett stormigt gräl med hustru Nina, som i vredesmod reste hem till Leningrad. I feberaktig intensitet skrev han utan att kunna sova, och den första satsen, *Allegro non troppo*, blev färdig på två dagar. Det är den mest omfattande satsen och den är ett underverk av djup och engagemang. Två teman konfronteras: allvar/eftertanke mot glädje/livsvilja. Mot satsens slut tar musiken en tragisk vändning och blir en sorgmarsch.

Någon dag senare för Sjostakovitj till Krim och där fullbordades sonaten den 19 september. En vecka senare fyllde han 28 år. Andra satsen, *Allegro*, speglar samma ironiska syn på rysk folklore som kommer till uttryck i operan "Lady Macbeth" och första satsens undergångstankar återkommer här i form av en dans macabre med tomma, ekande instrumentklanger. *Largot* är brett upplagt, patetiskt och laddat. Det pekar direkt fram mot hans senare, storslagna långsamma satser, som den i femte symfonin. Först i finalen, *Allegro*, ljusnar bilden. Musiken blir färgrik och roande, instrumenten får friska melodier och närmast konsertanta roller som hotar att spränga de kammarmusikaliska ramarna.

Sjostakovitjs balettmusik gav ofta sarkastiska klacksparker som hade retat och irriterat. Nu, när han skrev sitt första betydande kammarmusikverk, framstår han som en allvarman. Men det var inte heller så bra, i en tid då konstnären skulle vara optimistisk och jublande. Trots sonatens brist på framtidstro kunde kritikerna inte förneka musikens stora kvaliteter, även om man formulerade sig något inlindat och menade att han nu "övervunnit sin modernism och hittat en nationell stil — även om det groteska, ironiska och karikerade ännu lever kvar och tynger helhetsintrycket med tomma fraser." Musik har onakligen en akademiskt sträng yta och en formell och instrumentell balans, men bakom ytan finns en protest och ett rop på hjälp från en tonsättare som söker sin egenart i en oförstående tid.

Eftersom de tre stycken (Fantasi, Preludium, Scherzo op 9) som han skrev 1923/24 av allt att döma gått förlorade, är Cellosonaten Sjostakovitjs enda verk för cello och piano. Han skrev den på uppmaning av vännen och gynnaren Viktor Kubatskij, en förmögen cellist som också hjälpte till att arrangera konserter och som tillsammans med tonsättaren uruppförde sonaten den 25 december 1934 i Leningradkonservatoriets lilla sal. De spelade den ofta tillsammans och i januari 1936 befann de sig på turné i Arkangelnsk, när de i tidningarna kunde läsa att Stalin sett "Lady Macbeth". Han hade inte tyckt om operan och efter två års alltiämt växande succé, försvann den nu från alla sovjetiska scener över en natt. Detta var det första riktigt allvarliga angreppet på Sjostakovitj.

Alfred Sinitke föddes två månader efter Sjostakovitjs Cellosonat och han hyllade sin store landsman med ett "Preludio in Memoriam Dmitrij Sjostakovitj" för 2 violiner (eller violin och tonband) 1975. Fyra år tidigare hade han skrivit en "Kanon in Memoriam Igor

Stravinsky" för stråkkvartett och 1978 avrundade han denna minnesserie med ett verk för sexhändigt piano med titeln "Dedicerad till Stravinsky, Prokofiev och Sjostakovitj". På så sätt fullföljer och avslutar han en rik tradition.

Sjnitke föddes 1934 i staden Engels, som ligger vid mitten av floden Volga. Hade han varit två år äldre hade staden ännu hetat Pokrovsk. Hans mor var Volgatysk, fadern var en i Frankfurt am Main född jude av rysk härkomst som 1946-48 arbetade vid en ryskspråkig tidning i Wien och det var där den unge Alfred fick sin första pianoundervisning och började komponera.

Aterkommen till Sovjet studerade Sjnitke först vid Musikakademien "Oktoberrevolutionen" varpå följde studier vid Moskvakonservatoriet, där han avlade examen 1961. Sedan 1972 undervisar han i instrumentering, kontrapunkt, partiturläsning och komposition vid Tjajkovskijkonservatoriet i Moskva. Han har också arbetat vid Experimentstudio för elektronmusik i Moskva och skrivit en rad teoretiskt vetenskapliga verk.

Hans musik brukar karakteriseras som klar i formen, dramatisk i utvecklingen och bred i uppläggnigen. Tidigare hade han en polystilistisk period då han fritt blandade olika stilar, både tonala och atonala. Men från 1976 har denna collageaktiga metod tuktats till mer enhetlighet, där element från ny och gammal musik samsas i mer fredlig form. "Cellosonaten" (1978) är ett typexempel på detta. Den är tillägnad Natalia Gutman, som också uruppförde sonaten i Moskva den 23 januari 1979 tillsammans med pianisten Vasilij Lobanov.

De tre satserna *Largo* — *Presto* — *Largo* spelas utan paus och här finns åtskilliga anspelningar på äldre spelstil. Trots att de båda instrumenten ofta tycks ägna sig åt helt olika musik, bildar de tillsammans en sällsynt gripande helhet. Medan pianot broderar en melodi kan cellon ligga still på en lång orgelpunkt. När cellon långsamt och eftertänksamt spinner en vokalis kan pianot svara med till synes omotiverade ackord. Originellt nog ligger den snabba satsen, och den är verkligen kontrasterande, i mitten. Envist upprepade ackord och rörelser, glissandi, flageoletter och en kraftigt framåtdrivande vitalitet utmärker musiken som ibland är nästan unison, ibland på kollisionskurs. Det avslutande *Largot* är romantiskt lidelsefullt. Legato ställs mot staccato, instrumenten utnyttjas i hela deras omfång. Cellon spelar huvudrollen och mot slutet tättnar musiken i ett oerhört vackert, inträngande parti.

Om Stravinsky representerar neoklassicismen kan Sjnitke genom sin Cellosonat sägas föra neoromantikernas talan.



Der erste Ruhm von Igor Strawinsky steht in Zusammenhang mit der Tätigkeit des Russischen Balletts in Paris Anfang der 1910er Jahre. Damals gab Sergej Djagilew den Feuervogel, Petruschka und das Frühlingsopfer in Auftrag, Ballette, die in der Musikgeschichte bezüglich der Skandale ohne Gegenstücke sind. Nach dem ersten Weltkrieg wollte Djagilew Strawinsky zum Ballett zurücklocken, u.A. dadurch, daß er ihm ein Heft mit Kompositionen gab, die dem allzu früh verstorbenen italienischen Barockmeister Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) zugeschrieben waren. Daß dies eine erfolgreiche Methode sein würde, bezweifelte er nicht, da Vincenzo Tommasinis Ballett „Le donne di buon umore“ seit 1917 einen großen Erfolg gehabt hatte — ein Ballett aus Scarlattieinrichtungen. Im selben Geiste dachte Djagilew jetzt an ein Strawinskyballett, die Tänzer als Figuren des italienischen Commedia dell'Arte-Theater des 18. Jahrhunderts verkleidet.

Anfangs gefiel Strawinsky der Gedanke gar nicht, aber allmählich wurde er derartig von der Frische der Musik gefesselt, daß er 1919-20 ein Ballett in einem Akt mit Gesang komponierte: Pulcinella. Die Musik baut zur Gänze auf Stücken aus dem Pergolesi-Heft, hat aber eine unverkennbare Strawinsky-Note bekommen. Wenn dies auch nicht das erste Beispiel der Geschichte eines Neoklassizismus ist, war aber das Ballett eine Neuorientierung bei Strawinsky und eine Kursänderung der gesamten europäischen Kunstmusik. Bis in die dreißiger Jahre sollte der Neoklassizismus eine wichtige Rolle spielen.

„Durch Pergolesi entdeckte ich die Vergangenheit“, schrieb der Komponist weitaus später, „durch die Vergangenheit wurden meine späteren Werke erst möglich. Es war ein Blick zurück — die erste vieler Liebesgeschichten in dieser Richtung — aber auch ein Blick in den Spiegel.“

Eine gute Ballettmusik muß auch außerhalb des Theaters leben können. Bereits 1922 stellte deshalb der Komponist eine Orchestersuite zusammen, mit elf der ursprünglich etwa zwanzig Sätze, wo die Sänger weggelassen worden waren. Aus diesem Material machte er 1925 eine Suite für Violine und Klavier, und 1933 half ihm der Geiger Samuel Dushkin, eine neue Suite für dieselbe Besetzung zusammenzustellen. Diese Suite bekam den Namen „Suite Italienne“, wie auch die Suite, die der Komponist mit dem bekannten Cellisten Gregor Pjatigorskij zusammen ein Jahr früher zusammengestellt hatte. Bleibt zu erwähnen, daß die Orchestersuite 1947 ein wenig revidiert wurde. Die Musik fesselte Strawinsky während einer langen Periode seines Schaffens — und keine der Suiten ist der anderen ähnlich. Alle haben einen verschiedenen Inhalt.

Die Cellofassung der „Suite Italienne“ besteht aus fünf Sätzen. Eine pompös theatralische „Introduktion“ wird von einer melancholischen „Serenata“ gefolgt, in der Form einer anmutigen italienischen Kantilene. Im Ballett wurde diese Melodie vom Tenorsolisten gebracht. Der dritte Satz, „Aria“, war ursprünglich ebenfalls eine Gesangsnummer, eine groteske Buffarrie für Baß. Es folgt eine lebhaft und virtuose „Tarentella“, bevor der letzte Satz mit einem schönen, stilisierten „Minuetto“ beginnt und mit einem festlich leuchtenden „Finale“ endet.

1932 stellten also Strawinsky und Pjatigorskij die Suite Italienne zusammen. 1935 besorgte derselbe Pjatigorskij die Erstausgabe von Dmitrij Schostakowitschs „Cello-sonate“ d-moll Op.40. Zu jener Zeit lebte Strawinsky bereits seit ein paar Jahrzehnten im Westen, beobachtete wohl aber die Entwicklung in der UdSSR. Damals kochten die

Gefühle. Der Dichter Majakowskij hatte sich 1930 das Leben genommen. 1932 veröffentlichte die Partei einen Gleichrichtungsleräuf, aus dem der Komponistverband herauswuchs, ein Verband, der behauptete, daß „Der Sowjetkomponist muß das Heroische, Glanzvolle und Schöne anstreben, den volksfeindlichen Modernismus bekämpfen, der für den Verfall der zeitgenössischen bürgerlichen Kunst typisch ist.“ Wer könnte es aber erklären, wie man rein praktisch eine Musik schaffen sollte, die „in der Form national, im Inhalt sozialistisch“ sein sollte, wie es im 1934 veröffentlichten Essay Maxim Gorkijs „Über den sozialistischen Realismus“ hieß. Der Leningrader Parteiführer Sergej Kirov wurde im selben Jahr mit Stalins heimlicher Zustimmung ermordet ...

Nach dem stürmischen Erfolg bei der Uraufführung der ersten Sinfonie 1925 wurde Schostakowitsch immer mehr als der führende Sowjetkomponist betrachtet, obwohl er häufig kritisiert wurde, weil er so ironisch und modernistisch schrieb. Die Oper „Lady Macbeth“ hatte aber bei der Premiere im Januar 1934 einen glänzenden Erfolg. Hier fanden die Kritiker die tiefste und echtste Oper seit Tschajkowskij's Tagen — eine Musteroper.

In diesem Geiste von Erfolg, gewürzt durch bittere Kritik, und politischer Gewalt begann Schostakowitsch am 15. August 1934 seine Cellosate in der leeren Moskauer Wohnung eines Freundes. Er hatte eben eine stürmische Auseinandersetzung mit seiner Frau Nina gehabt, die im Zorn nach Leningrad abreiste. In fieberhafter Intensität schrieb er ohne schlafen zu können, und der erste Satz, *Allegro non troppo*, wurde in zwei Tagen vollendet. Dies ist der umfangreichste Satz, ein Wunder an Tiefe und Substanz. Zwei Themen werden einander gegenübergestellt: Ernst/Nachdenklichkeit gegen Freude/Lebenswillen. Gegen Ende des Satzes kehrt die Musik ins Tragische: es entsteht ein Trauermarsch.

Tags darauf fuhr Schostakowitsch zum Krim, wo die Sonate am 19. September vollendet wurde. Eine Woche später vollendete er das 28. Lebensjahr. Der zweite Satz, *Allegro*, spiegelt dieselbe ironische Einstellung zur russischen Folklore wie die Oper Lady Macbeth, und die Untergangsgedanken des ersten Satzes kehren hier in Form einer Danse macabre zurück, mit hohlen, hallenden Instrumentalklangen. Das *Largo* ist breit angelegt, pathetisch und geladen. Es weist direkt auf seine späteren, großartigen langsamen Sätze, wie den der fünften Sinfonie. Erst im Finale, *Allegro*, wird das Bild heller. Die Musik wird farbreich und unterhaltend, die Instrumente bekommen frische Melodien und fast konzertante Rollen, die den kammermusikalischen Rahmen zu sprengen drohen.

Schostakowitschs Ballettmusik gab häufig sarkastische Hiebe, die gereizt und irritiert hatten. In seinem ersten bedeutenden Kammermusikwerk erschien er nun als Mann des Ernstes. Dies war aber auch nicht so gut, in einer Zeit in der der Künstler optimistisch und jubelnd sein sollte. Trotz des Mangels an Zukunftsglauben in der Sonate konnten die Kritiker die große Qualität der Musik nicht verleugnen, selbst wenn man sich etwas verkappt ausdrückte und meinte, er hätte „seinen Modernismus überwunden und einen nationalen Stil gefunden — wenn auch das Grotteske, Ironische und Karikierte nach wie vor am Leben sind und den Gesamteindruck mit leeren Phrasen bedrücken.“ Die Musik hat zweifellos eine akademisch strenge Oberfläche und ein formales sowie instrumentales Gleichgewicht, aber unter der Fläche findet man einen Protest und einen Hilferuf eines Komponisten, der in einer verständnislosen Zeit seine

Eigenart sucht.

Da die drei 1925/24 komponierten Stücke (Phantasie, Präludium, Scherzo Op.9) offensichtlich verloren gegangen sind, ist die Cellosonate Schostakowitschs einziges Werk für Cello und Klavier. Er schrieb sie auf Anraten seines Freundes und Gönners Wiktor Kubatskij, eines wohlhabenden Cellisten, der auch Konzerte veranstaltete und der mit dem Komponisten die Sonate am 25. Dezember 1934 im kleinen Saal des Leningrader Konservatoriums zur Uraufführung brachte. Sie spielten das Werk häufig zusammen, und im Januar 1936 waren sie in Archangelsk auf Tournee, als sie den berühmten Artikel der Prawda „Chaos statt Musik“ lasen. Der Artikel war ein schwerer Angriff auf Lady Macbeth, vermutlich auf direkte Veranlassung Stalins (der vielleicht sogar den Artikel teilweise selbst diktiert hatte), nachdem dieser die Oper gesehen hatte. Nach einem zweijährigen Erfolg verschwand die Oper jetzt über Nacht von allen sowjetischen Bühnen. Dies war der erste ernsthafte Angriff auf Schostakowitsch.

Alfred Schnittke wurde zwei Monate nach Schostakowitschs Cellosonate geboren und huldigte 1975 seinen großen Landsmann mit einem Preludio in Memoriam Dmitrij Schostakowitsch für zwei Violinen (oder Violine und Tonband). Vier Jahre früher hatte er einen Kanon in Memoriam Igor Strawinsky für Streichquartett geschrieben und 1978 rundete er diese Serie mit einem Werk für sechshändiges Klavier ab, mit dem Titel „Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch gewidmet“. Damit schließt er eine reiche Tradition ab.

Schnittke wurde 1934 in der Stadt Engels, in der Mitte des Wolgalaufes, geboren. Wäre er zwei Jahre älter gewesen, hätte die Stadt noch Pokrowsk geheißen. Seine Mutter war Wolgadeutsche, der Vater ein in Frankfurt/M geborener Jude russischer Herkunft, der 1946-48 bei einer in Wien erscheinenden russischsprachigen Zeitung beschäftigt war. Dort bekam der junge Alfred seinen ersten Klavierunterricht und begann zu komponieren.

Nach der Rückkehr in die Sowjetunion studierte Schnittke zunächst an der Musikakademie „Oktoberrevolution“, dann am Moskauer Konservatorium, wo er 1961 die Abschlussprüfung ablegte. Seit 1972 unterrichtet er Instrumentieren, Kontrapunkt, Partiturlesen und Komposition am Moskauer Tschajkowskij-Konservatorium. Er arbeitete auch am Experimentalstudio für elektronische Musik in Moskau und schrieb mehrere theoretisch wissenschaftliche Werke.

Man charakterisiert meistens seine Musik als formal klar, in der Entwicklung dramatisch und in der Anlage breit. Früher hatte er eine polystylistische Periode, in der er verschiedene Stile frei mischte, tonale und atonale. Ab 1976 wurde diese collageähnliche Methode von einer Einheitlichkeit ersetzt, wo Elemente neuer und alter Musik in friedlicher Form neben einander stehen. Die „Cellosonate“ (1978) ist ein Beispiel. Sie wurde Natalija Gutman gewidmet, die die Sonate am 23. Januar 1979 mit dem Pianisten Wasilij Lobanow zur Uraufführung brachte.

Die drei Sätze *Largo* — *Presto* — *Largo* werden ohne Pause gespielt, und man findet viele Anspielungen auf einen älteren Spielstil. Obwohl sich die beiden Instrumente häufig verschiedener Musik zu widmen scheinen, bilden sie zusammen eine selten ergreifende Einheit. Während das Klavier an einer Melodie arbeitet, kann das Cello auf einem langen Orgelpunkt liegen bleiben. Wenn das Cello langsam, bedächtig eine Vokalise spielt, kann das Klavier mit augenscheinlich unmotivierten Akkorden antwor-

ten. Originellerweise liegt der wirklich kontrastierende schnelle Satz in der Mitte. Hartnäckig wiederholte Akkorde und Bewegungen, Glissandi, Flageolets und eine kräftig vorwärtstreibende Vitalität sind Merkmale der Musik, die manchmal beinahe unison ist, manchmal konträr gerichtet. Das abschließende Largo ist romantisch leidenschaftlich. Legato wird dem Staccato gegenübergestellt, die Instrumente werden im vollen Umfange ausgenützt. Das Cello spielt die Hauptrolle. Gegen den Schluß wird die Musik in einem unerhört schönen, eindringenden Abschnitt verdichtet.

Wenn Strawinsky den Neoklassizismus vertritt, kann Schnittke mit der Cellosonate für die Neoromantiker sprechen.

Le premier succès d'Igor Stravinsky est rattaché à l'activité des Ballets russes à Paris au début des années 1910. C'est alors que l'imprésario Serge de Diaghilev commanda « l'Oiseau de feu », « Pétrouchka » et le « Sacre du printemps », des ballets scandaleux sans précédent dans l'histoire de la musique. Après la première guerre mondiale, Diaghilev essaya de ramener Stravinsky au ballet, entre autre en lui donnant un cahier de compositions attribuées au maître baroque italien Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) que la mort ravit beaucoup trop jeune. Diaghilev ne doutait pas de l'efficacité de cette méthode puisque le ballet de Vincenzo Tommasini « Le donne di buon umore » jouissait d'un grand succès depuis 1917 — et il se composait d'arrangements de musique de Scarlatti. C'est ainsi que Diaghilev rêvait maintenant d'un ballet de Stravinsky aux danseurs déguisés en personnages du théâtre italien du 18<sup>e</sup> siècle « La Commedia dell'Arte ».

Au début, Stravinsky ne prenait aucun plaisir à cette idée, mais il fut ensuite si charmé par le fraîcheur de la musique qu'il composa vraiment en 1919-20 un ballet en un acte avec chant qui devait s'intituler « Pulcinella ». La musique est entièrement bâtie sur un morceau du cahier de Pergolèse, mais elle a une touche immanquable de Stravinsky. Même si le ballet n'est pas le tout premier exemple de néo-classicisme de l'histoire, il implique au moins une nouvelle orientation de Stravinsky et un changement de route de la part de toute la musique européenne. Le néo-classicisme devait jouer un rôle important bien avant dans les années 1930.

« Grâce à Pergolèse, j'ai découvert le passé », écrivit le compositeur beaucoup plus tard, « grâce au passé, toutes mes œuvres subséquentes furent rendues possibles. C'était un regard en arrière — le premier de plusieurs amours en ce sens — mais c'était aussi un regard dans le miroir. »

De la bonne musique de ballet doit aussi avoir une chance de vivre hors du théâtre. C'est pourquoi déjà en 1922 le compositeur assembla une suite pour orchestre en onze mouvements (l'originale en contenait une vingtaine); les trois numéros solistes vocaux ont été retranchés. En 1925, il arrangea une suite pour violon et piano à partir de ce matériel et, en 1933, le violoniste Samuel Duchkin l'aïda à assembler une nouvelle suite pour les mêmes instruments. Cette suite s'appella « Suite Italienne », comme la suite pour violoncelle et piano que le compositeur avait mise au point déjà l'année précédente en collaboration avec le violoncelliste bien connu Gregor Piatigorsky. Il ne reste à ce sujet qu'à mentionner que la suite pour orchestre fut légèrement révisée en 1947. La musique captiva Stravinsky pendant longtemps — et aucune des suites ne copie l'autre: leur contenu diffère.

La version pour violoncelle de la « Suite Italienne » comprend cinq mouvements. Une « Introduzione » pompeusement théâtrale est suivie d'une « Serenata » mélancolique ayant la forme d'une charmante cantilène italienne. Dans le ballet, cette mélodie était exécutée par le ténor soliste. Le troisième mouvement, « Aria », était originellement un numéro vocal, une aria buffa grotesque pour basse. Vient ensuite une « Tarantella » animée et virtuose suivie du dernier mouvement commençant par un joli « Minuetto » stylisé et se terminant par un « Finale » au brillant digne d'une fête.

Stravinsky et Piatigorsky assemblèrent ainsi la « Suite Italienne » en 1932. En 1935, le même Piatigorsky devait répondre de la première exécution de la « Sonate pour violoncelle » en ré mineur op. 40 de Dimitri Chostakovitch. A ce moment, Stravinsky

avait vécu à l'ouest une couple de décennies mais suivait attentivement les développements en Union Soviétique. C'était un moment où les sentiments bouillaient. Le poète Maiakovsky s'était suicidé en 1930. En 1932, le parti publia un décret d'uniformisation duquel surgit la société des compositeurs, une société qui reconnaissait que « le compositeur soviétique doit viser à l'héroïque, l'illustre et le beau, lutter contre le modernisme ennemi du peuple, typique de la décadence de l'art bourgeois actuel ». Mais qui pouvait expliquer comment pratiquement réaliser une musique « nationale par sa forme et socialiste par son contenu », ainsi qu'il était formulé dans un des essais de Maxim Gorky « Du réalisme social », publié en 1934. Le chef du parti à Leningrad, Serge Kirov, fut assassiné la même année, avec l'assentiment de Staline ...

Après le succès de la première en 1925 de la première symphonie, Chostakovitch ressortait de plus en plus comme le compositeur soviétique de file, même s'il était souvent critiqué pour sa musique ironique et moderniste. L'opéra « Lady Macbeth » fut cependant un succès éclatant lors de la première en janvier 1934. Les critiques trouvèrent l'opéra le plus profond et le plus authentique qui ait été écrit depuis les jours de Tchaïkovski — un opéra modèle.

C'est dans cet esprit de succès assaisonné de critique acerbe et de violence politique que Chostakovitch, le 15 août 1934, commença sa « Sonate pour violoncelle » dans l'appartement vide d'un bon ami à Moscou. Il venait juste d'avoir une querelle orageuse avec son épouse Nina qui, dans un accès de colère, était rentrée chez elle à Leningrad. Il écrivait avec une intensité fébrile sans pouvoir dormir, et le premier mouvement, *Allegro non troppo*, fut prêt en deux jours. C'est le plus volumineux des mouvements et un chef-d'œuvre de profondeur et d'engagement. Deux thèmes s'affrontent: gravité/réflexion contre joie/volonté de vivre. Vers la fin du mouvement, la musique prend une tournure tragique et devient une marche funèbre.

Un ou deux jours plus tard, Chostakovitch se rendit en Crimée où il termina la sonate le 19 septembre. Une semaine plus tard, il fêta ses 28 ans. Le deuxième mouvement, *Allegro*, reflète la même manière ironique d'envisager le folklore russe, comme exprimé dans « Lady Macbeth », et les pensées de ruine du premier mouvement reviennent ici sous la forme d'une danse macabre aux sonorités instrumentales vides, faisant écho. Le *Largo* est large, pathétique et chargé. Il annonce clairement les imposants mouvements lents ultérieurs de Chostakovitch, comme celui dans la cinquième symphonie. La scène ne s'éclaircit que dans le finale, *Allegro*. La musique devient colorée et divertissante, les instruments jouent des mélodies fraîches et jouent un rôle presque concertant qui menace de faire sauter les cadres de la musique de chambre.

La musique de ballet de Chostakovitch donna souvent des coups de fouet qui ont agacé et irrité. Lorsqu'il écrivit sa première œuvre importante de musique de chambre, il était tenu pour un homme sérieux. Mais ce n'était pas si bien non plus, à une époque où l'artiste devait être optimiste et exultant. En dépit du manque de foi en l'avenir de la part de la sonate, les critiques ne pouvaient nier les grandes qualités de la musique; ils se sont exprimés d'une façon un peu entortillée, disant que Chostakovitch avait alors « eu raison de son modernisme et trouvé un style national — même si le grotesque, l'ironique et le caricatural vivent encore et alourdissent l'impression d'unité par des phrases vides. » La musique possède indéniablement des dehors académiquement sévères et un équilibre formel et instrumental, mais sous les apparences se cachent une protes-

tation et un cri à l'aide de la part d'un compositeur qui cherche son caractère distinctif en un temps d'incompréhension.

Puisque les trois pièces (« Fantaisie, Prélude, Scherzo » op. 9) écrites en 1923-24 semblent bien être perdues, la « Sonate pour violoncelle » est la seule œuvre de Chostakovitch pour violoncelle et piano. Il la composa à la demande de son ami et protecteur Victor Kubatsky, un riche violoncelliste qui aida aussi le compositeur à arranger des concertos et qui, avec lui, créa la sonate le 25 décembre 1934 dans la petite salle du conservatoire de Leningrad. Ils la jouèrent ensemble souvent et, en janvier 1936, ils se trouvaient en tournée à Arkhangelsk lorsqu'ils purent lire dans les journaux que Staline avait vu « Lady Macbeth ». L'opéra ne lui avait plu et, après deux ans de succès grandissant, l'œuvre disparut du jour au lendemain de toutes les scènes soviétiques. C'était la première attaque vraiment sérieuse contre Chostakovitch.

Alfred Chnitke naquit deux mois après la survenue de la « Sonate pour violoncelle » de Chostakovitch et il rendit hommage à son illustre concitoyen par un « Prélude in Memoriam de Dimitri Chostakovitch » pour deux violons (ou violon et bande sonore) en 1975. Quatre ans plus tôt, il avait écrit un « Canon in Memoriam d'Igor Stravinsky » pour quatuor à cordes et, en 1978, il compléta cette série souvenir par une œuvre pour piano à six mains intitulée « Dédié à Stravinsky, Prokofiev et Chostakovitch ». Ainsi, il poursuit et termine une riche tradition.

Chnitke naquit en 1934 dans la ville d'Engels, à mi-chemin sur la Volga. S'il avait été deux ans plus vieux, la ville se serait encore appelée Pokrovsk. Sa mère était une allemande de la Volga, son père était né à Francfort-sur-le-Main, un juif d'origine russe qui, de 1946 à 48, travaillait pour un journal russe à Vienne et c'est là que le jeune Alfred commença à étudier le piano et à composer.

De retour en Union Soviétique, Chnitke étudia d'abord à l'académie de musique « Révolution d'Octobre », puis au conservatoire de Moscou où il passa son examen en 1961. Depuis 1972, il enseigne l'instrumentation, le contrepoint, la lecture de partition et la composition au conservatoire Tchaïkovski à Moscou. Il a également travaillé au Studio expérimental de musique électronique à Moscou et a écrit une série de travaux d'érudition théorique.

Sa musique est généralement caractérisée par une forme claire, un développement dramatique et une structure large. Il a eu antérieurement une période polystylistique où il combinait librement différents styles, et tonaux et atonaux. Mais à partir de 1976, il épura cette méthode de collage par une plus grande homogénéité où des éléments de musique nouvelle et traditionnelle s'entendent sur une forme plus paisible. La « Sonate pour violoncelle » (1978) en est un exemple type. Elle est dédiée à Natalia Gutman qui créa la sonate à Moscou le 23 janvier 1979 avec le pianiste Vassili Lobanov.

Les trois mouvements *Largo* — *Presto* — *Largo* sont joués sans interruption; il se trouve ici plusieurs allusions au style antérieur d'exécution. Quoique les deux instruments semblent souvent s'adonner à de la musique totalement différente, ils forment ensemble une unité exceptionnellement saisissante. Pendant que le piano brode une mélodie, le violoncelle peut se reposer sur un point d'orgue prolongé. Lorsque le violoncelle dévide lentement et pensivement une vocalise, le piano peut répondre par un accord en apparence non justifié. Assez curieusement, le mouvement rapide est placé entre les deux lents, et il fait vraiment contraste. Des accords et des motifs répétés avec entête-

ment, des glissandi, des flageolets et une vitalité avançant avec force caractérisent la musique qui, parfois est presque à l'unison, parfois sur une route de heurts. Le *Largo* final est romantiquement passionné. Le legato s'oppose au staccato, le registre complet des instruments est utilisé. Le violoncelle joue le rôle principal et, vers la fin, la musique se condense dans une partie pénétrante de toute beauté.

Si Stravinsky représente le néo-classicisme, Chnitke peut, grâce à la « Sonate pour violoncelle », défendre la cause des néo-romantiques.

**Torleif Thedéen** est né à Stockholm en 1962 et a commencé de sérieuses études de violoncelle à l'âge de 10 ans. Il travailla deux ans avec Ola Karlsson mais ses études principales se firent avec Frans Helmerson à l'École de Musique de la Radio Suédoise à Edsberg. Après son diplôme de soliste, il poursuivit ses études avec William Pleeth, Jacqueline du Pré, Paul Tortelier, Heinrich Schiff et E. Schönfeldt entre autres.

En 1985, Torleif Thedéen gagna le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, le Concours Pablo Casals à Budapest et le Tribut International de l'Union de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes.

Ces prix lui ouvrirent des portes internationales et Thedéen fera bientôt des apparitions dans des centres musicaux tels que Budapest, Prague, Stockholm, Berlin et Vienne ainsi qu'au Portugal et en Union Soviétique.

Torleif Thedéen est régulièrement entendu lors d'émissions de radio et de télévision.



**Torleif Thedéen** was born in Stockholm in 1962 and started serious cello studies at the age of 10. He studied for two years with Ola Karlsson but his principal study was with Frans Helmerson at the Swedish Radio Music School in Edsberg. After obtaining his soloist's diploma he continued to study, for William Pleeth, Jacqueline du Pré, Paul Tortelier, Heinrich Schiff and E.Schönfeldt among others.

In 1985 Torleif Thedéen won the Hammer-Rostropovitch prize in Los Angeles, the Pablo Casals Competition in Budapest and the European Broadcasting Union's International Tribune for young interpreters.

These prizes signified an international breakthrough, and Thedéen will shortly play in musical centres such as Budapest, Prague, Stockholm, Berlin and Vienna as well as in Portugal and the Soviet Union.

Torleif Thedéen is a regular radio and television performer.

**Torleif Thedéen** föddes i Stockholm 1962. Vid 10 års ålder började cellostudierna på allvar. Han studerade två år för Ola Karlsson och bedrev de huvudsakliga studierna för Frans Helmerson 1978-1982 på S.R.'s musikskola Edsberg. Efter solistdiplomet fortsattes studierna för bl.a. William Pleeth, Jacqueline du Pré, Paul Tortelier, Heinrich Schiff och E.Schönfeldt.

Under 1985 vann Torleif Thedéen Hammer-Rostropovitj-priset i Los Angeles, Pablo Casals-tävlingen i Budapest och Europeiska radiounionens internationella tribun för unga interpretter.

Dessa priser medförde ett internationellt genombrott, och inom den närmaste tiden har och kommer Torleif Thedéen att spela i musikstäder som Budapest, Prag, Stockholm, Paris, Berlin och Wien samt i Portugal och Sovjet.

Torleif Thedéen framträder också regelbundet i TV och radio.

**Torleif Thedéen** wurde 1962 in Stockholm geboren und fing als 10-jähriger an, das Cello ernsthaft zu studieren. Obwohl er zwei Jahre bei Ola Karlsson studiert hat, war sein hauptsächliches Studium mit Frans Helmerson an der Musikschule des Schwedischen Rundfunks in Edsberg. Nachdem er sein Diplom erhalten hatte studierte er weiter bei u.A. William Pleeth, Jacqueline du Pré, Paul Tortelier, Heinrich Schiff und E. Schönfeldt.

Im Jahre 1985 gewann er den Hammer-Rostropowitsch-Preis in Los Angeles, den Pablo-Casals-Wettbewerb in Budapest und den Internationalen Tribun-Preis für junge Interpreten der europäischen Radioverbandes.

Diese Preise bezeichnen einen internationalen Durchbruch, und in nächster Zeit wird Thedéen in bedeutenden Musikstädte wie Budapest, Prag, Stockholm, Wien und Berlin spielen sowie in Portugal und in der UdSSR. Zusätzlich macht er regelmäßige Radio- und Fernsehsendungen.

**Roland Pöntinen** was born in 1963 in Danderyd, near Stockholm, and since 1975 has been studying 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 public and press 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 debut at the age of 17 with the Stockholm Philharmonic Orchestra he has toured extensively as a soloist and chamber musician all over the world.  
**Roland Pöntinen appears on 9 other BIS records.**

**Roland Pöntinen är född 1963 i Danderyd och har sedan 1975 haft prof. Gunnar Hallhagen som lärare. Efter gymnasium vid Adolf Fredriks Skola har Roland studerat två år vid diplomlinjen på Musikhögskolan i Stockholm. Hans två diplomkonserter, med bl. a. Bartóks andra pianokonsert, gav publik- och pressrosor.**

Han har även studerat vid The Banff Centre School of Fine Arts i Kanada för bl.a. Menahem Pressler och György Sebök samt i Wien för Elisabeth Leonskaja. Sedan debuten vid sjutton års ålder med Stockholmsfilharmonikerna har Pöntinen turnerat flitigt både som solist och kammarmusiker världen över.

**Roland Pöntinen medverkar även på 9 andra BIS-skivor.**

**Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und studierte ab 1975 bei Prof. Gunnar Hallhagen. Er studierte auch zwei Jahre in der Diplomklasse der Stockholmer Musikhochschule. Seine beiden Diplomkonzerte mit u.A. Bartóks zweitem Klavierkonzert waren große Publikums- und Kritikererfolge.**

Er hat auch an der Banff Centre School for Fine Arts in Kanada mit Menahem Pressler und György Sebök studiert, sowie in Wien bei Elisabeth Leonskaja. Als 17-jähriger debütierte er mit den Stockholmer Philharmonikern und seit dann hat er Tournees als Solist und Kammermusiker in aller Welt gemacht.

**Roland Pöntinen erscheint auf 9 weiteren BIS-Platten.**

**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 d'un 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.**

Roland Pöntinen 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.

**Roland Pöntinen a enregistré sur 9 autres disques BIS.**

## **INSTRUMENTARIUM**

**Cello: David Teccler, 1711**

**Bow: Victor Fetique, Paris**

**Piano: Steinway D**

**Piano technician: Greger Hallin**

**Recording Data: 1986-05-01/03 at Danderyd Grammar School, Sweden**

**Recording Engineer: Robert von Bahr**

**Digital Editing: Robert von Bahr**

**Sony PCM F-1 Digital Recording Equipment, 2 Schoeps CMC541U and 2 Neumann  
U89 Microphones, SAM82 Mixer**

**Producer: Robert von Bahr**

**Cover Text: Stig Jacobsson**

**English Translation: Andrew Barnett**

**German Translation: Per Skans**

**French Translation: Arlette Chené-Wiklander**

**Photographs: Rikhard Pöntinen**

**Album Design: Robert von Bahr**

**Type Setting: Andrew Barnett**

**Lay-out: Andrew Barnett**

**Repro: K&P Grafiska, Stockholm, 1986**

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

© & ® 1986, BIS Records AB

