

BIS

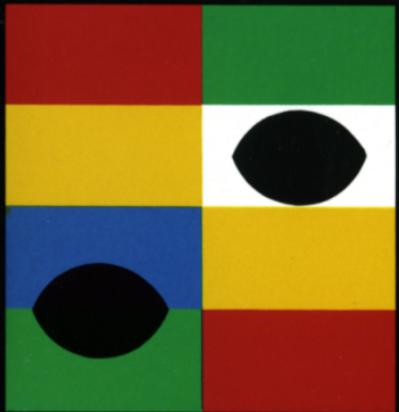
CD-517 DIGITAL

alfred schnittke



violin concertos

/no. 3 & no. 4



oleh
krysa,
violin

malmö
symphony
orchestra

eri
klas,
conductor

SCHNITTKE, Alfred (b. 1934)**Concerto No.3 for Violin and****Chamber Orchestra** (1978) (*UE/Sikorski*)**26'34****Konzert Nr.3 für Violine und Kammerorchester****Concerto no 3 pour violon et orchestre de chambre**

[1]	I. Moderato	9'49
[2]	II. Agitato	5'43
[3]	III. Andante	11'02

Concerto No.4 for Violin and Orchestra (1984)**34'12****Konzert Nr.4 für Violine und Orchester** (*UE/Sikorski*)**Concerto no 4 pour violon et orchestre**

[4]	I. Andante	5'07
[5]	II. Vivo	7'01
[6]	III. Adagio	9'29
[7]	IV. Lento	12'20

Oleh Krysa, violin/Violine/violon**Malmö Symphony Orchestra** (Malmö Symfoni Orkester/
Symphonieorchester Malmö/Orchestre Symphonique de Malmö)**Eri Klas**, conductor/Dirigent/chef d'orchestre**Tom Holst**, 12th violin II solo/12. Violine II solo/12^{ème} violon II solo**Jörgen Flinge**, alto saxophone/Alt-saxophon/saxophone alto**Niels Ullner**, cello/Violoncello/violoncelle**Isolda Suslak**, piano/Klavier/piano

Instrumentarium

Violin: Pietro Guarnerius, Mantua, late 17th century.

Bow: Hans-Karl Schmidt, Dresden

Players in Concerto No.3

Håkan Rudner, violin

Włodek Tomaszewski, viola

Magnus Lanning-Ekenborn, cello

Kristina Mårtensson, double bass

Hanne Friis-Sharp, flute

Johan Hedelius, flute

Annika Härdelin, oboe

Wilfried Geggus, cor anglais

Anders Eriksson, clarinet

Anders Åberg, clarinet

Tommie Lundberg, bass clarinet

Lars Wallén, bassoon

Jan Norman, contrabassoon

Thomas Kjelldén, horn

Bertil Fridh, horn

Kjell-Åke Petersson, trumpet

Björn Forsang, trombone

Recording data: 1991-02-06/09 at Malmö Concert Hall (Konserthuset), Malmö, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

4 × Neumann U89, 2 × Neumann TLM170, 2 × Neumann KM130 microphones;
Studer 961 mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert Suff

Cover texts: Alfred Schnittke, Alexander Ivashkin, Dr. Reinhard Schulz

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Oleh Krysa photograph: Hashimoto

Type setting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

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

© & ® 1991, BIS Records AB

Concerto No.3 for Violin and Chamber Orchestra (1978)

This work was originally intended to form part of a programme in which Hindemith's *Piano Concerto* and the *Chamber Concerto* of Alban Berg were to be played. This determined the orchestral forces of my piece, which sum up those of the other two pieces but which also influenced the sound concept of my concerto: thirteen wind instruments and only four strings produce an inequality of weight. I found a solution to this problem in saving the strings for the third movement, where they enter for the first time and replace the wind sound towards the end of the composition.

The title originally planned, *Canticum canticorum*, which I eventually renounced since I am against programmatic explicitness, found a certain reflection in the concerto's musical language (for example, in the soloist's initial cadenza). But there are also quite different influences at work — those of Russian Orthodox church music (in the final chorale of the first and third movements) and German Romanticism (the forest music at the beginning of the third movement which, despite the horn fifths and the fluctuations between major and minor, is not a quotation from Schubert or Mahler). And the atonal idiom also leads naturally on occasion to twelve-note themes, but never to twelve-tone rows. The combination of these tonal spheres is not subject to any constructional principle: I merely followed my ear's commands.

I have long been preoccupied by the opposition of the tonal and the atonal. In this work I tried to construct a unified system of intonations linking the two sound-worlds organically — that is, not only through the contrasting effects of night and day but also by means of the morning and evening transitions and the ever-present play of shadows and colour modulation. Atonality can be reached from any point in tonality (and vice versa).

The *Violin Concerto*'s three movements follow the scheme of double contrasts (slow-fast-slow) and are played without a break. The solo part makes no virtuoso demands on the soloist and is predominantly melodically conceived. The first performance took place in January 1979 in the Great Hall of the Moscow Conservatory.

Alfred Schnittke

The meeting and co-existence of a variety of forms of musical material, a variety of worlds of style and imagery — these problems are central in Alfred Schnittke's *Third Violin Concerto*. The orchestral forces are similar to those used in Alban Berg's *Chamber Concerto* for violin, piano and thirteen wind players (1925). Additionally there are four string players, whose entry marks the beginning of the finale, of the illumination and alleviation of the general atmosphere.

The three movements of Schnittke's concerto are three different stages or aspects of one idea. The first movement, emerging from the soloist's tense trills, presents the 'prehistory', as it were. Here one may discern the most important spheres of imagery in the concerto: firstly the intensively expressive, tauntingly enraged, dissonant structure of intervals which serves as the point of departure for the rebelliously unbalanced second movement; secondly the light and conciliatory major/minor flickering of triad runs, which finally becomes decisive in the finale; and finally the strict chorale, the most important of the elements, which concludes the flow of events like an epitaph.

The second and third movements merely develop the 'theses' of the first; they unfold a temporally calculated concept. The strongest contrast arises before the beginning of the finale: a storm-wave of contradictions and passions crashes down in an aleatory culmination; the musical material shatters into the tiniest fragments. And here, amidst the catastrophe, like an illusion of ghostly harmony, horn fifths suddenly appear — in the music of past centuries the frequently-occurring symbol of problems happily resolved. The sound here is devoid of the unambiguity acquired through the centuries; doubt shines through the major/minor play of light and shadow... The tide of the music finds no rest; it hurries on into the depths of centuries, eventually finding its hold in a universal, eternal symbol: the chorale.

Alexander Ivashkin

Concerto No.4 for Violin and Orchestra (1984)

My *Fourth Violin Concerto*, a commission from the Berlin Festival, is dedicated to my dear friend Gidon Kremer, as a sign of my great admiration and most heartfelt thanks. Gidon has contributed decisively to the spread of my works, both through countless performances and also by inspiring and stimulating other musicians. For this reason the musical material of this four-movement concerto is taken from monograms of Gidon Kremer and of myself — and in the last movement also of three other kindred souls, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Arvo Pärt. It is not, however, a constructed Babel (except for the *perpetuum mobile* passacaglia in the second movement); rather it is an attempt to create a melodic tension both between one note and another and also between notes and rests, with free application of techniques both 'new' and 'old'. Two beautiful plush melodies (the first running through the entire piece as a *fatum banale*, the second appearing as a false relief in the third movement) are merely two 'corpses decorated with make-up'. On a few occasions (for example the 'cadenza visuale', second movement) a peep is ventured behind the curtain into the soundless, hypnotic musical Hereafter — into the world of silent sound (otherwise called 'rest'). But these are only moments, brief attempts to fly; the foundering descent back into the world of sound is inevitable. Or is it?

Alfred Schnittke

The *Fourth Violin Concerto* dates from 1984. The concerto is unquestionably one of Schnittke's preferred musical forms. The previous violin concertos (1957/63, 1966 and 1978) had demonstrated quite different compositional methods on Schnittke's part. This piece confirms his path towards greater simplicity, towards love for tonal, extremely straightforward musical figures. A large romantic orchestra is required, reinforced by instruments of striking sonic character such as the saxophone, the flexatone (usually confined to lighter music) and most especially by an unconventional battery of chord instruments: xylophone, glockenspiel, marimba, vibraphone, bells, celesta, harpsichord and piano. Schnittke employs these last-named instruments principally for the support and coloration of static textures. The idea of a colossal Basso continuo, the chordal accompaniment of baroque music, must have been of determining significance in this respect.

The *Fourth Concerto* has four movements. The sequence *Andante* — *Vivo* — *Adagio* — *Lento* makes it plain that a measured and well audible tone takes precedence over virtuoso passages. Right at the beginning of the first movement, important structural elements are presented. After a reverberating bell motif we hear a peculiarly plain, warm theme in A flat major, its instrumentation rather gentle and peaceful (woodwind and horn). With its tonic/dominant exchange it is intentionally trivial, like an exponent of another, lost musical language. The solo violin tries to attune itself to this, but upon its entry the veil of comfort is torn aside. A dissonant chord, including all twelve notes of the tonal system, is rudely inserted; the violin continues the melodic development with a harsh friction of semitones and broken chords. The mood only brightens when the violin takes up the opening bell motif. The plain theme then occurs once more, this time in C sharp minor, and — richer, as it were, in experience — shot through with distracting notes. The first movement concludes with the return of the bell motif, this time over a dissonant, static string texture.

This movement has not only seen the exposition of the musical material but also the erection of the compositional principle: that zones of insecurity lurk behind apparently tranquil beauty. The entire concerto is to be understood in this light. The lively second movement is basically one large cadenza over intricate broken chords from the soloist. At the movement's climax, with ever more rugged breakings, the tone of the soloist becomes more and more 'faded out' — Schnittke calls this a 'cadenza visuale', with utmost passion but almost devoid of the means to express it. Only after a grandiose entry by the previously silent strings on the note G (the lowest note of the violin) does the soloist regain his tone — but at this point the movement breaks off. The remaining two movements advance other attitudes, stated at their respective outsets, onto a higher plane. In the third, the destabilization of an emphatically beautifully conceived melody is driven forwards; the fourth returns to the serene peace of the bell motif from the beginning of the work.

Dr. Reinhard Schulz

Oleh Krysa was born in Poland and grew up in the Ukraine. His talent as a violinist was evident from an early age and took him to the Moscow Conservatory as a student of David Oistrakh. He was a prizewinner at the Montreal Violin Competition, the Tchaikovsky and Wieniawski Competitions, and outright winner of the Paganini Competition.

As well as performing as a soloist with leading orchestras all over the world, Oleh Krysa also devotes himself to chamber music. In 1977-78 he was the leader of the Beethoven Quartet. He takes an active interest in contemporary music; in particular he has given the world première performances of works written specially for him by Soviet composers.

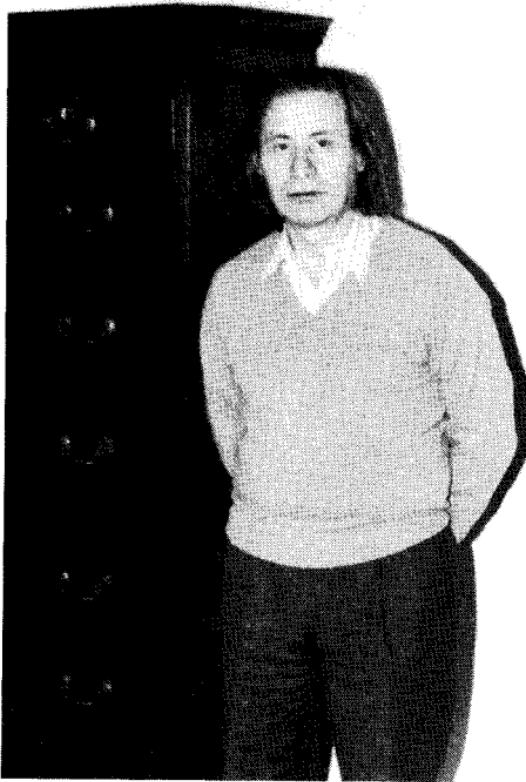
Oleh Krysa lives in New York and teaches at the Manhattan School of Music. This is the first of a planned series of recordings for BIS.

Eri Klas was born in Tallinn in 1939 into a musical family. He graduated from the Tallinn Music College as a violinist, choral conductor and percussionist and then worked for six years with the Estonian Radio Symphony Orchestra, after which he decided to concentrate on conducting. To this end he undertook further studies at the Leningrad Conservatory with Nikolai Rabinovich. As a young musician Eri Klas was greatly influenced by his friend David Oistrakh and by the conductor Boris Khaikin with whom he worked from 1969-72.

For twenty years Eri Klas was associated with the Estonia Theatre (Tallinn's opera house) and he has made frequent guest appearances at the Bolshoi Theatre in Moscow and the Finnish National Opera in Helsinki. As well as opera and the classical symphonic repertoire, he has a special interest in contemporary symphonic music. In 1989 he gave the world première of Schnittke's ballet *Peer Gynt* in Hamburg and made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra, performing Schnittke's *Cello Concerto No. 1* (solo: Natalia Gutman) to great critical acclaim. On the same label: BIS-CD-477, 487.

The Malmö Symphony Orchestra gave its first concert on 18th January 1925 and has grown from an original strength of 51 musicians to the present-day total of 83, and the process of expansion is continuing. Since the opening of the Malmö City Theatre in 1944 the orchestra has combined the functions of a theatre orchestra

with those of a symphony orchestra. After many years without an entirely satisfactory concert base, the opening of the Malmö Concert Hall in 1985 gave a decisive impulse to the development of the orchestra. Among the orchestra's most important early conductors can be counted Tor Mann and Georg Schnévoigt, who led the orchestra from 1930 until his death in 1947. In recent years chief conductors have included Stig Westerberg and Vernon Handley. The orchestra appears on 5 other BIS records.



Alfred Schnittke

Drittes Konzert für Violine und Kammerorchester (1978)

Dieses Werk war ursprünglich für ein Programm vorgesehen, in dem noch Hindemiths *Klavierkonzert* und Bergs *Kammerkonzert* gespielt werden sollten. Das bestimmte die Orchesterbesetzung meines Stückes, welches die Besetzungen der beiden genannten Werke summiert. Aber auch das Klangkonzept meines Konzertes wurde dadurch beeinflußt: 13 Bläser und nur 4 Streicher ergeben kein Gleichgewicht. Eine Lösung dieses Problems fand ich im Aussparen der Streicher bis zum 3. Satz, wo sie zum ersten Mal einsetzen und gegen Ende des Werkes den Bläserklang verdrängen.

Ein ursprünglich geplanter Titel („*Canticum canticorum*“), von dem ich mich aber lossagte, weil ich gegen programmatische Eindeutigkeit bin, hat einen gewissen Niederschlag in der Tonsprache des Konzerts (z.B. in der Einleitungs-kadenz des Solisten) gefunden. Aber es gibt hier auch ganz andere Einflüsse — russisch-orthodoxe Kirchenmusik (im Schlusschoral des 1. und 3. Satzes) und deutsche Romantik (in der Waldmusik am Anfang des 3. Satzes, die — trotz der Hornquinten und des Dur/Moll-Schwankens — kein Schubert- oder Mahler-Zitat ist). Und natürlich kommt auch das atonale Idiom der chromatischen Intervallik dazu, das manchmal zu Zwölftonthemen führt, aber nie zu Zwölftonreihen. Das Zusammenwirken dieser Tonsphären ist keinem konstruktiven Prinzip unterordnet — ich folgte nur den Intentionen meines Gehörs.

Das Gegenspiel des Tonalen und Atonalen beschäftigt mich seit langem. Hier versuchte ich, mir ein einheitliches Informationssystem zu bauen, das beide Ton-Welten organisch verbindet: d.h. nicht nur durch kontrastierende Tag-Nacht-Wirkungen, sondern auch durch vermittelnde Morgen-Abend-Überleitungen und allgegenwärtige Schattenspiegelungen und Farbmodulationen. Von jedem Punkt des Tonalen kann sofort das Atonale erreicht werden (und umgekehrt).

Die drei Sätze des Violinkonzerts folgen dem Schema des doppelten Kontrasts (langsam - schnell - langsam) und werden ohne Pause gespielt. Der Solopart stellt keine virtuosen Ansprüche an den Solisten und ist überwiegend melodisch konzipiert. Die Uraufführung fand im Januar 1979 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums statt.

Alfred Schnittke

Das Aufeinandertreffen und Nebeneinandersein verschiedener Formen klanglicher Materie, verschiedener stilistischer Welten und Bilderwelten — diese Probleme stehen im Mittelpunkt von Alfred Schnittkes *Drittem Violinkonzert*. Die Besetzung des Orchesters steht der von Alban Bergs *Kammerkonzert* für Violine, Klavier und dreizehn Bläser aus dem Jahre 1925 nahe. Hinzu kommen vier Saiteninstrumente, ihr Einsatz markiert den Beginn des Finales, der Erleuchtung und Milderung der allgemeinen Atmosphäre.

Die drei Sätze von Schnittkes Konzert sind drei verschiedene Etappen oder Aspekte einer Idee. Der erste Satz, der aus gespannten Trillern des Solo-instruments entsteht, stellt in gewisser Weise die „Vorgeschichte“ dar. Hier klingen die wichtigsten Bildsphären des Konzertes an: zum einen die verschärft-expressive, quälerisch-rasende, dissonante Intervallik, die zum Ausgangspunkt des aufrührerisch-unausgeglichenen zweiten Satzes wird; zum anderen das lichte und versöhnte Dur-Moll-Flackern von Dreiklangläufen, das im Finale endgültig bestimmt wird; schließlich der strenge Choral, das wichtigste der Elemente, der wie ein Epitaph den Fluß der Ereignisse insgesamt abschließt.

Der zweite und der dritte Satz entwickeln lediglich die „Thesen“ des ersten, entfalten ein zeitlich angelegtes Konzept. Der stärkste Kontrast entsteht vor dem Beginn des Finales: eine stürmische Welle von Widersprüchen und Leidenschaften zerbricht in aleatorischer Kulmination, die Materie zerburst in winzigste Splitter. Und hier, inmitten der Katastrophe, erscheinen wie ein Trugbild gespenstischer Harmonie auf einmal Hornquinten, das in der Musik der vergangenen Jahrhunderte so häufige Symbol glücklicher Konfliktlösung. Sein Klang jedoch ist von der in Jahrhunderten erarbeiteten Eindeutigkeit frei: durch das Licht-Schatten-Spiel des Dur und Moll schimmert Zweifel... Der Fluß der Musik findet keine Beruhigung, eilt weiter fort in die Tiefe der Jahrhunderte und findet Halt in einem universellen und ewigen Symbol: dem Choral.

Alexander Iwaschkin

Viertes Konzert für Violine und Orchester (1984)

Mein *Viertes Violinkonzert*, ein Auftrag der Berliner Festspiele, ist als Zeichen größter Bewunderung und herzlichsten Dankes meinem lieben Freund Gidon Kremer gewidmet. Gidon hat entscheidend zur Verbreitung meiner Werke beigetragen, sowohl durch unzählige Aufführungen wie auch durch inspirierende Anregungen für andere Musiker. Darum ist das Tonmaterial des viersätzigen Konzertes aus Monogrammen von Gidon Kremer und von mir — und im letzten Satz von noch drei anderen verwandten Seelen, Edison Denissow, Sofia Gubaidulina und Arvo Pärt — gewonnen. Doch ist es kein konstruiertes Babel (abgesehen von der *Perpetuum-mobile*-Passacaglia im 2. Satz), sondern ein Versuch, von Ton zu Ton und von Ton zu Pause eine melodische Spannung herzustellen, mit freier Verwendung von „neuen“ und „alten“ Techniken. Zwei schöne Plüschtöne (die eine sich als *fatum banale* durch das ganze Stück ziehend und die andere als falsche Erlösung im 3. Satz erscheinend) sind nur zwei „geschminkte Leichen“. Einige Male (z.B. *Cadenza visuale*, 2. Satz) wird ein Blick hinter den Vorhang in das hypnotisierende, stumme Jenseits der Musik gewagt — in die Welt des tonlosen Lautes (sonst Pause genannt). Aber das sind nur Augenblicke, kurze Flugversuche — das scheiternde Zurücksinken in den Ton ist unvermeidlich. Oder?

Alfred Schnittke

Das *Vierte Violinkonzert* — die Konzertform gehört zweifelsohne zu einer bevorzugten Gattung Schnittkes — entstand im Jahr 1984. Die vorangegangenen Violinkonzerte datieren von 1957/63, 1966 und 1978 und markieren ganz unterschiedliche Kompositionsmethoden Schnittkes. Hier nun bestätigt sich sein Weg zu größerer Einfachheit, zur Verliebtheit in tonale und dabei äußerst schlichte Wendungen. Ein großes romantisches Orchester ist aufgeboten, verstärkt durch klanglich herausfallende Instrumente wie etwa das Saxophon, das eher in der Unterhaltungsmusik angesiedelte Flexaton und vor allem durch einen ungewöhnlichen Apparat an Akkordinstrumenten (Xylophon, Glockenspiel, Marimba, Vibraphon, Glocken, Celesta, Cembalo, Klavier). Schnittke nutzt diese letztgenannten Instrumente in erster Linie zur Stützung und Abfärbung liegender Flächen, der Gedanke an einen überdimensionalen *Basso continuo*, die Akkordbegleitung der Barockmusik, dürfte hierfür mit ausschlaggebend gewesen sein.

Das 4. Konzert ist viersätzig. Die Abfolge *Andante* — *Vivo* — *Adagio* — *Lento* macht klar, daß ein gemessener und ausgehörter Ton den Vorrang vor virtuosen Passagen hat. Schon zu Beginn des ersten Satzes sind wesentliche Strukturelemente des ganzen Werks vorgestellt. Nach einem Glockenmotiv mit verhallenden Tönen folgt ein sonderbar schlichtes und warmes Thema in As-Dur, ganz weich und sanft instrumentiert (Holzbläser und Horn). In seinem Tonika-Dominantwechsel ist es bewußt trivial komponiert wie ein Exponent aus einer anderen, verloren gegangenen Musiksprache. Die Solo-Violine versucht einzustimmen, doch mit ihrem Eintritt reißt der Schleier des Behaglichen. Ein dissonanter Akkord, der alle zwölf Töne des Tonsystems erfaßt, schlägt herb dazwischen, die Violine setzt die melodische Entwicklung in harten Halbtonereibungen und Akkordbrechungen fort. Auflichtung erfolgt erst da, wo sie ihrerseits das einleitende Glockenmotiv aufgreift. Erneut schließt das schlichte Thema an, diesmal in cis-Moll und — gleichsam um Erfahrung reicher — mit einigen Störtönen durchsetzt. Mit dem erneuten Glockenmotiv, diesmal über einer dissonanten, liegenden Streicherfläche, schließt der erste Satz.

Hier hat nicht nur die Exposition des Materials stattgefunden, sondern auch die Aufstellung des Kompositionsprinzips: hinter scheinbar abgeklärter Schönheit lauern unsichere Zonen. So ist das ganze Konzert zu hören. Der lebendige zweite Satz ist im Grunde eine große Kadenz über virtuose Akkordbrechungen des Solo-instruments. Am Höhepunkt des Satzes mit immer zerklüfteteren Brechungen aber wird der Ton der Violine mehr und mehr ausgeblendet — Schnittke nennt dies „*Cadenza visuale*“, mit höchster Leidenschaft, doch fast ohne Mittel des Ausdrucks hierfür. Erst nach einem grandiosen Einsatz des zuvor stummen Streicherapparats auf dem Ton g, dem tiefsten Ton der Violine, gewinnt diese wieder an Klang. Doch dann schließt der Satz. Die folgenden beiden Sätze rücken andere zu Beginn exponierte Haltungen auf eine höhere Ebene. Im dritten wird die Verunsicherung einer betont schön erfundenen Melodie vorangetrieben, der vierte kehrt zur abgeklärteren Ruhe des Glockenmotivs zurück.

Dr. Reinhard Schulz

Oleh Kryssa wurde in Polen geboren und wuchs in der Ukraine auf. Seine schon früh sichtbare Violinbegabung brachte ihn ans Moskauer Konservatorium, wo er Schüler von David Oistrach wurde. Er war Preisträger des Violinwettbewerbs von Montreal, des Tschaikowsky- und des Wieniawski-Wettbewerbs und gewann auf Anhieb den Paganini-Wettbewerb.

Neben Soloauftritten mit führenden Orchestern in der ganzen Welt widmet sich Oleh Kryssa darüber hinaus der Kammermusik. So war er in den Jahren 1977-78 Primarius des Beethoven-Quartetts. Er setzt sich auch für zeitgenössische Musik ein, wobei er vor allem Werke sowjetischer Komponisten zur Uraufführung brachte, die speziell für ihn entstanden waren.

Oleh Kryssa lebt in New York, wo er an der Manhattan School of Music unterrichtet. Bei BIS sind weitere Aufnahmen mit ihm geplant.

Eri Klas wurde 1939 in Tallinn in eine Musikerfamilie geboren. Er absolvierte die Musikhochschule in Tallinn als Geiger, Chordirigent und Schlagzeuger und arbeitete dann sechs Jahre lang mit dem Estnischen Radio-Symphonieorchester zusammen. Danach beschloß er, sich auf das Dirigieren zu konzentrieren. Zu diesem Zweck unternahm er weitere Studien bei Nikolai Rabinowitsch am Leningrader Konservatorium. Als junger Musiker wurde Eri Klas maßgeblich durch seinen Freund David Oistrach und den Dirigenten Boris Khaikin beeinflußt. Mit letzterem arbeitete er von 1969 bis 1972.

Zwanzig Jahre lang war Eri Klas mit dem Estnischen Theater (der Oper in Tallinn) verbunden und hatte häufig Verpflichtungen als Gastdirigent am Bolschoi-Theater in Moskau und an der Finnischen Nationaloper in Helsinki. Neben Oper und klassischer Symphonik interessiert ihn besonders die zeitgenössische symphonische Musik. 1989 leitete er in Hamburg die Weltaufführung von Schnittkes Ballett *Peer Gynt* und hatte im selben Jahr sein Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, wo er Schnittkes *Erstes Cellokonzert* (BIS-CD-507) mit Natalia Gutman als Solistin unter großem Beifall der Kritik dirigierte. Auf demselben Label: BIS-CD-477, 487.

Das **Symphonieorchester Malmö** gab sein erstes Konzert am 18. Januar 1925 und wuchs im Laufe der Jahre von ursprünglich 51 Musikern auf die heutige Stärke von 83 Mitgliedern. Das Orchester expandiert weiter. Es dient seit der Eröffnung des Malmöer Stadttheaters 1944 sowohl als Opernorchester als auch als Symphonieorchester. Nach vielen Jahren ohne einen gänzlich zufriedenstellenden Konzertraum wurde 1985 das Malmöer Konzerthaus eröffnet, was dem Orchester entscheidende Impulse gab. Unter den wichtigsten früheren Dirigenten wären Tor Mann und Georg Schnévoigt zu erwähnen. Dieser leitete das Orchester von 1930 bis zu seinem Tode 1947. Zu den Chefdirigenten späterer Zeit gehören Stig Westerberg und Vernon Handley. Das Orchester erscheint auf 5 weiteren BIS-Platten.

Concerto no 3 pour violon et orchestre de chambre (1978)

A l'origine, l'œuvre devait faire partie d'un programme comprenant le *Concerto pour piano* d'Hindemith et le *Concerto de chambre* d'Alban Berg. Ces circonstances déterminèrent les forces orchestrales de ma pièce, forces qui résument celles des deux autres compositions mais qui influencèrent aussi le concept sonore de mon concerto: 13 instruments à vent et seulement quatre à cordes créent un déséquilibre. J'ai résolu ce problème en gardant les cordes pour le troisième mouvement où elles sont entendues pour la première fois et remplacent la sonorité des vents vers la fin de la composition.

Le titre d'abord projeté, *Canticum canticorum*, auquel je renonçai car je suis contre toute explicitation programmatique, trouva un certain reflet dans le langage musical du concerto (dans la cadence initiale du soliste par exemple). On distingue cependant des influences bien différentes — celles de la musique sacrée de l'Eglise russe orthodoxe (dans le choral final du premier et du troisième mouvement) et du romantisme allemand (la musique forestière au début du troisième mouvement, musique qui, en dépit des quintes de cors et des fluctuations entre les modes majeur et mineur, n'est pas une citation de Schubert ou de Mahler). Et l'idiome atonal mène naturellement aussi, à l'occasion, à des thèmes dodécaphoniques mais jamais à des séries dodécaphoniques. L'association de ces sphères tonales n'est pas sujette à un principe quelconque de construction: je n'ai qu'obéi à mes oreilles. J'ai longtemps été préoccupé par l'opposition entre le tonal et l'atonal. Dans cette œuvre, j'ai essayé de construire un système unifié d'informations joignant organiquement les deux mondes sonores — c'est à dire non seulement grâce aux effets contrastants du jour et de la nuit mais aussi au moyen des transitions du matin et du soir et du jeu omniprésent des ombres et des modulations de couleur. L'atonalité peut être atteinte à partir de n'importe quel point dans la tonalité (et vice versa).

Les trois mouvements du *Concerto pour violon* suivent le modèle des contrastes doubles (lent-vif-lent) et sont joués sans interruption. La partie solo n'exige pas de virtuosité de la part du soliste et est conçue surtout mélodiquement. La création eut lieu en janvier 1979 dans la grande salle du Conservatoire de Moscou.

Alfred Schnittke

La rencontre et la coexistence d'une variété de formes de matériel sonore, une variété de mondes stylistiques et imagés — ces problèmes sont centraux dans le *troisième concerto pour violon* d'Alfred Schnittke. Les forces centrales sont semblables à celles requises par le *Concerto de chambre* pour violon, piano et 13 instruments à vent (1925) d'Alban Berg. Il s'y trouve quatre instruments à cordes additionnels dont l'entrée marque le début du finale, de l'illumination et de l'allègement de l'atmosphère générale.

Les trois mouvements du concerto de Schnittke sont trois stades ou aspects différents d'une idée. Le premier mouvement, surgissant des trilles du soliste, présente pour ainsi dire la "préhistoire". On peut ici discerner les plus importantes sphères d'imagerie dans le concerto: d'abord la structure dissonante d'intervalles, intensément expressive, sarcastiquement furieuse, servant de point de départ pour le second mouvement indocilement débalancé; deuxièmement, le vacillement léger et conciliant majeur/mineur de roulades d'accords parfaits qui finit par devenir décisif dans le finale; et, pour terminer, le choral strict, le plus important des éléments, qui met fin, à la manière d'une épiphanie, au flot des événements.

Les second et troisième mouvements ne font que développer les "thèses" du premier; ils exposent un concept temporellement calculé. Le plus grand contraste surgit avant le début du finale: un raz-de-marée de contradictions et de passions s'écrase dans une apogée aléatoire; le matériel musical vole en éclats des plus minuscules. Et ici, au cœur de la catastrophe, comme une illusion d'harmonie fantomatique, des quintes de cor se font entendre — le symbole courant des problèmes heureusement résolus dans la musique des siècles passés. La sonorité est ici vidée de son sens précis acquis au long des siècles; le doute brille à travers le jeu majeur-mineur des ombres... Le cours de la musique ne trouve pas de repos; il se hâte dans les profondeurs des siècles et il ne fait halte que devant un symbole universel et éternel: le choral.

Alexander Ivashkin

Concerto no 4 pour violon et orchestre (1984)

Mon quatrième concerto pour violon, une commande du Festival de Berlin, est dédié à mon cher ami Gidon Kremer en signe de ma grande admiration et remerciements les plus cordiaux. Gidon a contribué décidément à la diffusion de mes œuvres grâce à d'innombrables exécutions mais aussi en inspirant et stimulant d'autres musiciens. C'est pourquoi le matériel musical de ce concerto en quatre mouvements est issu des monogrammes de Gidon Kremer et des miens — et dans le dernier mouvement aussi de trois autres âmes sœurs, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina et Arvo Pärt. Ce n'est cependant pas une tour de Babel (excepté pour la passacaille en *perpetuum mobile* du second mouvement); il s'agit plutôt d'une tentative de créer une tension mélodique entre une note et une autre et aussi entre les notes et les silences, avec une application libre d'"anciennes" et de "nouvelles" techniques. Deux belles mélodies de peluche (la première traversant la pièce entière comme un "fatum banale", la seconde apparaissant comme une fausse détente dans le troisième mouvement) ne sont que deux "corps embaumés". A quelques reprises (par exemple la "cadence visuelle" du second mouvement), on se risque à épier de derrière le rideau dans l'au delà musical silencieux et hypnotique — dans le monde du son silencieux (appelé autrement "silence"). Mais ce ne sont que des moments, de brèves tentatives de fuite; la redescente sombrante vers le son est inévitable. Ne l'est-elle pas?

Alfred Schnittke

Le quatrième concerto pour violon date de 1984; le concerto est indéniablement une des formes préférées de Schnittke. Les concertos pour violon précédents (1957/63, 1966 et 1978) ont fait montre de méthodes compositionnelles très différentes de la part de Schnittke. Cette pièce pave son chemin vers une plus grande simplicité, vers l'amour du tonal, des directions extrêmement simples. Un grand orchestre romantique est requis, renforcé d'instruments au caractère sonique strident tels que le saxophone, le flaxatone (normalement réservé à la musique plus légère) et surtout par une batterie originale d'instruments harmoniques: xylophone, glockenspiel, marimba, vibraphone, cloches, célesta, clavecin et piano. Schnittke emploie ces derniers principalement pour soutenir et colorer des régions creuses.

L'idée d'un "basso continuo" colossal, l'accompagnement d'accords de la musique baroque, a dû être décisive dans cette question.

Le quatrième concerto compte quatre mouvements. La suite *Andante - Vivo - Adagio - Lento* montre clairement qu'un ton mesuré a la préséance sur les passages virtuoses. D'importants éléments structurels sont présentés dès le début du premier mouvement. Après un motif de cloches retentissant, nous entendons un thème chaud particulièrement simple en la bémol majeur à l'instrumentation discrète et paisible (bois et cor). Avec son oscillation tonique/dominante, il est intentionnellement banal comme un représentant d'un autre langage musical, perdu celui-là. Le violon solo essaie de s'y accorder mais, à son entrée, le voile du confort est déchiré. Un accord dissonant, comprenant tous les 12 tons du système tonal, est inséré avec rudesse; le violon continue le développement mélodique avec une dure friction de demi-tons et d'accords brisés. L'atmosphère s'éclaircit au retour du motif initial au violon. Le thème simple est réentendu, cette fois en do dièse mineur et — enrichi, on pourrait dire, d'expérience — percé de notes distrayantes. Le premier mouvement se termine avec le retour du motif aux cloches, cette fois sur une surface plate et dissonante de cordes.

Nous n'avons maintenant pas seulement entendu l'exposition du matériel musical mais nous avons aussi été les témoins de l'érection du principe compositionnel: que des zones d'insécurité se dissimulent derrière la beauté apparemment sereine. Le concerto en entier doit être vu sous ce jour. Le second mouvement animé est fondamentalement une large cadence sur de grands accords brisés du soliste. A l'apogée du mouvement où le bris est de plus en plus denté, le ton du soliste devient de plus en plus "fondu" — Schnittke appelle cela une "cadenza visuale" avec une passion extrême mais presque démunie de moyens pour l'exprimer. Ce n'est qu'après une entrée grandiose des cordes, jusqu'alors silencieuses, sur la note sol (la note la plus grave du violon), que le soliste retrouve sa voix — mais le mouvement s'interrompt à ce point. Les deux mouvements restants mènent différentes attitudes, énoncées à leur point de départ respectif, à un plan plus élevé. Dans le troisième, l'instabilité d'une mélodie conçue avec une beauté énergique est prolongée; le quatrième revient à la paix sereine du motif aux cloches.

Dr Reinhard Schulz

Oleh Krysa est né en Pologne et a grandi en Ukraine. Son talent de violoniste fit vite évident et le mena au Conservatoire de Moscou comme élève de David Oistrakh. Il gagna des prix au Concours de violon de Montréal, aux concours Tchaïkovsky et Wieniawski et il fut le gagnant du Concours Paganini.

En plus d'être engagé comme soliste par des orchestres majeurs partout dans le monde, Oleh Krysa s'est aussi dédié à la musique de chambre. En 1977/78, il fut le premier violon du Quatuor Beethoven. Il s'intéresse activement à la musique contemporaine; il a notamment créé des œuvres écrites spécialement pour lui par des compositeurs soviétiques. Oleh Krysa vit à New York et enseigne à la Manhattan School of Music. Ceci est le premier d'une série projetée d'enregistrements sur BIS.

Eri Klas est né à Tallinn en 1939 dans une famille de musiciens. Il obtint des diplômes du Conservatoire de Tallinn en violon, direction chorale et percussion; puis il travailla pendant six ans avec l'Orchestre Symphonique de la Radio estonienne, après quoi il décida de se consacrer à la direction. C'est dans ce but qu'il poursuivit des études au Conservatoire de Leningrad avec Nikolai Rabinovich. Eri Klas subit une grande influence, dans sa jeunesse, de son ami David Oistrakh et du chef d'orchestre Boris Khaikin avec lequel il travailla de 1969 à 72.

Eri Klas fut relié à l'Estonia (la maison d'opéra de Tallinn) pendant vingt ans et il fit de fréquentes apparitions au Bolshoi à Moscou et à l'Opéra National Finlandais à Helsinki. En plus de maîtriser le répertoire symphonique classique et celui d'opéra, Eri Klas s'intéresse particulièrement à la musique symphonique contemporaine. En 1989, il dirigea la création du ballet *Peer Gynt* de Schnittke à Hambourg et fit ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Schnittke (soliste: Natalia Gutman) à la grande acclamation des critiques. Dans la même collection: BIS-CD-477.

L'Orchestre Symphonique de Malmö donna son premier concert le 18 janvier 1925 et se composait alors de 51 musiciens; ils sont aujourd'hui au nombre de 83 et l'orchestre est en perpétuelle expansion. Depuis l'ouverture du Théâtre de la Ville

de Malmö en 1944, l'orchestre a cumulé les fonctions d'un orchestre de théâtre et d'un orchestre symphonique. Après plusieurs années sans salle de concert entièrement satisfaisante, l'inauguration de la Salle de Concert de Malmö en 1985 contribua grandement au développement de l'orchestre. Tor Mann et Georg Schnévoigt, qui dirigea l'orchestre de 1930 jusqu'à sa mort en 1947, comptent parmi les plus importants des premiers chefs de la formation. Ces dernières années, Stig Westerberg et Vernon Handley ont été deux des chefs invités. L'Orchestre Symphonique de Malmö a enregistré sur 5 autres disques BIS.

Other compositions by Alfred Schnittke available on BIS compact discs:

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

Sonata No.1 for violin and piano. *Christian Bergqvist, violin; Roland Pöntinen, piano.* **BIS-CD-364**

Concerto Grosso No.1; Concerto for oboe, harp & strings; Concerto for Piano and Strings. *Christian Bergquist and Patrik Swedrup, violins; Hélén 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**

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

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

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

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

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

The vast compass of this unique recording project obviously makes it impossible to ensure that every single issue exactly reflects the specific wishes of the composer in every last detail. All efforts were made, however, to achieve the greatest possible conformity with Alfred Schnittke's intentions.

Infolge des ungeheuren Umfangs dieses ungewöhnlichen Aufnahmeprojektes ist es aus verständlichen Gründen nicht möglich, daß jede CD der Schnittke-Reihe in allen Belangen den spezifischen Wünschen des Komponisten entspricht. Es wurde jedoch auf größtmögliche Abstimmung mit Alfred Schnittke Wert gelegt.

La grande étendue de ce projet unique d'enregistrement nous empêche évidemment d'assurer que chaque disque reflète exactement dans tous les détails les intentions du compositeur. Tous les efforts possibles furent cependant faits pour respecter au maximum les desseins d'Alfred Schnittke.



Oleh Krysa

THE TEN SYMPHONIES

SYMPHONY No. 0 [1956-57] · NAGASAKI VOICE OF THE NATION · CAPE PHILHARMONIC ORCHESTRA · OWAIN ARWEL HUGHES.....	BIS-CD-1647
SYMPHONY No. 1 SOLOISTS · ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM	BIS-CD-577
SYMPHONY No. 2 <i>St. FLORIAN</i> SOLOISTS · CHOIR · ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM	BIS-CD-667
SYMPHONY No. 3 ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA · ERI KLAS	BIS-CD-477
SYMPHONY No. 4 · REQUIEM SOLOISTS · CHOIR · STOCKHOLM SINFONIETTA · OKKO KAMU · STEFAN PARKMAN	BIS-CD-497
CONCERTO GROSSO No. 4 – SYMPHONY No. 5 · PIANISSIMO FOR LARGE ORCHESTRA GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA · NEEME JÄRVI	BIS-CD-427
SYMPHONIES Nos. 6 & 7 BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES · TADAAKI OTAKA	BIS-CD-747
SYMPHONY No. 8 · FOR LIVERPOOL · SYMPHONIC PRELUDE NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA · LÜ JIA.....	BIS-CD-1217
SYMPHONY No. 9 · CONCERTO GROSSO No.1 (VERSION FOR FLUTE, OBOE AND STRINGS) CAPE PHILHARMONIC ORCHESTRA · OWAIN ARWEL HUGHES	BIS-CD-1727

OTHER ORCHESTRAL WORKS

FAUST CANTATA · RITUAL · (K)EIN SOMMERNACHTSTRAUM · PASSACAGLIA SOLOISTS · CHOIR · MÅLÖ SYMPHONY ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM · JAMES DE PREIST	BIS-CD-437
GOGOL SUITE · LABYRINTHS MÅLÖ SYMPHONY ORCHESTRA · LEV MARKIZ.....	BIS-CD-557
PEER GYNT, BALLET IN THREE ACTS ROYAL SWEDISH OPERA ORCHESTRA · ERI KLAS	BIS-CD-677/78
VIOLIN CONCERTOS Nos. 1 & 2 MARK LUBOTSKY · MÅLÖ SYMPHONY ORCHESTRA · ERI KLAS.....	BIS-CD-487

VIOLIN CONCERTOS Nos. 3 & 4 OLEH KRYSA · MÅLMO SYMPHONY ORCHESTRA · ERI KLAS	BIS-CD-517
VIOLA CONCERTO · IN MEMORIAM NOBUKO IMAI · MÅLMO SYMPHONY ORCHESTRA · LEV MARKIZ	BIS-CD-447
CELLO CONCERTO No. 1 · KLINGENDE BUCHSTABEN FOR SOLO CELLO · HYMNS I-IV TORLEIF THEDÉEN · DANISH NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA · LEIF SEGERSTAM	BIS-CD-507
CELLO CONCERTO No. 2 · CONCERTO GROSSO No. 2 FOR VIOLIN, CELLO AND ORCHESTRA TORLEIF THEDÉEN, CELLO · OLEH KRYSA, VIOLIN · MÅLMO SO · LEV MARKIZ	BIS-CD-567
<hr/> WORKS FOR CHAMBER ORCHESTRA <hr/>	
CONCERTO GROSSO No. 1 · CONCERTO FOR OBOE, HARP AND STRINGS · CONCERTO FOR PIANO AND STRINGS SOLOISTS · NEW STOCKHOLM CHAMBER ORCHESTRA · LEV MARKIZ	BIS-CD-377
CONCERTO GROSSO No. 3 · SONATA FOR VIOLIN AND CHAMBER ORCHESTRA · TRIO SONATA SOLOISTS · STOCKHOLM CHAMBER ORCHESTRA · LEV MARKIZ	BIS-CD-537
<hr/> WORKS FOR SOLO INSTRUMENTS AND CHAMBER ORCHESTRA <hr/>	
ULF WALLIN · TAPIOLA SINFONIETTA · RALF GOTHÓNI	BIS-CD-1437
<hr/> CHAMBER MUSIC <hr/>	
VIOLIN SONATAS Nos. 1 & 2 · SUITE IN OLD STYLE · STILLE NACHT · CONGRATULATORY RONDO ULF WALLIN, VIOLIN · ROLAND PÖNTINEN, PIANO	BIS-CD-527
MOZART · STILLE MUSIK · A PAGANINI · PRELUDE IN MEMORIAM D. SHOSTAKOVICH · PIANO TRIO ETC. O. KRYSA & A. FISCHER, VIOLIN · T. THEDÉEN, CELLO · T. TCHEKINA, PIANO	BIS-CD-697
EPILOGUE · CELLO SONATAS Nos. 1 & 2 · MUSICA NOSTALGICA TORLEIF THEDÉEN · ROLAND PÖNTINEN	BIS-CD-1427
STRING QUARTETS Nos. 1-3 TALE QUARTET	BIS-CD-467
PIANO QUINTET · CANON IN MEMORIAM IGOR STRAVINSKY · PIANO QUARTET · STRING TRIO TALE QUARTET · ROLAND PÖNTINEN, PIANO	BIS-CD-547

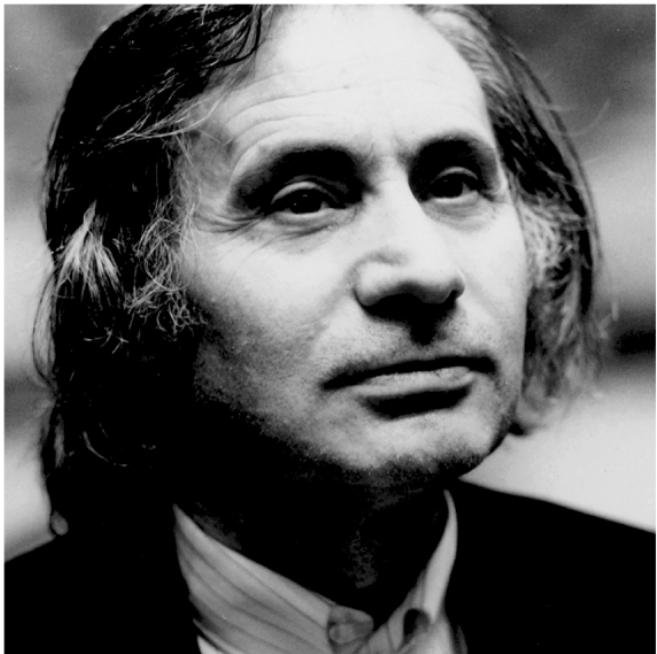


PHOTO: © MARA EGGERT

ALFRED SCHNITTKE (1934 – 1998)

WORKS BY SCHNITTKE CAN ALSO BE FOUND ON THE FOLLOWING BIS RELEASES:

BIS-CD-336, 488, 568, 638, 1051, 1157, 1379/80, 1392 & 1507
AND BIS-SACD-1482

FOR FURTHER INFORMATION PLEASE VISIT
www.bis.se