

Sofia
Gubaidulina

CHANDOS

Premiere Recordings

Symphony: 'Stimmen... Verstummen' · Stufen



Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

Gennady Rozhdestvensky



Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Sofia Asgatovna Gubaidulina

Sofia Asgatovna Gubaidulina (b. 1931)

premiere recordings

Stimmen... Verstummen 34:01

Symphony in twelve movements

For Gennady Rozhdestvensky

1	I	1:38
2	II	2:06
3	III	0:56
4	IV	2:01
5	V	0:39
6	VI	4:25
7	VII	0:30
8	VIII	11:07
9	IX	0:56
10	X	1:39
11	XI	1:53
12	XII	6:11

13 Stufen 18:02

Gennady Rozhdestvensky narrator

TT 52:12

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

Gennady Rozhdestvensky

Gubaidulina: Stimmen... Verstummen / Stufen

Introduction

Sofia Gubaidulina must be the first female Soviet composer to become internationally celebrated. Though it may be significant that this happened only when the Soviet empire was approaching dissolution, her credentials as a Soviet-trained composer are impeccable. Born in the Tartar Autonomous Peoples' Republic in 1931, she studied at the Moscow Conservatory under Nikolai Peiko, a pupil of Shostakovich, and under Vissarion Yakovlevich Shebalin. The Conservatory ran true to form in complaining that as a student she was talented, but followed a 'mistaken path'. She must have been cheered when, at the final examination, Shostakovich himself – greatest of Soviet composers and surely one of the supreme composers of our century – advised her to continue along that path, however erroneous!

Her early tonal music shows Gubaidulina as heir to Shostakovich in its polyphonic density and rhythmic variety; by her early thirties she had forged a distinctive idiom, notably in the fine Piano Sonata of 1965. A change of front occurred when she began to embrace chromatic serialism within her expanded

diatonicism. This was not a consequence of a desire to espouse a then fashionable technique not readily accepted in the Soviet Union; it was rather a response to growth and change within her mind and senses, for chromatic serialism, being a compositional technique to a degree preordained, was clearly appropriate to her increasingly committed religious fervour. A key work is the cantata *Nights in Memphis*, of 1968, which sets ancient Egyptian mystical texts, translated by Anna Akhmatova. Vocal inflections from music of the Russian Orthodox Church, and perhaps from oriental folk incantation, meld with the discipline of serialism which for Gubaidulina – as for Schoenberg himself, and still more for his disciple Webern – defined a way that could be equated with the will of God.

Gubaidulina has said that Webern, next to Bach, has been the most crucial formative influence on her. Although her music does not sound or even look particularly like Webern's, one needs to understand Webern in order to appreciate what she is doing. Webern's serialism was the *nec plus ultra* of the compositional principle evolved by Schoenberg; in paring technique to

the barest bone, he released music from excessive domination by European ego and will, and counteracted the threat of time. The preoccupation of Gubaidulina with numerical processes like the Fibonacci Series and the Golden Mean links up with her debt to the musical mathematics of Webern – which for both composers testify to a divine order manifest in nature. Traditional European notions of progression and development are thus irrelevant to this music, as is evident in the violin concerto of 1980, one of the works with which she established her reputation. It is called *Offertorium*, and is that in terms both of musical technique and of theology. Founded on the famous Royal Theme that is the fundament of Bach's *Musikalisches Opfer*, it literally 'sacrifices' the offering by deconstructing it note by note, reworks it in material that functions independently, and finally reconstructs, metamorphoses, and potentially transcends it. Such music functions like a peculiarly intricate machine, as though powered by forces beyond mere human volition. One must not expect from Gubaidulina's music the rational progression, or even the irrational consequentiality, that one admires in, say, the Viennese classics. One must savour 'the moment as it flies', thereby hoping to live, as Blake put it, 'in Eternity's sun-rise'.

Stimmen... Verstummen

The 'mystical' intensity of his works convinces because Webern never overstays his welcome; all his pieces are very short. Gubaidulina's works are not particularly short and are sometimes rather long; but they too ask to be listened to 'momently', in the here and now that they momentarily enact. Although the Symphony *Stimmen... Verstummen* of 1986 is of more than normal symphonic dimensions, it does not symphonically outline a musical or rhetorical argument, but presents in twelve sections of varying length a succession of Blakean moments that exist independently of time. The first section is strictly speaking a *non*-movement, as it offers a single D major triad spaced in various instrumental and metrical permutations. The sound of the D major triad *is* the musical experience, and the composer's exquisite aural sensibility is intermediary between God's perfect euphony and us. Only at the very end does a D flat triad insinuate itself into the D major triad's unsullied heaven – and carries us into the second section, in which there is linear movement which none the less seems atemporal because fragmented and discontinuous, both in intervallic sequence and in metre.

These two initial sections establish the concept and pattern of the whole symphony,

in which each alternate section returns to the paradisaical perfection of the D major triad, while the intervening sections grow gradually longer and more complex, exploring in depth and height various kinds of sonorous resource – close-knit linear canons organised with mathematical exactitude, glissandi embracing a multiplicity of pitches, figurations derived from (God's?) natural harmonics, note clusters and percussive noises, and so on. Sound itself becomes substance: infinitely varied as compared with the changeless D major triad of the opening, yet celebrated as acts of God, like things viewed or heard in the natural world. There is something oddly, even disturbingly, guileless about such a notion; but that the process must be ultimately controlled by a human being – the composer – becomes explicit in the ninth section, described as 'Solo per direttore'. Here the gestures of the hands of the conductor are diagrammatically represented in the score; he / she 'directs' the band of percussion instruments, shepherding them into a tenth section in which the static major triad is at last shifted from D major to G major.

Does this hint that man / woman may affect God himself – even to the point of changing the location of paradise from D to G, which is at least a step *down* the cycle of fifths? If so, the process seems

hazardous, for after a return to complex linearity in the eleventh section, the music erupts into a convulsive finale. In this twelfth section all the sonorous potentialities so far explored coexist in tempestuous hurly-burly, reinforced by aleatoric and improvisatory elements. Gubaidulina has always insisted that, despite her obsession with sonorous experimentation, techniques are ultimately evidence of states of mind at once human and divine. She is unafraid of words like 'spirit' and 'mysticism', affirming that novelty *per se* concerns only the newspapers, whereas art is of its nature 'interested in all the other things'. We might therefore risk suggesting that the linear and polymetric sections of *Stimmen... Verstummen* 'symbolise' human activity within nature's cosmos and that tension between the human and the divine increases cumulatively until the D major triad is threatened, even changed, and primaeval chaos takes over in the partially aleatoric final section. Even so, if order and disorder are equally attributes of God, he and they are alike eternal and indestructible. At the very end the D major triad re-sounds in its pristine if flickering radiance, fading into a silence which, in Gubaidulina's music, is sound's inevitable complement.

Stufen

Stufen, a one-movement piece written in 1992

for a very large orchestra, is a spiritual allegory in much the same sense as is *Stimmen...* *Verstummen*. A wind band, a brass band, a choir of sixty string players (including eight double-basses), interlock with a vast band of tuned and untuned percussion, calling on ten players. Conceptually, the eighteen-minute piece works on principles analogous to those of *Stimmen...* *Verstummen*, though all the techniques – slides, clusters, harmonics, polymetres, and polymodalities – are exploited with still more alarming freedom. The sounds of the sundry orchestral groups become presences – actors in a soundscape, who *seem* to function of their own volition, and do so in so far as aleatoricism and improvisation play an increasingly potent role, and at the end take over totally. It is not clear what this tells us about the relationship that Gubaidulina currently maintains to her demanding God, though there may be a reference back to the philosophical if not musical John Cage of the sixties, when his conscious release of 'consciousness' was equated with reverence for the silence that surrounds us. Only at the end of *Stufen* does Gubaidulina actually relinquish notation; but there are intimations that she, like Cage, might become a clown-saint-artist-priest who worships silence.

© 1993 Wilfrid Mellers

Founded in 1914, the **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** ranks among the finest orchestras in Europe. Comprising 100 players, it gives around ninety concerts annually, in Sweden and abroad, under the patronage of His Majesty King Carl XVI Gustaf of Sweden. The Orchestra has been shaped and developed by a number of outstanding conductors, including in its first fifty years Georg Schnévoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly, and Hans Schmidt-Isserstedt. During his tenure, from 1966 to 1974, Antal Doráti secured its international reputation, undertaking two tours with the Orchestra of the United States. He was succeeded by Gennady Rozhdestvensky, who held the position from 1974 to 1977. In 1979 the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra became the first Swedish orchestra to visit the Soviet Union where, under Rozhdestvensky, it was rapturously received in Moscow and Leningrad. In 1991, Rozhdestvensky returned to the Orchestra as Music Director and Chief Conductor. This appointment marks a new and exciting phase in the Orchestra's development: Maestro Rozhdestvensky's strong feeling for twentieth-century music and for Swedish music will certainly influence future programmes.

Other chief conductors have included Yuri Ahronovitch (1982 – 87) and Paavo Berglund

(1987 – 91) who, with his high international reputation, attracted much attention in the form of invitations to concert tours and recording projects. The Orchestra visited Germany, Czechoslovakia, Austria, and Yugoslavia in 1987, and undertook tours of major European centres in 1989 and of Japan in 1990. Under Gennady Rozhdestvensky it toured Great Britain in 1991, visited Japan again in 1992, and Spain in May 1993. Through the years the Orchestra has worked with such prominent guest conductors as Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik, Lorin Maazel, and, most lately, Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Sir Georg Solti, and Vladimir Ashkenazy. Among recent soloists have been Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova, Barbara Hendricks, and Dame Kiri Te Kanawa. Since 1986 the Orchestra has held annual composer festivals, which have introduced the music of Alfred Schnittke and Witold Lutoslawski, amongst others; Alfred Schnittke is to write his Eighth Symphony for the Orchestra, to be premiered in 1994. With Gennady Rozhdestvensky the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra has signed an exclusive contract with Chandos Records, recordings sponsored by the insurance company Trygg-Hansa SPP.

Gennady Rozhdestvensky received his musical education at the Moscow Conservatory, studying conducting with his father, Nikolay Anosov, and piano with Lev Oborin. Whilst still a student, he made his debut at the Bolshoi Theatre, and at his graduation had already established a reputation as a conductor in Russia and abroad. He was appointed Staff Conductor (1951 – 61) and then Principal Conductor (1964 – 70) at the Bolshoi, where he gave the Russian premieres of Britten's *A Midsummer Night's Dream* and Khachaturian's *Spartacus*. In 1961 he was made Principal Conductor and Artistic Director of the All-Union Radio and Television Symphony Orchestra and in 1974 became Chief Conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. From 1978 to 1982 he was Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra and subsequently Chief Conductor of the Vienna Symphony Orchestra.

In September 1991 Gennady Rozhdestvensky returned to the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra with a new contract as its Chief Conductor. He was the founder / conductor of the celebrated Moscow Chamber Opera, with which he has toured extensively. He appears regularly as guest conductor at the major European concert venues, and his association with London remains particularly strong. Gennady

Rozhdestvensky is one of the few leading conductors to devote himself equally to the performance of contemporary music and to works of the classical and romantic periods, both familiar and unfamiliar. He has renewed interest in such forgotten works as the Second, Third, and Fourth Symphonies

of Prokofiev, as well as a number of works by Hindemith, Berg, Schoenberg, and Martinů, and is a tireless champion of the music of the younger generation of Russian composers, such as Shchedrin and Schnittke. He is a prolific recording artist, with some 400 releases to his credit.

Gubaidulina: Stimmen ... Verstummen / Stufen

Einleitung

Sofia Gubaidulina dürfte wohl die erste sowjetische Komponistin sein, die sich internationales Ansehen errang. Es mag zwar von Bedeutung sein, daß dies erst geschah, als das sowjetische Regime sich dem Zusammenbruch näherte, doch ihre Zeugnisse als sowjetisch ausgebildete Komponistin sind ausgezeichnet. Sie wurde 1931 in der Autonomen Tartarischen Volksrepublik geboren und studierte am Moskauer Konservatorium bei Nikolai Peiko, einem Schüler Schostakowitschs, und Wissarion Jakowlewitsch Schebalin. Das Konservatorium wurde seinem Ruf gerecht, indem es sich beschwerte, daß sie zwar eine talentierte Studentin sei, aber einen "falschen Weg" eingeschlagen habe. Es dürfte sie wohl aufgeheitert haben, als Schostakowitsch selbst – der größte sowjetische Komponist und einer der hervorragendsten unserer Jahrhunderts – ihr in ihrer Abschlußprüfung nahelegte, ihren Weg weiterzuverfolgen, so fehlgeleitet er auch sein möge!

Gubaidulinas frühe tonale Musik zeigt sie als Nachfolgerin Schostakowitschs in ihrer polyphonen Dichte und rhythmischen

Vielfalt, aber bereits Anfang Dreißig hatte sie ihre unverkennbare Klangsprache entwickelt, die besonders deutlich in der Klaviersonate von 1965 zum Ausdruck kommt. Ein Richtungswechsel erfolgte, als sie in ihre erweiterte Diatonik serielle Chromatik einbaute. Dies war nicht die Folge eines Verlangens, eine damals modische Technik zu verwenden, die in der Sowjetunion nicht allgemein akzeptiert wurde, sondern eher eine Reaktion auf die Entwicklung und das Wachstum ihres Geistes und ihrer Sinne, denn chromatischer Serialismus, zu einem gewissen Grade eine vorbestimmte Kompositionstechnik, entsprach ihrem wachsenden religiösen Eifer. Ein Schlüsselwerk ist die Kantate *Nächte in Memphis* von 1968, die antike ägyptische Texte in der Übersetzung von Anna Akhmatowa vertont. Gesangswendungen aus der russisch-orthodoxen Kirche, und womöglich dem orientalischen Volksgesang verschmelzen mit der Disziplin der Reihentechnik, die für Gubaidulina – wie für Schönberg selbst und mehr noch seinen Schüler Webern – einen Weg beschrieb, der mit dem Willen Gottes gleichgesetzt werden konnte.

Gubaidulina sagte einmal, daß nach Bach Webern den entscheidendsten formgebenden Einfluß auf sie ausübte. Obwohl ihre Musik weder in ihrem Erscheinungsbild noch im Klang der Weberns besonders ähnlich ist, muß man ihn verstehen, um ihre Arbeit voll zu schätzen. Weberns serielle Technik war das *nec plus ultra* des von Schönberg entwickelten Kompositionsprinzips: Indem er die Technik auf das allerwesentlichste zurückführte, befreite er die Musik von der übermäßigen Beherrschung durch europäisches Ego und Willen und wirkte der Bedrohung durch die Zeit entgegen. Gubaidulinas Beschäftigung mit Zahlenprozessen wie der Fibonacci-Reihe und dem Goldenen Schnitt bilden ein Bindeglied zu dem, was sie Weberns musikalischer Mathematik verdankt. Für beide Komponisten stellen sie ein Zeugnis göttlicher Ordnung dar, die sich in der Natur manifestiert. Traditionelle europäische Vorstellungen von Fortschritt und Entwicklung sind in dieser Musik also irrelevant, wie sich im Violinkonzert von 1980 deutlich zeigt. Dies ist eines der Werke, mit denen sie sich ihren Ruf erwarb. Es trägt den Titel *Offertorium*, der sowohl musikalisch-technisch wie im theologischen Sinne zu verstehen ist. Das Werk basiert auf dem berühmten "Königlichen Thema" aus

Bachs *Musikalischem Opfer*, und "opfert" das Opfer buchstäblich, indem es es Note um Note auseinandernimmt, in Material umarbeitet, das unabhängig funktioniert und es schließlich rekonstruiert, verwandelt und potentiell transzendiert. Solche Musik funktioniert wie eine besonders komplizierte Maschine, die von Kräften außerhalb rein menschlichen Willens angetrieben wird. Man darf von Gubaidulinas Musik nicht die rationale Progression oder gar die irrationale Logik erwarten, wie man sie etwa in den Wiener Klassikern bewundert. Man muß den "flüchtigen Augenblick" genießen in der Hoffnung, "im Aufdämmern der Ewigkeit" zu leben, wie Blake es ausdrückte.

Stimmen ... Verstummen

Die "mystische" Intensität Weberns überzeugt, da er sozusagen nie länger bleibt, als er willkommen ist, denn all seine Werke sind äußerst kurz. Gubaidulinas Werke sind nicht besonders kurz, manche sogar ziemlich lang, aber auch sie verlangen "augenblicklich" angehört zu werden, im Hier und Jetzt, das sie momentan erfüllen. Obwohl die Sinfonie *Stimmen ... Verstummen* von 1986 über die üblichen sinfonischen Dimensionen hinausreicht, skizziert sie nicht eine musikalische oder rhetorische Erörterung, sondern präsentiert in zwölf

Abschnitten verschiedener Länge eine Folge von Blake-esken Augenblicken, die unabhängig von der Zeit existieren. Der erste Abschnitt bietet einzig einen D-Dur-Dreiklang, der in verschiedenen instrumentalen und metrischen Permutationen erscheint. Der Klang des D-Dur-Dreiklangs *ist* die musikalische Erfahrung, und die exquisite Klangsensibilität der Komponistin vermittelt zwischen Gottes perfektem Wohlklang und uns. Erst ganz am Ende versucht ein Des-Dur-Dreiklang, sich in den unbefleckten Himmel des D-Dur-Dreiklangs einzuschleichen – und bringt uns zum zweiten Abschnitt, in dem lineare Bewegung stattfindet, die jedoch, da, sowohl in ihren Intervallschritten, als auch in Metrum fragmentarisch und sprunghaft, zeitlos wirkt.

Diese beiden Anfangsabschnitte etablieren Konzept und Muster für die ganze Sinfonie, in der Abschnitte, die von der paradiesischen Perfektion des D-Dur-Dreiklangs erfüllt sind, sich mit immer längeren und komplexeren Abschnitten abwechseln, in denen verschiedene klangliche Mittel ausgiebigst erforscht werden – enggeführte Kanons von mathematischer Genauigkeit, Glissandi über vielfältige Tonhöhen, Figurationen, die aus (Gottes?) natürlicher Obertonreihe abgeleitet sind, Toncluster und perkussive

Geräusche, usw. Der Klang selbst wird zur Substanz: unendlich variiert im Vergleich zum unveränderlichen D-Dur-Dreiklang des Anfangs, dennoch als Akt Gottes gefeiert, wie Dinge, die in der Welt der Natur zu hören und zu sehen sind. Diese Vorstellung hat etwas seltsam, gar verstörend Argloses an sich, doch daß der Prozeß am Ende doch von einem Menschen – der Komponistin – kontrolliert werden muß, wird im neunten Abschnitt, dem "Solo per direttore", deutlich. Die Handgesten des Dirigenten werden hier als Diagramme in der Partitur dargestellt: Er "dirigiert" die Schlagzeuggruppe und führt sie in einen zehnten Abschnitt, in dem der statische Durdreiklang endlich von D nach G verlagert wird.

Deutet dies an, daß der Mensch selbst Gott beeinflussen kann – sogar soweit, daß er das Paradies von D nach G, eine Stufe *tiefer* im Quintenzirkel, versetzen kann? Dieser Prozeß scheint jedoch gefährlich, denn nach einer Rückkehr zur komplexen Linearität des elften Abschnitts bricht die Musik in ein konvulsives Finale aus. In diesem zwölften Abschnitt existieren alle bisher erforschten klanglichen Möglichkeiten in einem turbulenten Wirrwarr nebeneinander, das durch aleatorische und improvisatorische Elemente noch verstärkt wird. Gubaidulina bestand von jeher darauf, daß trotz ihrer Besessenheit

mit Klangexperimenten Techniken letztlich Zeugnisse eines Geisteszustands sind, der zugleich menschlich und göttlich ist. Sie fürchtet sich nicht vor solchen Worten wie "Geist" und "Mystik" und betont, daß Neuigkeit *per se* allein die Zeitungen betrifft, während die Kunst von Natur aus "an allen anderen Dingen interessiert" sei. Wir dürfen daher die Spekulation wagen, daß die linearen und polymetrischen Abschnitte von *Stimmen ... Verstummen* die menschlichen Aktivitäten innerhalb des Kosmos der Natur "symbolisieren", und daß die Spannung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen stetig anwächst bis der D-Dur-Dreiklang bedroht und gar geändert wird und im letzten, teilweise aleatorischen Abschnitt urzeitliches Chaos die Herrschaft übernimmt. Doch selbst wenn Ordnung und Chaos gleichermaßen göttliche Tribute darstellen, sind er und sie zugleich ewig und unzerstörbar. Am Ende erklingt der D-Dur-Dreiklang noch einmal in seinem reinen, wiewohl flimmernden Strahl und verklingt in ein Schweigen, das in Gubaidulinas Musik ein unvermeidliches Gegenstück zum Klang darstellt.

Stufen

Stufen, ein einsätziges Stück, das 1992 für sehr großes Orchester geschrieben wurde,

ist eine spirituelle Allegorie ganz im Sinne von *Stimmen ... Verstummen*. Eine Gruppe von Holz- und Blechbläsern und ein Chor von sechzig Streichern (einschließlich acht Kontrabässen) verbinden sich mit einer gewaltigen Schlagzeuggruppe, die zehn Spieler erfordert. Das Konzept des achtzehnminütigen Werks verwendet Prinzipien ähnlich denen von *Stimmen ... Verstummen*, obwohl alle Techniken – Glissandi, Cluster, Obertöne, Polymetrik und Polymodalität – mit noch alarmierenderer Freiheit eingesetzt werden. Die Klänge der verschiedenen Orchestergruppen werden gegenständig – wie Schauspieler in einer Klangwelt, die aus eigenem Willen angetrieben *scheinen* und es, da Aleatorik und Improvisation eine immer wesentlichere Rolle spielen und schließlich ganz Überhand nehmen, bis zu einem gewissen Grade auch sind. Es ist nicht klar, was uns dies über Gubaidulinas gegenwärtiges Verhältnis zu ihrem fordernden Gott sagt, doch hier mag sich durchaus eine Anspielung auf die Philosophie, wenn auch nicht die Musik von John Cage in den sechziger Jahren finden, als seine bewußte Aufgabe des "Bewußtseins" mit seiner Ehrfurcht vor dem Schweigen, das uns umgibt, gleichgesetzt wurde. Erst am Ende von *Stufen* gibt Gubaidulina die Notation ganz auf, aber es gibt Anzeichen, daß sie, wie

John Cage, eine Clown-Heilige-Künstlerin-Priesterin werden könnte, die das Schweigen anbetet.

© 1993 Wilfrid Mellers

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Das 1914 gegründete und unter der Schirmherrschaft König Carl XVI. Gustafs von Schweden stehende **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** ist eines der führenden europäischen Orchester. Es besteht aus 100 Spielern und gibt jährlich ungefähr neunzig Konzerte in Schweden und im Ausland. Seit seiner Gründung hat sich das Ansehen des Orchesters unter zahlreichen prominenten Dirigenten gefestigt, darunter in den ersten fünfzig Jahren Georg Schnéevoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly und Hans Schmidt-Isserstedt. Unter der Leitung Antal Dorátis, der während seiner Amtszeit von 1966 bis 1974 mit dem Orchester zwei Konzertreisen in den USA unternahm, gelangte das Orchester zu internationalem Ruhm. Gennadi Roschdestwenski übernahm die Leitung des Orchesters von 1974 bis 1977. 1979 besuchte es unter seiner Leitung als erstes schwedisches Orchester die Sowjetunion, wo ihm in Moskau und Leningrad stürmischer Beifall zuteil wurde.

Seit 1991 ist er wiederum Musikdirektor und Chefdirigent des Orchesters, und damit beginnt ein neuer, interessanter Abschnitt in der Geschichte des Orchesters, denn Roschdestwenskis Vorliebe für Musik des zwanzigsten Jahrhunderts und für schwedische Musik wird zweifellos in der Programmgestaltung ihren Niederschlag finden.

Zu prominenten Chefdirigenten in der Geschichte des Orchesters gehören außerdem Juri Ahronowitsch (1982 – 1987) und Paavo Berglund (1987 – 1991). Von Berglunds internationalem Ruf ins Rampenlicht gerückt, machte das Orchester während seiner Amtszeit zahlreiche Konzertreisen und Schallplatteneinspielungen. Es konzertierte 1987 in Deutschland, der Tschechoslowakei, Österreich und Jugoslawien, 1989 in mehreren europäischen Hauptstädten und unternahm 1990 eine Tournee in Japan. Das Orchester war 1991 in Großbritannien auf Tournee, 1992 zum wiederholten Mal in Japan und besuchte im Mai 1993 Spanien, jedesmal unter der Leitung von Gennadi Roschdestwenski. Unter den Gastdirigenten, mit denen das Orchester konzertiert hat, befinden sich viele bekannte Namen, darunter Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik und Lorin Maazel, sowie in jüngerer

Zeit Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Sir Georg Solti und Vladimir Ashkenazy. Unter den Solisten, die in letzter Zeit mit dem Orchester aufgetreten sind, befinden sich Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova, Barbara Hendricks und Dame Kiri Te Kanawa. Seit 1986 veranstaltet das Orchester jährlich Komponistenfestspiele, die in den letzten Jahren unter anderem der Musik Alfred Schnittkes und Witold Lutosławskis gewidmet waren. Bei Alfred Schnittke hat das Orchester seine Achte Sinfonie in Auftrag gegeben, die 1994 uraufgeführt werden soll. Das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Gennadi Roschdestwenski steht bei Chandos Records unter Exklusivvertrag. Die Versicherungsgesellschaft Trygg-Hansa SPP übernimmt die Sponsorschaft der Einspielungen.

Gennadi Roschdestwenski studierte am Moskauer Konservatorium, wo er von seinem Vater, Nikolai Anosow, in Orchesterleitung und von Lew Oborin in der Klavierklasse unterrichtet wurde. Noch während seiner Studienzeit gab er sein Debüt am Bolschoi-Theater, und bei Abschluß seiner Studien hatte er sich bereits in Rußland und im Ausland einen Ruf als Dirigent erworben. Von 1951 bis 1961 war er Dirigent am Bolschoi

und von 1964 bis 1970 Chefdirigent. Er leitete dort die russische Erstaufführung von Britten's *A Midsummer Night's Dream* und Chatschaturians *Spartacus*. 1961 wurde er zum Chefdirigenten und künstlerischen Leiter des Rundfunk- und Fernseh-Sinfonieorchesters der UdSSR ernannt, und 1974 wurde er von dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra als Chefdirigent verpflichtet. Von 1978 bis 1982 war er Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra und anschließend Chefdirigent der Wiener Symphoniker.

Außer seiner gegenwärtigen Anstellung als Musikdirektor und Chefdirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra bekleidet er den Posten der Chefdirigenten des Moskauer Staats-Sinfonieorchesters. Er war als Dirigent an der Gründung der gefeierten Moskauer Kammeroper beteiligt und hat mit diesem Ensemble zahlreiche Konzertreisen unternommen. Als Gastdirigent tritt er in vielen Konzertsälen Europas auf und ist besonders stark mit London verbunden. Gennadi Roschdestwenski ist einer der wenigen führenden Dirigenten, die sich bekannten wie auch weniger bekannten Werken der zeitgenössischen wie auch der klassischen Musik widmen. Ihm ist das wiedererwachte Interesse an vergessenen Werken wie Prokofjews Zweiter, Dritter

und Vierter Sinfonie und an zahlreichen Kompositionen von Hindemith, Berg, Schönberg und Martinů zu verdanken. Zudem ist er ein unermüdlicher Vorkämpfer für die

Musik russischer Komponisten der jungen Generation wie Schtschedrin und Schnittke. Seine beträchtliche Diskographie umfaßt über 400 Titel.



Stig-Göran Nilsson

Gennady Rozhdestvensky

Gubaidulina: Stimmen... Verstummen / Stufen

Introduction

Sofia Gubaidulina est sans doute la première femme soviétique à s'être forgé une renommée internationale de compositeur. Ceci ne s'est produit qu'au moment où l'Empire soviétique approchait de sa dissolution et peut-être est-ce significatif. Cependant ses références comme compositeur de l'école soviétique sont excellentes. Née en 1931 en Tatarie, Gubaidulina fit ses études au Conservatoire de Moscou avec Nikolai Peiko, un élève de Chostakovitch, et avec Vissarion Yakovlevitch Chebaline. Le Conservatoire déplorait que cette étudiante de talent se soit engagée dans une "mauvaise voie", c'était à prévoir. Gubaidulina se réjouit sans doute lorsque Chostakovitch lui-même – le compositeur soviétique le plus éminent et assurément l'un des plus célèbres de notre siècle – lui conseilla, lors de son examen de fin d'études, de poursuivre dans cette voie, si mauvaise soit-elle!

Dans la musique tonale qu'elle écrit dans sa jeunesse, Gubaidulina apparaît, par la densité polyphonique et la variété rythmique qui la caractérisent, comme l'héritière de

Chostakovitch. Dès l'âge de trente ans, elle s'était forgé un langage personnel, notamment dans la très belle Sonate pour piano de 1965. Lorsqu'elle entreprit d'intégrer le sérialisme chromatique dans ses compositions à prédominance diatonique, un changement intervint. Il ne résultait pas du souhait de s'initier à une technique alors en vogue, difficilement acceptée en URSS, mais reflétait plutôt l'évolution de son esprit et de ses sens. Le sérialisme chromatique était en effet une technique de composition préordonnée dans une certaine mesure, qui correspondait de toute évidence à sa ferveur religieuse toujours plus engagée. La cantate *Nuits à Memphis*, composée en 1968 et construite sur des textes mystiques égyptiens traduits par Anna Akhmatova, est une œuvre-clé. Des inflexions empruntées à la musique de l'Église orthodoxe russe et peut-être à l'incantation populaire orientale, sont associées à la discipline du sérialisme qui, pour Gubaidulina – comme pour Schoenberg et, plus encore, pour son disciple Webern –, définissait une voie assimilable à la volonté divine.

Gubaidulina estime que Webern est, avec Bach, le compositeur qui a influencé

son évolution de la façon la plus décisive. Bien que sa musique n'ait pas précisément le même effet sonore, ni les mêmes contours que celle de Webern, il nous faut le comprendre pour apprécier l'œuvre de Gubaidulina. Le sérialisme de Webern était le *nec plus ultra* du principe compositionnel élaboré par Schoenberg. En dépouillant la technique à l'extrême, il affranchit la musique de la domination outrancière de la volonté et de l'ego européens et neutralisa la menace du temps. Le souci de Gubaidulina des processus numériques, illustré par la série Fibonacci et le Juste Milieu, est en rapport avec la dette qu'elle a envers les mathématiques musicales de Webern, qui pour les deux compositeurs témoignent d'un ordre divin manifeste dans la nature. Les notions traditionnelles européennes de progression et de développement sont hors de propos dans le contexte de cette musique, comme le prouve le concerto pour violon de 1980, une des œuvres qui contribua à sa célébrité. Il s'intitule *Offertorium* et c'est bien de cela qu'il s'agit, à la fois en termes de technique musicale et de théologie. Construit sur le fameux thème royal, le fondement de la *Musikalisches Opfer* de Bach, cette composition "sacrifie" littéralement l'offrande en la démantelant note par note, puis la retravaille à l'aide d'éléments

indépendants et, finalement, la reconstruit, la métamorphose et la transcende potentiellement. Pareille musique fonctionne comme un mécanisme particulièrement complexe, comme si elle était animée par une force supérieure à la volonté. Il ne faut pas s'attendre de la part de Gubaidulina à une progression rationnelle ou même à cette logique irrationnelle que l'on admire chez les classiques viennois, par exemple. Il nous faut savourer "l'instant qui s'envole", espérant ainsi vivre, comme le dit Blake, "in Eternity's sun-rise" (dans l'aube de l'Éternité).

Stimmen... Verstummen

L'intensité "mystique" des œuvres de Webern est convaincante, car jamais le compositeur ne dépasse la mesure: toutes ses pièces sont très brèves. Les compositions de Gubaidulina ne sont pas particulièrement courtes, elles sont mêmes relativement longues parfois, mais, elles aussi, demandent à être écoutées "dans l'instant", dans l'instant qu'elles dépeignent au moment précis de leur audition. Bien que dépassant les dimensions habituelles de la symphonie, la Symphonie *Stimmen... Verstummen* de 1986 n'expose pas symphoniquement un argument musical ou rhétorique quelconque, mais présente en douze sections de longueur variable une succession de moments

marqués de l'empreinte de Blake, qui sont hors du temps. La première section est strictement parlant un *non*-mouvement, car elle contient une triade unique de ré majeur faisant l'objet de diversifications instrumentales et métriques. Le son même de la triade de ré majeur est l'expérience musicale et l'exquise sensibilité auditive du compositeur établit un lien entre la parfaite euphonie divine et l'auditeur lui-même. Ce n'est qu'en toute dernière extrémité qu'une triade de ré bémol majeur se glisse dans le paradis immaculé de la triade de ré majeur – et nous mène à la deuxième section. Cette deuxième section est marquée par un mouvement linéaire semblant néanmoins atemporel, car il est fragmenté et discontinu tant du point de vue de la succession des intervalles que de la métrique.

Ces deux premières sections déterminent le schéma et la conception de l'ensemble de la symphonie, dans laquelle alternent des sections marquées par la perfection paradisiaque de la triade de ré majeur et d'autres devenant graduellement plus longues et plus complexes et explorant en profondeur et en hauteur divers éléments sonores – des canons linéaires très compacts organisés avec une précision mathématique, des glissandi embrassant une multiplicité de tessitures, des figurations dérivant des harmoniques

naturelles (divines?), des clusters et des sons percutants, etc... Le sonor lui-même devient substance: une substance infiniment variée si on la compare à l'immuable triade de ré majeur du début, mais magnifiée en tant que reflet d'actes divins, de choses vues ou entendues dans notre environnement naturel. La candeur de cette notion a des aspects à la fois étonnants et troublants. Mais dans la neuvième section, "Solo per direttore", il apparaît explicitement que le processus doit être sous le contrôle ultime de l'homme – le compositeur. Ici, les mouvements des mains du chef d'orchestre sont représentés en diagramme dans la partition. Il lui appartient de "diriger" les percussions vers une dixième section dans laquelle la triade principale, statique, évolue du ré majeur vers le sol majeur.

Doit-on en conclure que l'homme (la femme) peut affecter Dieu – au point même de déplacer le paradis de ré en sol, un pallier plus *bas* dans l'échelle des quintes? S'il en est ainsi, le processus semble hasardeux, car après un retour, dans la onzième section, à une linéarité complexe, la musique explose en un finale convulsif. Dans cette douzième section, toutes les ressources sonores explorées jusque-là coexistent en un tumulte orageux, renforcé par des éléments aléatoires et improvisés.

Gubaidulina a toujours insisté sur le fait que, malgré son obsession de l'expérimentation sonore, les techniques sont l'évident reflet d'états d'esprit à la fois humains et divins. Le compositeur ne craint pas les termes tels "esprit" et "mysticisme", affirmant que l'inédit en soi ne concerne que les journaux, tandis que l'art est de par sa nature même "intéressé à tous les autres phénomènes". Peut-être pourrions-nous nous hasarder à suggérer que les sections polymétriques et linéaires de *Stimmen... Verstummen* "symbolisent" l'activité humaine au cœur de l'univers de la nature et que la tension entre l'humain et le divin croît et s'intensifie jusqu'au moment où la triade de ré majeur est menacée, modifiée même, et où le chaos initial l'emporte dans la section finale partiellement aléatoire. Même si – en supposant que l'ordre et le désordre soient tous deux des attributs de la divinité – l'éternité et l'indestructibilité sont leur lot commun. La triade de ré majeur est perçue tout à la fin de l'œuvre, auréolée de tout l'éclat de sa beauté fragile initiale; elle s'évanouit dans le silence, un silence qui, dans la musique de Gubaidulina, est l'inéluctable complément du son.

Stufen

Stufen, une pièce en un seul mouvement écrite en 1992 pour un orchestre très grand,

est une allégorie spirituelle presque au même titre que *Stimmen... Verstummen*. Un ensemble de vents, un ensemble de cuivres et un ensemble de soixante cordes (comprenant huit contrebasses) s'imbriquent dans un vaste ensemble de percussions à hauteur de son déterminée et indéterminée, requérant dix musiciens. La conception de cette pièce de dix-huit minutes se fonde sur des principes analogues à ceux de *Stimmen... Verstummen*, bien que toutes les techniques – coulés, clusters, harmoniques, polymètres et polymodalités – soient exploités avec une liberté plus alarmante encore. Les sonorités des divers groupes orchestraux deviennent une réelle présence – des acteurs au cœur d'un paysage sonore qui *semble* agir de par leur volonté propre, et ce dans la mesure où les éléments aléatoires et l'improvisation s'imposent pour finalement l'emporter totalement. Ceci ne semble pas nous éclairer sur la relation entre Gubaidulina et son Dieu exigeant. Il peut cependant y avoir une référence au philosophe – si ce n'est au musicien – John Cage des années 1960, lorsque sa libération consciente de la "conscience" était assimilée à un hommage au silence qui nous entoure. Ce n'est qu'à la fin de *Stufen* que Gubaidulina abandonne enfin toute notation. Quelques éléments permettent de supposer qu'elle peut devenir, tout comme Cage, à

la fois clown, sainte, artiste et prêtresse,
vénéralent le silence.

© 1993 Wilfrid Mellers

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Le **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra**, orchestre de grand niveau, créé en 1914, a pour patron SM le roi Carl XVI Gustaf de Suède. Ses 100 exécutants donnent quelque dix-neuf concerts par an, en Suède et à l'étranger. L'orchestre a subi l'influence de chefs célèbres parmi lesquels il faut citer: Georg Schnéevoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly et Hans Schmidt-Isserstedt, qui l'ont fait progresser pendant ses cinquante premières années d'existence. Ensuite, sa réputation internationale s'est encore affermie sous Antal Doráti (1966 - 1974) qui lui a fait effectuer deux importantes tournées aux États-Unis. À Doráti succède Guennadi Rojdestvenski (1974 - 1977). En 1979 le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra est le premier orchestre suédois à se rendre en Russie, où sous la direction de Rojdestvenski, il reçoit un accueil enthousiaste à Moscou et à Saint-Petersbourg (alors Leningrad). En 1991 Rojdestvenski reprend la tête de l'orchestre, dont il est Directeur musical et Chef principal. Cette nomination marque une nouvelle étape passionnante dans l'évolution de l'orchestre; le maestro éprouve

pour la musique du vingtième siècle et la musique suédoise une vive sympathie, qui va certainement jouer dans la préparation des programmes.

Auparavant l'orchestre a eu pour Chefs, Yuri Ahronovitch (1982 - 1987) et Paavo Berglund (1987 - 1991). La célébrité internationale de Berglund a rejaili sur l'orchestre qui a reçu de nombreuses invitations à se produire en tournées (et également sur disques). Ainsi en 1987 il a donné des concerts en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Autriche et en Yougoslavie; en 1989 il a fait le tour des grands centres musicaux européens, et en 1990 il s'est rendu au Japon. L'orchestre a effectué récemment des autres tournées: en Grande-Bretagne (1991); au Japon, à nouveau, en 1992, puis en Espagne au mois de mai 1993, chaque fois sous la direction de Guennadi Rojdestvenski. Au cours des années l'orchestre a eu pour chefs auxiliaires de très grandes personnalités du monde musical: Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik, Lorin Maazel; et ces dernières années Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Sir Georg Solti et Vladimir Ashkenazy. Récemment, de grands solistes se sont produits auprès de lui: Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova,

Barbara Hendricks et Dame Kiri Te Kanawa. Depuis 1986 l'orchestre organise le festival annuel des compositeurs; il a présenté par ce moyen les compositions d'Alfred Schnittke et de Witold Lutoslawski pour ne citer que ces noms-là. Alfred Schnittke doit d'ailleurs écrire sa Huitième Symphonie pour l'orchestre, dont la création est prévue en 1994. Le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, sous la direction de Guennadi Rojdestvenski, a signé un contrat d'exclusivité d'enregistrement avec Chandos Records: ces enregistrements ont lieu grâce au patronage de la Compagnie d'Assurances Trygg-Hansa SPP.

Guennadi Rojdestvenski a fait ses études musicales au Conservatoire de Moscou, où Nikolai Anosov, son père, lui a enseigné la direction d'orchestre et Lev Oborine le piano. Encore étudiant, il débute au théâtre Bolshoi et lorsqu'il reçoit ses diplômes il s'est déjà fait connaître comme chef d'orchestre, dans son pays en Russie, et à l'étranger. Chef d'orchestre et membre titulaire du Bolshoi (1951 - 1961), il devient chef d'orchestre principal (1964 - 1970) et se trouve au pupitre pour les premières exécutions, en Russie, de *A Midsummer Night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été) de Britten et de *Spartacus* de Khatchaturian. En 1961, il est nommé chef principal et directeur artistique de l'Orchestre

symphonique de la radio et de la télévision de toute l'Union, et en 1974 il prend la tête du Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. De 1978 à 1982 il est chef principal du BBC Symphony Orchestra et ensuite de l'orchestre symphonique de Vienne.

En septembre 1991, Guennadi Rojdestvenski signe un nouveau contrat avec le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dont il est le chef principal. Ajoutons à cela qu'il est le chef et le fondateur du célèbre Opéra de chambre de Moscou, avec lequel il a effectué de nombreuses tournées; qu'il est invité régulièrement à occuper le pupitre des grands orchestres européens, et qu'il a établi des liens solides avec les milieux musicaux londoniens. Guennadi Rojdestvenski est l'un des rares chefs d'orchestre à partager ses efforts entre l'exécution d'œuvres contemporaines et celle d'œuvres classiques, connues et inconnues. Il a ravivé l'intérêt des mélomanes pour des ouvrages tombés dans l'oubli, comme les Deuxième, Troisième et Quatrième Symphonies de Prokofiev, ou des compositions peu familières de Hindemith, Berg, Schoenberg et Martinů. Il défend ardemment la musique de compositeurs russes des dernières générations, tels Chtchedrine et Schnittke. C'est un musicien prolifique en enregistrements - il en compte quelque 400 à son actif.



Stig-Göran Nilsson

Gennady Rozhdestvensky

Stufen

Le même grand ange
qui, une fois, lui avait apporté
la nouvelle de sa naissance,
se tenait là et attendait
qu'elle lui prête attention.
Il dit: Le temps est venu maintenant
pour toi de paraître...

Stufen

Derselbe große Engel,
welcher einst ihr der Gebärung Botschaft
wiederbrachte,
stand da, abwartend,
daß sie ihn beachte,
und sprach: Jetzt wird es Zeit,
daß du erscheinst ...

13 Stufen

Tot sámýi ángel,
shto kagdáta vys' pakínul
vjésnikam privétnai
vésti, tepér' stajál i zhdál
na tóm zhe mjés'tje,
shtóby skazát':
Tvóí chás nastál...

Stufen

The same great angel,
who once brought to her
the tidings of her birth,
stood there, waiting
for her attention
and said: Now the time has come
for you to appear...

Also available



Stenhammar
Piano Concerto No. 1 • Symphony No. 3 (fragment)
CHAN 9074

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ben Connellan
Assistant engineer Richard Smoker
Editor Ben Connellan

Recording venue Stockholm Concert Hall; 29 and 30 March 1993

Front cover Photograph of Sofia Gubaidulina with Gennady Rozhdestvensky by Mats Lundkvist

Back cover Photograph of Gennady Rozhdestvensky by Stig-Göran Nilsson

Sleeve design Penny Olymbios

Art direction Sarah Hines

Publishers Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG

© 1993 Chandos Records Ltd

© 1993 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9183

Sofia Asgatovna Gubaidulina (b. 1931)

premiere recordings

Stimmen... Verstummen 34:01

Symphony in twelve movements
For Gennady Rozhdestvensky

1	I	1:38
2	II	2:06
3	III	0:56
4	IV	2:01
5	V	0:39
6	VI	4:25
7	VII	0:30
8	VIII	11:07
9	IX	0:56
10	X	1:39
11	XI	1:53
12	XII	6:11

13	Stufen	18:02
	Gennady Rozhdestvensky narrator	

TT 52:12

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
Gennady Rozhdestvensky



© 1993 Chandos Records Ltd
© 1993 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

GUBAIDULINA: STIMMEN... VERSTUMMEN ETC. – RSPPO/Rozhdestvensky

CHANDOS
CHAN 9183

GUBAIDULINA: STIMMEN... VERSTUMMEN ETC. – RSPPO/Rozhdestvensky

CHANDOS
CHAN 9183