

CHAN 10180

CHANDOS



Valeri Polyansky

schnittke

Symphony No. 6 • Concerto grosso No. 2

Tatiana Grindenko *violin* • Alexander Ivashkin *cello*

Russian State Symphony Orchestra *under* Valeri Polyansky



Alfred Schnittke

Lebrecht Music Collection

Alfred Schnittke (1934–1998)

Symphony No. 6

36:41

Dedicated to Mstislav Rostropovich and the
National Symphony Orchestra of the USA

- | | | | |
|---|-----|------------------|-------|
| 1 | I | Allegro moderato | 17:51 |
| 2 | II | Presto | 4:10 |
| 3 | III | Adagio – | 9:32 |
| 4 | IV | Allegro vivace | 5:08 |

Concerto grosso No. 2*

32:29

For violin, cello and orchestra

Dedicated to Oleg Kagan and Natalia Gutman

- | | | | |
|---|-----|---------------------|-------|
| 5 | I | Andantino – Allegro | 6:19 |
| 6 | II | Pesante | 10:22 |
| 7 | III | Allegro | 6:04 |
| 8 | IV | Andantino | 9:43 |

Recorded in memory of Alfred Schnittke by soloists
Tatiana Grindenko, the co-dedicatee of Schnittke's
Concerti grossi Nos 1 & 3, and Alexander Ivashkin

TT 69:22

Tatiana Grindenko violin*

Alexander Ivashkin cello*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

Schnittke: Symphony No. 6/Concerto grosso No. 2

As a high priest of the post-modern, Schnittke remains a significant figure in late-twentieth-century music. In his work, Schoenberg's twin-concept of 'the emancipation of the dissonance' and 'the unity of musical space' co-exists with the very elements that Schoenberg sought to replace. Having made his own study of the later twentieth-century avant-garde (music founded, to a large extent, on the serial techniques of Schoenberg, Berg and Webern) Schnittke developed a so-called 'polystylistic' approach to composition. Multi-layered, diffusely cross-referential but with an inner integrity of compositional technique, this is by no means the work of a pasticheur. As a Russian composer, Schnittke is known to have taken to himself the symphonic music of Shostakovich whose technique of allusion, quotation and self-quotation (Eleventh Symphony, Eighth Quartet, Fifteenth Symphony) is mirrored in his younger colleague's outlook. Schnittke even comes close to 'quoting' Shostakovich's characteristic sonorities in formal contexts that resemble those of his model – for example, the celeste, one of Shostakovich's favourite instruments of closure in his orchestral works, is used at the end of the second movement of Schnittke's

Concerto grosso No. 2. Schnittke's all-inclusive aesthetic position ranges from historical de-construction (as in his outrageously theatrical First Symphony) to the concentrated minimalism of a work like **Symphony No. 6** – elegant and dazzlingly at home with mid-twentieth-century practice. All this would count for less if it were not for the fact that Schnittke's music is that of a passionately expressive composer whose fastidious ear gives his work immediate sensuous appeal, and whose understanding of instrumental technique and sonority attracts the commitment of some of the greatest performers and conductors. He attained cult status in his time as man, artist and teacher, and there remains a substantial posthumous legacy to explore.

As a background to understanding his music, Schnittke's biography is illuminating. He was born in Engels, Germany, the son of a German Jew and Volga German mother (his father was a journalist who later worked in Vienna). Although his musical studies began in Vienna (with whose musical culture he was deeply to identify) the family returned to Russia where the young Schnittke completed his studies at the Moscow Conservatory in

1962, going on to teach there until 1972. The formative influence of both the First and Second Viennese Schools, the old and the new, thus combined with a thoroughly Russian upbringing in music to create this polylinguistic and polystylistic musician. As a composer working in the Soviet Union (where he composed in all genres, including much film music for Mosfilm) he soon encountered difficulties in his relationship with the authorities through his early work (the startlingly iconoclastic First Symphony is a case in point – part music theatre, part jokingly nihilistic in its demolition of tradition, and part loving recall). As his musical reputation grew abroad, and with increasing opportunities for travel, it would seem that Schnittke, in common with many of his more forward-looking contemporaries, felt able to breathe more easily in the West. In 1989 he moved back to the country of his early boyhood, to Hamburg, where he accepted a post to teach composition at the Conservatory. Unfortunately in 1985 his health had begun to decline with the first of a series of strokes which were eventually to bring his life to a premature end thirteen years later. His amazingly productive final years were spent under the shadow of death – a factor which was not without its influence on his continuing commitment to religious belief. (Schnittke was baptised a Roman Catholic in 1982 and wrote

liturgical choral music linked to both Russian Orthodox and Catholic rituals.) He died in Hamburg on 3 August 1998, a year after completing his Ninth Symphony.

Schnittke's 'take' on the past links his name with composers of the late nineteenth and twentieth century who in their different ways have taken on the burden of tradition. As we look back on the gradual ageing process of music in the West, Brahms, Mahler, Schoenberg, Bartók, Stravinsky, Britten, Shostakovich and Berio (in his *Sinfonia*) all spring to mind as men whose language becomes a dialogue – at once innovative and conservative – with their predecessors. Schnittke subjectifies and objectifies this relationship; he is both inside and outside music as he has received it – its forms, its gestures, its dimensions of texture, line, harmony and instrumentation. Visual, literary, philosophical and religious dimensions interpenetrate without imposing any specific, programmatic meaning.

Taken in isolation from Schnittke's other eight symphonies (like all true symphonists, his works in the genre are staging posts, each new attempt marking a fresh beginning) his Symphony No. 6 (1992) is a remarkable work to unpack. The symphony contains references to his opera *Historia von D. Johann Fausten* (1983–94), which he described as a 'negative passion'. Dealing with the problem of good

and evil, the prominent chorale-like (brass choir) elements in the symphony suggest a sub-text link with the opera. From the cataclysmic outset, unfolding all twelve notes of the chromatic scale in a piled-up chord on winds, brass and strings *pp-f*, the vividness of its refined yet dark sound world both disturbs and fascinates. First of all, there is the exquisite textural sparseness of its writing – a true chamber symphony which sharply profiles winds, brass (especially) and percussion. The strings make their dramatically delayed impact in the searing, Berg-like lament of the third movement. Then we have the extraordinary stammering/stuttering speech of this symphony's rhetoric – here is a broken language that finds its pre-echoes in such landmarks of the twentieth century as Sibelius' Fourth Symphony, Schoenberg's *A Survivor from Warsaw* or Shostakovich's Fifteenth Symphony – all three works written in the shadow of impending death. The dynamic range from overpowering *fff* to barely audible *pppp* is that of a composer whose ear has passed through the filter of a study of Webern. The angularity of line bespeaks the *lingua franca* of Bartók, Schoenberg and Stravinsky and the twelve-note density of the harmonic dimension relates to late Shostakovich. Behind all this is the mould of the Austro-German symphony with its four movements of sonata-like dramatic

engagement, dance-scherzo, reflection and 'resolution' – but in the finale it is as if Schnittke, after making a pass at triumphalism in a clinching opening gesture, is forced back to reconsider the implications of the first movement and is left with nothing more than anxious questioning. The symphony, commissioned by the National Symphony Orchestra of Washington and its director, Mstislav Rostropovich, was given its first performance by that orchestra in Moscow on 25 September 1993.

The earlier Concerto grosso No. 2 (1982) is perhaps less easy to come to terms with, for if the symphony achieves its own elegant minimalism and homogeneity, Schnittke's appropriation of the baroque model is here a process of constant disruption and dislocation – emotional, textural, harmonic, stylistic (tonal-atonal). In this piece, the standard string-based baroque orchestra, with its interaction of solo concertino and massed ripieno, is enclosed within the giant envelope of the modern symphony orchestra, including a formidable array of percussion. It is difficult to escape the analogy of light and darkness. The composition takes as its motto theme Gruber's well-known carol 'Stille Nacht' (Silent Night) – a favourite reference point with Schnittke – and having set it up as an icon of peace and tranquillity in a solo cello prologue, leaves it far behind in a mass of whirling activity that

gleams, darkens and explodes throughout the first three movements, but returns in all its calm for the long drawn-out final movement. In contrast with the D major-ish arpeggio radiance *à la* Bach of the first movement *Allegro*, turbulence and stress inform the inner movements – though the third begins with a luminous cross-reference to the first movement's major arpeggio, now in E major on the woodwind. The second movement – in which 'Stille Nacht' takes a rough ride – swerves into a preliminary (but not tonally form-establishing) F minor that takes as its point of departure the stalking bass of a baroque passacaglia. In a kaleidoscope of textural contrasts, bells, glockenspiel and celeste figure prominently (here Schnittke vividly proclaims his Russian heritage) with percussion maintaining a strong, frequently menacing presence. The soloists are given a virtuoso role and their impassioned cadenza-like breaks keep up a dialogue both between themselves and with the orchestra. In the end one is left with a feeling of uncertainty, as what promised to be a haven of D major peace at the end descends into the abyss of sepulchral darkness via a slithering timpani *glissando*. What haven shelters peace? The shades of both Mahler (Ninth Symphony?) and Britten (*Peter Grimes*? Third String Quartet?) are perhaps here invoked in yet another of Schnittke's fearful echoes of twentieth-century

anxiety. And yet – all things considered – the work, in its Mozartian flicker of moods, retains its own ambiguous smile. Perhaps the strength of this Concerto lies in its fulfilment of Mendelssohn's dictum: 'music begins where words end'.

© 2004 Eric Roseberry

The violinist **Tatiana Grindenko** is a People's Artist of Russia, the most eminent title that can be awarded to the country's performers. In 2003 Tatiana Grindenko received the State Prize of the Russian Federation in recognition of her outstanding achievements in music.

Her career as a violinist began in Ukraine at the age of eight, when she performed as soloist in a Bach concerto. She continued her studies in St Petersburg and at Moscow Conservatoire and has won several international competitions. Although known as a performer in the romantic tradition, she was a member of the rock group Boomerang from 1976, plays an active part in avant-garde projects and experiments with electronic music. In 1982 Tatiana Grindenko founded the Moscow Academy of Ancient Music, the first baroque ensemble in Eastern Europe. In 1997 she staged *Exercises and Dances of Guido*, an opera by Vladimir Martynov, in Germany, and the following year restored and staged Galuppi's opera *Il re pastore* in Italy. In 1999

she organized the Opus Posth ensemble on the basis of the Academy of Ancient Music. Its innovative approach to music-making has given Opus Posth a unique reputation in the Russian contemporary music scene. Together with leading video-art designers and poets, the ensemble collaborates in multimedia projects and performs works by Martynov, Pärt, Glass, Xenakis, Knaifel, Gerber, Drescher and Adams.

Tatiana Grindenko continues to perform as a soloist with the world's leading orchestras. Many composers have dedicated works to her, including Nono, Schnittke, Martynov, Silvestrov and Pärt.

As a soloist and chamber musician **Alexander Ivashkin** has performed in more than thirty countries. He is a regular guest at many important music festivals in Europe, the United States, Japan, Australia and New Zealand, and has performed as soloist with leading orchestras all over the world. He has performed at major venues such as the Royal Festival Hall and Wigmore Hall, London, Symphony Hall, Birmingham, Queen's Hall, Edinburgh, Concertgebouw, Amsterdam, Konzerthaus, Hamburg, Philharmonic Hall, Cologne, Dvořák Hall, Prague, Great Hall of the Moscow Conservatory, Philharmonia Hall, St Petersburg and Vredenburg, Utrecht. He is one of three cellists, the others being Mstislav

Rostropovich and Natalia Gutman, for whom Alfred Schnittke composed works for cello, and he has recorded the complete works for cello by Prokofiev, Shostakovich, Rachmaninov, Schnittke, Roslavets and Tchernin. A Professor of Music and Head of Performance Studies at the University of London, Alexander Ivashkin is also Artistic Director of the Adam International Cello Festival and Competition.

Alexander Ivashkin plays a Giuseppe Guarneri cello of 1710 (courtesy of the Bridgewater Trust).

The **Russian State Symphony Orchestra** was founded in 1962. Gennady Rozhdestvensky became Principal Conductor in 1981 and his energy and commitment paved the way forward for a vital new burst of creativity and achievement for the Orchestra. It has toured throughout the world, performing and recording a varied repertoire that includes all the symphonies of Bruckner and Shostakovich, and the music of Honegger, Schnittke and Vaughan Williams. Valeri Polyansky took over as Principal Conductor in 1992 and contributed to the continuing expansion of the Orchestra by successfully merging it with the Russian State Symphonic Cappella. Under his leadership it has become one of the very best Russian ensembles, alternating symphonic performances with those performed with the choir.

After graduating from the Moscow State Conservatory, **Valeri Polyansky** studied opera and symphonic conducting under Odissey Dimitriada and later under Gennady Rozhdestvensky. He began his professional career conducting at the Bolshoi Theatre, and was appointed Principal Conductor of the Russian State Symphony Orchestra in 1992. He has been Artistic Director of the Russian State Symphonic Cappella for over twenty-five years and has led both ensembles in major productions

throughout the world including Iceland, Finland, Turkey and the Far East. Under his direction their repertoire has been extended to embrace music from the baroque era through to that of contemporary composers of many nationalities. Among his numerous artistic achievements have been critically acclaimed performances of *Eugene Onegin* at the Gothenburg Musical Theatre and his appointment as Principal Conductor of the Opera Nights Festival in Gothenburg.

Schnittke: Sinfonie Nr. 6/Concerto grosso Nr. 2

Als ein Hohepriester der Postmoderne bleibt Alfred Schnittke eine bedeutende Persönlichkeit in der Musik des späten zwanzigsten Jahrhunderts. In seinen Werken findet sich Schönbergs Doppelkonzept der "Emanzipation der Dissonanz" und der "Einheit des musikalischen Raums" neben gerade jenen Elementen, die Schönberg zu ersetzen suchte. Nachdem Schnittke die Avantgarde des späteren zwanzigsten Jahrhunderts (deren Musik größtenteils auf den seriellen Techniken von Schönberg, Berg und Webern basierte) studiert hatte, entwickelte er eine sogenannte "polystilistische" Kompositionshaltung. Vielschichtig und reich an diffusen Querverbindungen, jedoch von einer Kompositionstechnik voll innerer Integrität geprägt, kann das Ergebnis keineswegs als das Werk eines "Pasticheurs" abgetan werden. Es ist bekannt, daß sich Schnittke als russischer Komponist die sinfonische Musik Schostakowitschs zu eigen gemacht hatte, dessen Technik von Anspielung, Zitat und Selbstzitat (z.B. Elfte Sinfonie, Achtes Streichquartett, Fünfzehnte Sinfonie) sich in der Sichtweise des jüngeren Komponisten widerspiegelt. In formalen Kontexten, die denen seines Vorgängers ähneln, "zitiert"

Schnittke sogar geradezu die Klangwelt Schostakowitschs, wie beispielsweise in der Verwendung der Celesta, einem Instrument, das Schostakowitsch mit Vorliebe zum Ende seiner Orchesterwerke erscheinen ließ, und das Schnittke am Schluß des zweiten Satzes seines **Concerto grosso Nr. 2** einsetzt. Schnittkes allumfassende ästhetische Haltung reicht von historischer Demontage (wie etwa in seiner schockierend theatralischen Ersten Sinfonie) bis hin zu dem konzentrierten Minimalismus eines Werkes wie der **Sinfonie Nr. 6** – elegant und auf blendende Art und Weise mit der Praxis des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts vertraut. Dies alles würde weniger ins Gewicht fallen, wäre Schnittkes Musik nicht die eines leidenschaftlich ausdrucksstarken Komponisten, dessen unbestechliches Ohr seinen Werken einen unmittelbaren sinnlichen Reiz verleiht und dessen tiefes Verständnis von Instrumentaltechnik und -klängen die Försprache einiger der größten Interpreten und Dirigenten nach sich gezogen hat. Er erlangte als Mann, Künstler und Lehrer bereits zu Lebzeiten Kultstatus und hinterläßt ein beträchtliches Erbe, in dem noch viel zu entdecken bleibt.

Für das Hintergrundverständnis von

Schnittkes Musik ist seine Biographie besonders aufschlußreich. Er wurde als Sohn eines deutschen Juden und einer wolgadeutschen Mutter in Engels, der Hauptstadt der damaligen Sowjetrepublik Wolgadeutschland geboren. (Sein Vater war Journalist und arbeitete später in Wien.) Obwohl Schnittkes Musikstudium in Wien begann, einer Stadt, mit deren Musikkultur er sich zutiefst identifizieren sollte, kehrte die Familie nach Rußland zurück, wo der junge Schnittke 1962 am Moskauer Konservatorium sein Studium absolvierte, um dann dort bis 1972 zu unterrichten. So verschmolzen der prägende Einfluß sowohl der ersten (alten) als auch der zweiten (neuen) Wiener Schule mit einer durch und durch russischen Musikerziehung, um diesen polylinguistischen und polystilistischen Musiker hervorzubringen. Als in der Sowjetunion wirkender Komponist, der in allen Genres komponierte und u.a. viele Filmmusiken für Mosfilm schuf, bekam Schnittke durch seine frühen Werke bald Schwierigkeiten mit den Behörden. (Ein Beispiel ist die überraschend bilderstürmerische Erste Sinfonie, die teils aus Musiktheater, teils aus einer schelmisch-nihilistischen Traditionsdemontage und teils aus liebevollen Erinnerungen besteht.) Es scheint, daß Schnittke, als sein musikalischer Ruf im Ausland wuchs und sich ihm aufgrund dessen größere Reisemöglichkeiten auftaten,

genau wie viele andere seiner eher vorwärtsgewandten Kollegen, im Westen größere Atemfreiheit empfand. 1989 zog er nach Deutschland, und zwar nach Hamburg, wo er eine Stelle als Kompositionslehrer an der dortigen Hochschule annahm. Leider hatte 1985 der erste einer Reihe von Schlaganfällen, die schließlich zu seinem verfrühten Tod dreizehn Jahre später führten, seine Gesundheit in Mitleidenschaft gezogen. Schnittke verbrachte seine erstaunlich produktiven letzten Jahre im Schatten des Todes, was seinen steten religiösen Glauben in nicht geringem Maße beeinflusste. (Er wurde 1982 katholisch getauft und schrieb liturgische Chormusik, die sowohl mit russisch-orthodoxen als auch mit katholischen Riten in Verbindung steht.) Schnittke starb am 3. August 1998, ein Jahr nach Vollendung seiner Neunten Sinfonie, in Hamburg.

Schnittkes Blick auf die Vergangenheit verknüpft seinen Namen mit Komponisten des späten neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, die auf unterschiedliche Art und Weise die Last der Tradition auf sich genommen haben. Blickt man auf den langsamen Alterungsprozeß der westlichen Musik zurück, so fallen Namen wie Brahms, Mahler, Schönberg, Bartók, Strawinski, Britten, Schostakowitsch und Berio (in seiner *Sinfonia*) ins Auge – alles Komponisten, deren Sprache zu einem Dialog (innovativ und konservativ

zugleich) mit ihren Vorgängern wurde. Schnittke subjektiviert und objektiviert diese Beziehung; er ist sowohl innerhalb als auch außerhalb der Musik, die er empfangen hat – ihrer Formen, ihrer Gesten, ihrer Dimensionen von Textur, Linie, Harmonik und Instrumentation. Visuelle, literarische, philosophische und religiöse Aspekte durchdringen einander, ohne irgendeine spezifische, programmatische Bedeutung aufzuerlegen.

Betrachtet man die Sinfonie Nr. 6 (1992) unabhängig von Schnittkes anderen acht Sinfonien (wie bei allen wahren Sinfonikern sind seine Werke in dem Genre wie Stationen, bei denen jeder Versuch einen neuen Anfang bedeutet), so hat man ein verblüffendes Werk vor sich. Die Sinfonie beinhaltet Querverweise auf seine Oper *Historia von D. Johann Fausten* (1983–94), die er als eine „negative Passion“ beschrieb. In der Beschäftigung mit dem Problem von Gut und Böse deuten die prominenten choralartigen, für Blechbläserchor gesetzten Elemente der Sinfonie auf eine Untertext-Verbindung mit der Oper hin. Schon vom kataklysmischen Anfang an, bei dem alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter zu einem aufgehäuften Akkord für Holzbläser, Blechbläser und Streicher im Pianissimo bis Fortissimo zusammengefügt werden, ist die Anschaulichkeit ihrer raffinierten, doch dunklen Klangwelt verstörend und faszinierend

zugleich. Zunächst einmal fällt die außerordentliche Sparsamkeit der Satztextur auf – man kann von einer wahren Kammerinfonie sprechen, in der Holzbläsern, Blechbläsern (ganz besonders) und Schlagzeug scharfe Konturen verliehen werden. Die verzögerte dramatische Wirkung des Streichereinsatzes folgt dann in der quälenden, an Berg erinnernden Klage des dritten Satzes. Weiterhin ist da die ungewöhnlich stammelnde Sprache, die der musikalischen Rhetorik dieser Sinfonie eigen ist. Es ist eine gebrochene Sprache, die in solchen Meilensteinen des zwanzigsten Jahrhunderts wie der Vierten Sinfonie von Sibelius, *Ein Überlebender aus Warschau* von Schönberg oder der Fünfzehnten Sinfonie von Schostakowitsch vorher klingt – alles Werke, die im Schatten des bevorstehenden Todes geschrieben wurden. Die Dynamik – von überwältigendem *fff* bis hin zu kaum hörbarem *pppp* – ist die eines Komponisten, dessen Ohr den Filter eines Studiums der Werke Anton Weberns durchlaufen hat. Die Eckigkeit der Linie läßt die *Lingua franca* Bartóks, Schönbergs und Strawinskis erkennen, und die zwölfstimmige Dichte der Harmonik trägt Züge des späten Schostakowitsch. All dies findet vor dem Grundriß der Sinfonie deutsch-österreichischer Prägung mit ihren vier Sätzen von sonatenhafter Dramatik, mit Tanz-Scherzo, Nachsinnen und „Auflösung“ statt, doch im

Finale scheint es, als sei Schnittke nach einem Versuch des Triumphgeschreis in einer besiegelnden Anfangsgeste dann doch gezwungen, die Implikationen des ersten Satzes erneut zu überdenken und als bliebe ihm nur ängstliches Fragen übrig. Die Sinfonie wurde von dem National Symphony Orchestra of Washington und dessen Leiter Mstislaw Rostropowitsch in Auftrag gegeben, und die Erstaufführung erfolgte am 25. September 1993 in Moskau durch eben dieses Orchester.

Bei dem früheren Concerto grosso Nr. 2 (1982) fällt der Zugang vielleicht schwerer, denn während die Sinfonie einen eigenen durch Minimalismus und Homogenität gekennzeichneten Charakter erlangt, bedeutet hier die Tatsache, daß sich Schnittke eines barocken Musters bemächtigt, einen Prozeß der Störung und des Durcheinanderbringens – emotional, strukturell, harmonisch und stilistisch (tonal-atonal). In diesem Stück findet sich ein standardisiertes, auf Streichern basierendes Barockorchester mit seiner üblichen Interaktion zwischen Solo-Concertino und Tutti-Ripieno von einem modernen Sinfonieorchester mit beeindruckendem Schlagzeugaufgebot umfassen. Man kann sich der Analogie zu Licht und Dunkel kaum entziehen. Als „Leitmotiv“ benutzt der Komponist das bekannte Weihnachtslied von Franz Xaver Gruber „Stille Nacht“ – für Schnittke ein besonders beliebter

Anhaltspunkt –, und nachdem er es in einem Prolog für Solocello als Ikone des Friedens und der Ruhe präsentiert hat, läßt er es dann in einem Getöse wirbelnder Aktivität, das die ersten drei Sätze hindurch schimmert, sich verdunkelt und explodiert, wieder weit zurück, um es im langgezogenen letzten Satz doch in all seiner Ruhe wiederkehren zu lassen. Im Gegensatz zu dem an Bach erinnernden Glanz der quasi-D-Dur Arpeggien des ersten Satzes *Allegro* sind die Innensätze eher von Turbulenz und Spannung geprägt – allerdings beginnt der dritte Satz mit einem leuchtenden Querverweis auf das Dur-Arpeggio des ersten Satzes, nun in E-Dur und in den Holzbläsern. Der zweite Satz, in dem „Stille Nacht“ ziemlich zugesetzt wird, schwenkt in ein vorläufiges (aber nicht im Sinne von Tonalität formgebendes) f-Moll, dessen Ausgangspunkt der stolzierende Baß einer barocken Passacaglia ist. In diesem Kaleidoskop struktureller Gegensätze sind Glocken, Glockenspiel und Celesta besonders vordergründig – hier bekundet Schnittke sehr plastisch sein russisches Erbe –, und das Schlagzeug bewahrt eine starke, oft auch bedrohliche Präsenz. Den Solisten kommt eine virtuose Rolle zu, und durch ihre leidenschaftlichen kadenzartigen Ausbrüche wird ein Dialog sowohl untereinander als auch mit dem Orchester aufrechterhalten. Am Ende bleibt ein Gefühl der Ungewißheit, da der

erhoffte friedliche Hafen eines D-Dur Abschlusses auf einem schlitternden Pauken-*Glissando* in einen Abgrund sepulkraler Dunkelheit abrutscht. Welcher Hafen bietet dem Frieden Schutz? Anklänge sowohl an Mahler (Neunte Sinfonie?) als auch an Britten (*Peter Grimes*? Drittes Streichquartett?) werden hier vielleicht in einer weiteren bangen Anspielung Schnittkes auf die Ängste des zwanzigsten Jahrhunderts angedeutet. Und dennoch behält das Stück alles in allem mit seinen an Mozart erinnernden Gemütschwankungen das ihm eigene vieldeutige Lächeln bei. Womöglich liegt die Stärke von Schnittkes Werk in seiner Erfüllung der von Mendelssohn verwendeten Devise: Musik beginnt, wo Worte enden.

© 2004 Eric Roseberry

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Die Geigerin **Tatiana Grindenko** ist eine Künstlerin des Russischen Volkes und damit Trägerin der höchsten Auszeichnung, die einem Musiker dieses Landes zuteil werden kann. Im Jahr 2003 erhielt Tatiana Grindenko den Staatspreis der Russischen Föderation in Anerkennung ihrer herausragenden Verdienste um die Musik.

Ihre Laufbahn als Geigerin begann in der Ukraine, wo die Achtjährige als Solistin mit

einem Bach-Konzert auftrat. Sie vertiefte ihre Studien in St. Petersburg sowie am Moskauer Konservatorium und gewann mehrere internationale Wettbewerbe. Obwohl sie sich vor allem als Interpretin in der romantischen Tradition einen Namen gemacht hat, war sie seit 1976 Mitglied der Rockband Boomerang, wirkt aktiv an Avantgarde-Projekten mit und experimentiert mit elektronischer Musik. 1982 gründete Tatiana Grindenko die Moskauer Akademie für Alte Musik, das erste Barockensemble in Osteuropa. 1997 inszenierte sie in Deutschland die Oper *Exercises and Dances of Guido* von Vladimir Martynov, und im darauffolgenden Jahr rekonstruierte und inszenierte sie in Italien Galuppi's Oper *Il re pastore*. 1999 gründete sie das Ensemble Opus Posth auf der Grundlage der Akademie für Alte Musik. Seiner innovativen Darbietungsweise verdankt Opus Posth seine einzigartige Stellung in der zeitgenössischen Musikszene Rußlands. In Zusammenarbeit mit führenden Videokünstlern und Dichtern hat das Ensemble eine Reihe von Multimedia-Projekten realisiert und Werke von Martynov, Pärt, Glass, Xenakis, Knaifel, Gerber, Dresher und Adams aufgeführt.

Tatiana Grindenko tritt weiterhin als Solistin mit den führenden internationalen Orchestern auf. Zahlreiche Komponisten haben ihr Werke gewidmet, darunter Nono, Schnittke, Martynov, Silvestrov und Pärt.

Als Solist und Kammermusiker hat sich **Alexander Iwaschkin** mit Konzerten in über dreißig Ländern profiliert. Er gastiert regelmäßig bei wichtigen Musikfestspielen in Europa, den Vereinigten Staaten, Japan, Australien und Neuseeland und ist als Solist mit führenden Orchestern in aller Welt aufgetreten. Er hat in der Royal Festival Hall und Wigmore Hall London, Symphony Hall Birmingham, Queen's Hall Edinburgh, im Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Hamburg, in der Kölner Philharmonie, dem Dvořák-Saal Prag, dem Großen Saal des Moskauer Konservatoriums, dem Philharmoniesaal St. Petersburg und der Vredenburg Utrecht konzertiert. Neben Mstislaw Rostropowitsch und Natalia Gutman gehört er zu den drei Cellisten, für die Alfred Schnittke komponiert hat, und er hat Gesamtaufnahmen der Cellowerke von Prokofjew, Schostakowitsch, Rachmaninow, Schnittke, Roslawez und Tscherepnin vorgelegt. Alexander Iwaschkin hat einen Lehrstuhl für Musik an der Universität London und leitet deren Abteilung für Aufführungsstudien; außerdem wirkt er als künstlerischer Leiter des Internationalen Adam-Cello-Wettbewerbs in Neuseeland.

Alexander Iwaschkin spielt ein auf 1710 datiertes Cello von Giuseppe Guarneri (zur Verfügung gestellt vom Bridgewater Trust).

Das **Staatliche russische Sinfonieorchester** wurde 1962 gegründet. 1981 übernahm Gennadi Roschdestwenski das Amt des Chefdirigenten, und seine Energie und sein Engagement leiteten eine wichtige neue Phase der Kreativität und des Erfolgs für das Orchester ein. Bei weltweiten Tourneen und bei Aufnahmen spielte es ein reichhaltiges Repertoire, darunter alle Sinfonien von Bruckner und Schostakowitsch sowie Musik von Honegger, Schnittke und Vaughan Williams. 1992 übernahm Waleri Poljanski als Chefdirigent und trug durch einen erfolgreichen Zusammenschluss mit der Staatlichen russischen Sinfonie-Cappella zur weiteren Entfaltung des Orchesters bei. Unter seiner Führung hat es sich zu einem der besten russischen Ensembles überhaupt entwickelt, wobei die Aufführung sinfonischer Werke sich mit Choraufführungen abwechselt.

Nach seinem Abschluss am Staatlichen Konservatorium in Moskau studierte **Waleri Poljanski** bei Odissey Dimitriadi und später bei Gennadi Roschdestwenski Oper und sinfonische Orchesterleitung. Zu Beginn seiner professionellen Laufbahn arbeitete er als Dirigent am Bolschoi-Theater. 1992 wurde er zum Chefdirigenten des Staatlichen russischen Sinfonieorchesters ernannt. Seit mehr als 25 Jahren ist er bereits für die künstlerische

Leitung der Staatlichen russischen Sinfonie-Cappella verantwortlich, und er hat beide Ensembles bei bedeutenden Produktionen in aller Welt geleitet, u.a. in Island, Finnland, der Türkei und im Fernen Osten. Unter seiner Leitung wurde das Repertoire erweitert, so dass es heute Musik der Barockzeit ebenso umfasst



Tatiana Grindenko

wie Werke zeitgenössischer Komponisten der verschiedensten Nationalitäten. Zu seinen zahlreichen künstlerischen Errungenschaften zählen vielbeachtete Aufführungen von *Eugen Onegin* am Musiktheater Göteborg und seine Ernennung zum Chefdirigenten des Opera Nights Festivals in Göteborg.



Alexander Ivashkin

Natalia Pavlutsкая

Schnittke: Symphonie no 6 et Concerto grosso no 2

Grand prêtre de la musique post-moderne, Schnittke est une personnalité importante de la musique de la fin du vingtième siècle. Dans son œuvre coexiste le double concept de "l'émancipation de la dissonance" et de "l'unité de l'espace musical" de Schoenberg avec les éléments mêmes que Schoenberg chercha à remplacer. Schnittke étudia lui-même l'avant-garde de la fin du vingtième siècle (dont la musique repose, dans une large mesure, sur les techniques sérielles de Schoenberg, Berg et Webern), avant de développer une attitude dite "polystylistique" envers la composition. Sa musique aux couches multiples, qui opère par renvois de façon diffuse, mais avec une intégrité intérieure de la technique de composition, est loin d'être celle d'un pasticheur. Schnittke était un compositeur russe, et on sait qu'il appréciait beaucoup la musique symphonique de Chostakovitch dont la technique d'allusion, de citation et d'auto-citation (Onzième Symphonie, Huitième Quatuor, Quinzième Symphonie) se reflète dans la conception de son jeune collègue. Schnittke frise même la "citation" des sonorités caractéristiques de Chostakovitch dans des contextes formels qui ressemblent à ceux de son modèle – le célesta

par exemple, l'un des instruments que préfère Chostakovitch pour conclure ses œuvres orchestrales, est utilisé à la fin du deuxième mouvement du **Concerto grosso no 2** de Schnittke. La position esthétique ouverte à toutes les tendances de Schnittke va de la déconstruction historique (comme dans sa Première Symphonie outrageusement théâtrale) au minimalisme concentré d'une œuvre comme la **Symphonie no 6** – élégante et parfaitement en harmonie avec la pratique du milieu du vingtième siècle. Tout ceci importerait moins si la musique de Schnittke n'était celle d'un compositeur passionnément expressif dont l'oreille méticuleuse donne à son œuvre un charme sensuel immédiat et dont la compréhension de la technique et de la sonorité instrumentales attire l'engagement des plus grands interprètes et chefs d'orchestre. De son vivant, on le considérait comme un personnage culte, tant sur le plan humain qu'artistique et pédagogique, et son héritage posthume qui reste à explorer est substantiel.

La biographie de Schnittke offre un éclairage précieux pour comprendre sa musique. Né à Engels, en Allemagne, il est le fils d'un juif allemand et d'une Allemande de

la Volga (son père, journaliste, travailla plus tard à Vienne). Il commence ses études musicales à Vienne où il s'identifie profondément à la culture musicale locale, mais la famille retourne en Russie où le jeune Schnittke termine ses études au Conservatoire de Moscou en 1962; il y devient alors enseignant jusqu'en 1972. Chez ce musicien aux langages et aux styles multiples, on retrouve l'influence formatrice de la première comme de la seconde école viennoise, l'ancienne et la nouvelle, associée à une éducation musicale profondément russe. Lorsqu'il travaille en Union soviétique (où il compose dans tous les genres, y compris beaucoup de musique de film pour Mosfilm), il rencontre assez vite des difficultés avec les autorités à propos de ses premières œuvres (la Première Symphonie étonnamment iconoclaste est un exemple typique – en partie de la musique de théâtre, en partie d'un nihilisme moqueur dans sa destruction de la tradition, et en partie un retour affectif). Au fur et à mesure que sa réputation grandit à l'étranger et avec les opportunités de voyages de plus en plus nombreuses, il semble que Schnittke, comme un grand nombre de ses contemporains davantage tournés vers l'avenir, éprouve le sentiment de mieux respirer en Occident. En 1989, il retourne dans le pays de sa petite enfance, à Hambourg, où il accepte un poste au Conservatoire pour y enseigner la composition. Malheureusement, en 1985, sa santé

commence à décliner avec une première série d'attaques qui auront finalement raison de lui, treize ans plus tard. Il passe ses dernières années, étonnamment productives, dans l'ombre de la mort – ce qui n'est pas sans relation avec son engagement permanent dans le domaine religieux. (Il s'était fait baptiser dans la tradition catholique romaine en 1982 et a composé de la musique chorale liturgique liée aux rituels russes orthodoxes et catholiques.) Il meurt à Hambourg le 3 août 1998, un an après avoir achevé sa Neuvième Symphonie.

Schnittke avait une certaine "prise" sur le passé. Son nom est ainsi associé à ceux de compositeurs de la fin du dix-neuvième siècle et du vingtième qui, de manières différentes, supportèrent le fardeau de la tradition. Si l'on considère le processus de vieillissement progressif de la musique en Occident, les noms de Brahms, Mahler, Schoenberg, Bartók, Stravinski, Britten, Chostakovitch et Berio (dans sa *Sinfonia*) viennent tous à l'esprit comme ceux d'hommes dont le langage devient un dialogue – à la fois novateur et conservateur – avec leurs prédécesseurs. Schnittke subjectivise et objectivise cette relation; il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la musique telle qu'il la reçoit – ses formes, ses gestes, l'ampleur de sa texture, de sa ligne, de son harmonie et de son instrumentation. Les dimensions visuelles, littéraires, philosophiques et religieuses s'entremêlent sans imposer la

moindre signification spécifique de programme. Prise isolément des huit autres symphonies de Schnittke (comme tous les vrais symphonistes, ses œuvres dans le genre sont des points de transition, chaque nouvel essai marquant un nouveau début), la Symphonie no 6 (1992) est une œuvre passionnante à analyser. Elle contient des références à son opéra *Historia von D Johann Fausten* (1983–1994), qu'il qualifie de "passion négative". Sur le thème du problème du bien et du mal, les éléments importants de la symphonie (ensemble de cuivres) à la manière d'un choral suggèrent un lien sous-jacent avec l'opéra. Depuis le début cataclysmique qui déploie l'intégralité des douze notes de la gamme chromatique dans un accord empilé sur les bois, les cuivres et les cordes *pp-f*, la richesse de son monde sonore raffiné, mais pourtant sombre, dérange et fascine. Ce qui domine, c'est la merveilleuse sobriété structurelle de son écriture – une véritable symphonie de chambre qui profile avec netteté les bois, les cuivres (en particulier) et la percussion. L'impact des cordes ne vient que plus tard, de façon spectaculaire, dans la complainte virulente du troisième mouvement à la manière de Berg. Puis il y a l'extraordinaire langage bégayant de cette symphonie – un langage brisé dont on trouve des signes avant-coureurs dans des étapes importantes du vingtième siècle comme la Quatrième Symphonie de Sibelius, *A Survivor from*

Warsaw (Un survivant de Varsovie) de Schoenberg ou la Quinzième Symphonie de Chostakovitch – trois œuvres écrites dans l'ombre d'une mort imminente. L'éventail dynamique, de l'écrasant *fff* au *pppp* à peine audible, est celui d'un compositeur dont l'oreille est passée par le filtre d'une étude de la musique de Webern. Le côté angulaire de la ligne témoigne de la *lingua franca* de Bartók, Schoenberg et Stravinski et la densité dodécaphonique de la dimension harmonique s'apparente à la dernière période de Chostakovitch. Derrière tout ceci se cache le moule de la symphonie austro-allemande avec ses quatre mouvements, engagement dramatique comparable à la forme sonate, danse-scherzo, reflet et "résolution" – mais, dans le finale, après avoir vivement attaqué le triomphalisme dans un premier geste décisif, on a l'impression que Schnittke est contraint de repenser les implications du premier mouvement et qu'il ne lui reste plus que des questions angoissantes. La symphonie, commandée du National Symphony Orchestra de Washington et de son directeur, Mstislav Rostropovitch, fut créée par cet orchestre à Moscou le 25 septembre 1993.

Le Concerto grosso No. 2, antérieur (1982), est peut-être moins facile d'approche, car si la symphonie parvient à son propre minimalisme élégant et à l'homogénéité, la façon dont Schnittke s'approprie le modèle baroque

devient ici un processus de désorganisation et de bouleversement constants – émotionnels, structurels, harmoniques, stylistiques (tonal-atonal). Dans ce concerto, l'orchestre baroque traditionnel, s'appuyant sur les cordes, avec son interaction entre concertino solo et ripieno d'ensemble, s'insère dans l'enveloppe géante de l'orchestre symphonique moderne, qui comprend une panoplie impressionnante de percussion. Il est difficile d'échapper à l'analogie de la lumière et de l'obscurité. L'œuvre prend pour thème principal le célèbre chant de Noël de Gruber "Stille Nacht" (Douce Nuit) – point de référence favori de Schnittke – et après l'avoir implanté comme un symbole de paix et de tranquillité dans un prologue confié au violoncelle solo, il le laisse au loin dans une masse d'activité tourbillonnante qui pétille, s'assombrit et explose d'un bout à l'autre des trois premiers mouvements, avant de revenir dans toute sa quiétude pour le long mouvement final étiré. Par opposition au rayonnement à la manière de Bach de l'arpège en ré "majeurisant" de l'*Allegro* du premier mouvement, l'agitation et la tension guident les mouvements internes – quoique le troisième commence par un renvoi lumineux à l'arpège en majeur du premier mouvement, maintenant en mi majeur aux bois. Le deuxième mouvement – dans lequel "Stille Nacht" suit un parcours difficile – fait un écart en un fa mineur préliminaire (sans fixer

la forme sur le plan tonal) qui prend pour point de départ la basse majestueuse d'une passacaille baroque. Dans un kaléidoscope de textures contrastées, les cloches, le glockenspiel et le célesta jouent un rôle important (ici Schnittke affirme de façon très nette son héritage russe), la percussion conservant une forte présence, souvent menaçante. Les solistes se voient confier un rôle virtuose et leurs pauses passionnées comme des cadences entretiennent un dialogue entre eux-mêmes et avec l'orchestre. Finalement, on a un sentiment d'incertitude, car ce qui promettait d'être un havre de paix en ré majeur s'enfonce à la fin dans un abîme d'obscurité sépulcrale au travers d'un *glissando* de timbales. Où la paix peut-elle trouver refuge? Les ombres de Mahler (Neuvième Symphonie?) et de Britten (*Peter Grimes*? Quatuor à cordes no 3?) sont peut-être évoquées à nouveau ici dans un nouvel écho craintif de l'anxiété du vingtième siècle, typique de Schnittke. Pourtant – tout bien considéré – cette œuvre, dans son vacillement mozartien d'atmosphères, conserve son propre sourire ambigu. La force de l'œuvre de Schnittke tient peut-être à ce qu'elle répond à la phrase célèbre de Mendelssohn: "La musique commence là où finissent les mots."

© 2004 Eric Roseberry
Traduction: Marie-Stella Pâris

La violoniste **Tatiana Grindenko** est une Artiste du Peuple de Russie, le titre le plus distingué que puisse recevoir un artiste dans ce pays. En 2003, Tatiana Grindenko reçut le Prix de la Fédération Russe pour sa contribution exceptionnelle au monde de la musique.

Elle débute sa carrière de violoniste en Ukraine à l'âge de huit ans lorsqu'elle interprète la partie de soliste d'un concerto de Bach. Elle poursuit ses études à Saint-Petersbourg et au Conservatoire de Moscou et remporte de nombreux concours internationaux. Bien que célèbre comme interprète romantique, elle fait partie d'un groupe rock, Boomerang, dès 1976 et joue un rôle actif dans des projets d'avant-garde et dans le monde de la musique électronique expérimentale. En 1982, Tatiana Grindenko fonde l'Académie de Musique Ancienne de Moscou, le premier ensemble baroque en Europe de l'Est. En 1997, en Allemagne, elle met en scène *Exercises and Dances of Guido*, un opéra de Vladimir Martynov; l'année suivante, elle restaure et monte l'opéra de Galuppi *Il re pastore* en Italie. En 1999, elle organise Opus Posth, un ensemble basé sur l'Académie de Musique Ancienne. Avec son approche innovatrice de l'interprétation, Opus Posth jouit d'une réputation unique dans le domaine de la musique contemporaine en Russie. En association avec des créateurs d'art vidéo et des poètes, l'ensemble travaille à des

projets multimédias et interprète des œuvres de Martynov, Pärt, Glass, Xenakis, Knaifel, Gerber, Dresher et Adams.

Tatiana Grindenko continue à se produire en soliste avec les plus grands orchestres du monde. De nombreux compositeurs lui ont dédié des œuvres, par exemple Nono, Schnittke, Martynov, Silvestrov et Pärt.

Le soliste et chambriste **Alexandre Ivashkin** a joué dans plus de trente pays. Il est régulièrement invité à participer aux grands festivals de musique d'Europe, des États-Unis, du Japon, d'Australie et de Nouvelle-Zélande et a joué en soliste avec des orchestres de renom dans le monde entier. Il s'est produit dans des salles aussi prestigieuses que le Royal Festival Hall et le Wigmore Hall à Londres, le Symphony Hall à Birmingham, le Queen's Hall à Edimbourg, le Concertgebouw à Amsterdam, le Konzerthaus à Hambourg, la Salle Philharmonique de Cologne, la Salle Dvořák à Prague, la Grande Salle du Conservatoire de Moscou, la Salle Philharmonia à Saint-Petersbourg et le Vredenburg à Utrecht. Il est l'un des trois violoncellistes (avec Mstislav Rostropovitch et Natalia Gutman) pour qui Alfred Schnittke composa des œuvres pour violoncelle et il a enregistré l'intégrale des œuvres pour violoncelle de Prokofiev, Chostakovitch, Rachmaninov, Schnittke, Roslavetz et

Tchérepnine. Professeur de musique et responsable des études d'interprétation à l'Université de Londres, Alexandre Ivashkin est également directeur artistique du Festival et Concours international de violoncelle Adam.

Alexandre Ivashkin joue sur un violoncelle de Giuseppe Guarneri de 1710 (grâce à la générosité du Bridgewater Trust).

L'Orchestre symphonique de la cappella d'état russe fut fondé en 1962. Guennadi Rojdestvenski devint chef principal en 1981; par son dynamisme et son dévouement, il assura le renouveau de l'Orchestre, un renouveau nécessaire à sa créativité et à son succès. L'Orchestre fit des tournées dans le monde entier, interprétant et enregistrant un répertoire varié qui comprenait toutes les symphonies de Bruckner et Chostakovitch ainsi que des œuvres de Honegger, Schnittke et Vaughan Williams. Valeri Polianski devint chef principal en 1992 et contribua à l'essor ininterrompu de l'Orchestre en l'amalgamant avec succès au Chœur a cappella symphonique d'état russe. Sous sa direction, cet ensemble est devenu l'un des meilleurs de Russie,

alternant les concerts symphoniques et ceux incluant le Chœur.

Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire d'état de Moscou, **Valeri Polianski** étudia la direction symphonique et lyrique avec Odissey Dimitriada puis avec Guennadi Rojdestvenski. Il débuta sa carrière professionnelle à la tête du Théâtre du Bolchoï et devint chef principal de l'Orchestre symphonique de la cappella d'état russe en 1992. Il est directeur artistique du Chœur a cappella symphonique d'état russe depuis plus de vingt-cinq ans et a dirigé ces deux ensembles dans des productions majeures dans le monde entier, entre autres en Islande, en Finlande, en Turquie et en Extrême-Orient. Sous sa houlette, leur répertoire n'a cessé de croître et comprend aussi bien la musique de l'ère baroque que celle de compositeurs contemporains de différentes nationalités. Parmi les grands moments de la carrière de Polianski, notons sa production d'*Eugène Onéguine* au Théâtre musical de Gothenburg qui a fait l'unanimité des critiques ainsi que sa nomination au poste de chef principal du Festival des Nuits de l'Opéra à Gothenburg.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Valeri Polyansky

Sound engineer Igor Veprintsev

Editors Eleena Buneeva and Vladimir Kisselev

Recording venue Mosfilm Studios, Moscow; 24 & 26 December 2001 (Concerto grosso)

Front cover Image © Photonica

Back cover Photograph of Valeri Polyansky (Photographer unknown)

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright Hans Sikorski, Hamburg

© 2004 Chandos Records Ltd

© 2004 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

SCHNITTKE: SYMPHONY No. 6/CONCERTO GROSSO - Soloists/SSO/Ivashkin

CHANDOS DIGITAL **CHAN 10180**

alfred schnittke (1934–1998)

Symphony No. 6 36:41
Dedicated to Mstislav Rostropovich and the
National Symphony Orchestra of the USA

1	I Allegro moderato	
2	II Presto	17:51
3	III Adagio –	4:10
4	IV Allegro vivace	9:32
		5:08

Concerto grosso No. 2* 32:29
For violin, cello and orchestra
Dedicated to Oleg Kagan and Natalia Gutman

5	I Andantino – Allegro	6:19
6	II Pesante	10:22
7	III Allegro	6:04
8	IV Andantino	9:43

Recorded in memory of Alfred Schnittke by soloists
Tatiana Grindenko, the co-dedicatee of Schnittke's
Concerti grossi Nos 1 & 3, and Alexander Ivashkin

TT 69:22

Tatiana Grindenko violin*
Alexander Ivashkin cello*
Russian State Symphony Orchestra
under
Valeri Polyansky

Printed in the EU MCPS

LC 7038	DDD	TT 69:22
---------	-----	----------

© 2004 Chandos Records Ltd • © 2004 Chandos Records Ltd • Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 10180

SCHNITTKE: SYMPHONY No. 6/CONCERTO GROSSO - Soloists/SSO/Ivashkin

CHANDOS
CHAN 10180