

**CHANDOS** DIGITAL CHAN 9359



**CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

© 1995 Chandos Records Ltd.  
© 1995 Chandos Records Ltd.

**CHANDOS**

# SCHNITTKE

*premier recordings:*

**Symphony No. 8**  
**Concerto Grosso No. 6**

Viktoriya Postnikova • Sasha Rozhdestvensky  
ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA  
**GENNADY ROZHDESTVENSKY**



DIGITAL

**ALFRED SCHNITTKE (b. 1934)****Concerto grosso No. 6**

[14:42]

1	I	Andante - Allegro	[3:48]
2	II	Adagio	[5:01]
3	III	Allegro vivace	[5:46]

**Symphony No. 8**

[38:34]

4	I	Moderato	[9:22]
5	II	Allegro Moderato	[4:22]
6	III	Lento	[17:39]
7	IV	Allegro moderato - Allegro vivace —	[5:11]
8	V	Lento	[1:51]

DDD TT= 53:24

Sasha Rozhdestvensky, *violin*  
Viktoria Postnikova, *piano*

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

**GENNADY ROZHDESTVENSKY**  
Conductor

A fascination with early musical forms exercised the minds of more than one composer born and brought up within the Soviet system. Alfred Schnittke, in particular, has since 1977 explored the model of the concerto grosso, where the voice of one or more soloist is pitted against the impersonal treatment of the hardly less individual orchestral sound in new, wide-ranging ways. Concerto Grosso No.4 is an acerbic prelude to the emotionally exhausting 5th Symphony, a work that makes passages in Mahler's 2nd and 6th sound docile by comparison. Concerti Grossi No. 1 and No. 3 both require two solo violinists and small orchestra. No. 2 sets violin and cello soloists beside a massive orchestra, and bears comparison in its scope and depth of content with Brahms' Double Concerto. Likewise, Concerto Grosso No. 5 is also a full-scale violin concerto.

In the Concerto Grosso No.6, completed in June 1993 and dedicated to Viktoria Postnikova (who, with her son and husband, gave the first performance in Moscow on 11 January 1994), Schnittke makes clear how disciplined he is in approaching the old form in an innovative way. The opening seven-bar *Andante* is a pivotal feature of the work. The piano soloist plays a tritone chord. This is followed by a note in the bass, then a disquieting, sustained discord. A transitory but laden four-note figure rises, only to collapse dramatically. Then the strings, *sforzando*, buttress the rhythmic chase of the main *Allegro*. The quasi-fugal theme, stated in full by the piano, is taken up by the orchestra, and moves ahead with a striking chromatic motive, the pianist's right hand moving upwards, the left hand in the contrary direction. Twice, a forcefully held note on the double basses attempts to curb the thrust. But this only succeeds in bringing about a repeat of the two main themes with harsher determination. The chord that cuts off the motion is equally ruthless.

The *Adagio* is an unaccompanied exchange between piano and violin. The piano repeats the tritone chord and its sombre echo. But, in place of the discord, the solo violin enters, sounding more like an entreaty than containing any consoling lyricism. The themes are those of the first movement, but disguised by the slow tempo and altered note values. The demonic chromaticism is very concentrated, the movement's midway point rising wilfully, trill following trill. Eventually, the endeavour meets up with the tritone chord and its concomitant shadow phrase.

Both the soloists join the orchestra in the final *Allegro vivace*, which introduces new, more jagged motivic and rhythmic elements, though the *sforzando* string writing has

now become frisky. But a significant grouping of three notes herald a new texture which soon acquires an eerie quality akin to the ‘wind blowing through the graveyard’ of Prokofiev’s First Violin Sonata. The restless dialogue of the two solo players and the stabbing rhythms of the orchestra make one further attempt to strive ahead. But this is entrapped by the piano returning to the seven-bar *Andante*. The coda is an *Allegro vivace* wail on the solo violin, a variant of its first entry in the central movement. The piano, having sustained its chord throughout this last cry, is joined by the orchestra in a final, crushing embrace.

Schnittke completed his Eighth Symphony on 27 January 1994, dedicating it to Rozhdestvensky and the orchestra which commissioned the work, and who made the present recording soon after giving the world première in Stockholm on 10 November of the same year. Rhetoric is here non-existent; and Schnittke, in his unceasing quest for musical essence, makes use of a full-sized orchestra with canny frugality. While Concerto Grosso No.6 is a succinct essay indicative of dark forces at work (which paradoxically can have a restorative, fortifying effect on us), Symphony No.8 is in contrast an extraordinary journey of a religious soul that somehow knows what it means to have ‘undergone death with Christ’ — to refer to the philosopher Heinz Cassirer’s thought-kindling translation of a phrase used by St. Paul in the 6th chapter of his letter to the Church at Rome. For Schnittke’s Christian faith, and his own Jewish roots, play a tacit role in much of his music — and profoundly so in the Eighth Symphony. Also, many will know that, medically, he has all too frequently undergone the experience of coming within a hair’s breadth of the ‘last of the evils to be overcome’ — for, since 1985, Schnittke has suffered a series of strokes that have in turn served to heighten his ever-probing contemplation of an unknowable world, a world which occupies a sphere other than that in which we move and have our existence.

The quietly stark, swaying theme of the Eighth Symphony’s first movement is eight bars in length, and, on its first appearance, rocks to and fro between the first and third solo horns. The wide interval leaps are a characteristic Schnittke feature. There is no development as such to the first movement’s *ostinato* theme, which is reiterated 22 times. It does not vary for the first and second reprise, though there is a slight softening to it. The theme wanders subtly from one instrument, or instrumental group, to another.

There is an unobtrusive yet impassioned climax, from the sixth reprise to the ninth. Schnittke’s theme is treated semi-fugally when the eleventh reprise is reached. When the harpsichord plays the theme on its fourteenth appearance, the harmonic line grows distinctly more mysterious. Just before the seventeenth reprise those familiar with Schnittke’s sound-world might expect him to introduce the moan of the flexatone; but instead, the high strings austerely and simply carry out all that is needed. From then on, the strictness of the *ostinato* theme melts into rudimentary, fragile arpeggio writing for harpsichord, followed by celeste, bells, and hushed plucked violas alongside double bassoon. There hangs in this new, muted sound-world of Schnittke a desolateness that will offer no easy comfort or answer. We hear the theme for the last time on the piccolo. The sound is very isolated. Underneath is a hushed, repeated stroke on the tam-tam, as if time were near to vanishing. These strokes will prove all-important towards the symphony’s end.

In the next movement, there is but a slight quickening of tempo, and a suggestion that the *ostinato* theme of the first movement is lingering on. But now a terse statement on double bassoon, and swiftly brought into focus by first violins, brings about a notable switch. This three-note cell determines the shaping of the movement. The motto containing this cell turns into a sombre, beckoning fanfare. The fanfare is heard twice, in between which we are jolted by the sudden flash on the timpani of the three-note figure. God knows what horrors Schnittke, from an inscrutable, almost disengaged vantage point, yet at the same time with deepest compassion, has been surveying in this movement. The closing horn-call soars, muffled, before stopping mid air.

The third movement, and particularly its opening, recurrent theme, bears an uncanny resemblance to the opening theme of Liszt’s *Faust Symphony*. We will also hear, in the steep interval leaps and sublimated anguish, a voice echoing Mahler — though without a trace of self-pity. And yet, at the start of each refrain of the theme, the emotion is such that we may find it hard to hold back our tears. More than once, the orchestration is reduced to two solo instruments, usually flute and clarinet. Midway, where Schnittke modifies the tempo to *Largo*, we hear a chorale-like theme on the brass. This is like a crossroad where Schnittke condenses a crucial motif and texture not unlike those he introduced into the third movement of his Symphony No.7. In the consolidation now brought about, there come together hints of Russian chant, Brünnhilde’s appearance to

Siegmund, and, above all, the transcendental Catholic spirituality which infuses the great adagios of Bruckner's symphonies and the asceticism of Franz Liszt's later works. In the Fourth Symphony, Schnittke had painstakingly woven together elements of plainsong, Russian chant, Jewish cantorial music and a Lutheran theme. In the central movement of Symphony No. 8, whatever his initial calculations, Schnittke has accomplished a synthesis which has a marvellously inescapable, timeless quality to it.

Although traces of the two slower movements make interlinking appearances, it is those signalling fanfares of the second movement which govern the architecture of the fourth. These signals are bonded by a new, 3/2 rhythmic pattern. There are two major balancing points encasing a sequence of very bleak, Shostakovich-like chords. The tam-tam strokes, which closed the first movement, reappear, and eventually mark the transition to the fifth movement. Lasting less than two minutes, this coda (for that is what it is) evokes the penultimate bars of the Epilogue to Schnittke's *Peer Gynt*. It is an ascent into another sphere. Below the harmonic surface we hear five cryptic chords, heard respectively on harp II, harp I, celeste, harpsichord and piano. These dissolve into the continuing high-lying pedal point which, Schnittke instructs, should grow softer without actually dying away.

© 1995 Ronald Weitzman

Die Faszination mit alten Musikformen beschäftigte mehr als einen Komponisten, der unter dem sowjetischen System geboren wurde und aufwuchs. Besonders Alfred Schnittke erforscht seit 1977 das Modell des Concerto Grosso, in dem eine einzelne oder mehrere Solostimmen der unpersönlichen Behandlung des kaum weniger individuellen Orchesterklangs auf neue, vielfältige Weise entgegengesetzt wird. Das Concerto Grosso Nr. 4 ist ein herbes Vorspiel für die emotional erschöpfende 5. Symphonie, die ihrerseits Passagen in Mahlers Zweiter und Sechster brav erscheinen läßt. Die Concerti Grossi Nr. 1 und Nr. 3 erfordern jeweils zwei Sologeiger und kleines Orchester. Nr. 2 stellt Violine und Cello einem enormen Orchester gegenüber und ist in seinen Ausmaßen und seiner inhaltlichen Tiefe Brahms' Doppelkonzert vergleichbar. Das Concerto Grosso Nr. 5 ist ein ausgewachsenes Violinkonzert.

Im Concerto Grosso Nr. 6, das im Juni 1993 vollendet wurde und Viktoria Postnikowa gewidmet ist (die gemeinsam mit ihrem Mann und ihrem Sohn am 11. Januar 1994 die Uraufführung in Moskau spielte), stellt Schnittke deutlich heraus, wie diszipliniert sein Zugang zur alten Form auf innovative Weise ist. Die einleitenden sieben *Andante*-Takte sind ein Angelpunkt des Werks. Der Klaviersolist spielt einen Tritonus-Akkord. Dem folgt eine Note im Bass, dann eine beunruhigende, angehaltene Dissonanz. Eine flüchtige, bedrückende Viertonfigur steigt auf, bricht aber dramatisch in sich zusammen. Die Streicher (*sforzando*) stützen das rhythmische Jagen des *Allegro*. Das quasi-Fugenthema, das in ganzer Länge vom Klavier aufgestellt wird, wird vom Orchester übernommen und schreitet mit einem bemerkenswerten chromatischen Motiv voran, die rechte Hand des Pianisten geht aufwärts, die linke in Gegenbewegung. Zweimal versucht ein eindringlich gehaltener Ton der Kontrabässe, dem Ansturm Einhalt zu gebieten. Doch dies führt lediglich zu einer verbisseneren Wiederholung der beiden Hauptthemen. Der Akkord, der die Bewegung abschneidet ist ähnlich skrupellos.

Das *Adagio* ist ein unbegleiteter Austausch zwischen Klavier und Violine. Das Klavier wiederholt den Tritonus-Akkord und sein düsteres Echo. Aber an Stelle der Dissonanz tritt die Solovioline ein und klingt eher flehend als lyrisch tröstend. Die Themen sind die des ersten Satzes, aber durch das langsame Tempo und die geänderten Notenwerte verschleiert. Die dämonische Chromatik ist stark konzentriert, und halbwegs durch den Satz wird, Triller auf Triller, ein Höhepunkt erreicht. Schließlich erklingt erneut der Tritonus-Akkord und seine begleitende Schattenphrase.

Beide Solisten vereinen sich mit dem Orchester im abschließenden *Allegro vivace*, das neue, kantigere motivische und rhythmische Elemente einführt, obwohl die *sforzando*-Schreibweise für die Streicher jetzt ausgelassen erscheint. Aber eine bemerkenswerte Dreitongruppe kündigt eine neue Textur an, die bald eine unheimliche Qualität annimmt, die dem "Wind, der durch den Kirchhof streicht" in Prokofjews erster Violinsonate ähnelt. Der rastlose Dialog der beiden Solisten und die stechenden Rhythmen des Orchester versuchen noch einmal voranzukommen. Dem wird jedoch mit der Rückkehr des Klaviers zu den sieben *Andante*-Takten Einhalt geboten. Die Koda ist ein Klagegesang der Solovioline (*Allegro vivace*), eine Variante ihres ersten Einsatzes im Mittelsatz. Das Klavier, das seinen Akkord während dieses letzten Aufschreis aushielt, wird schließlich in einer letzten erdrückenden Umarmung des Orchesters erstickt.

Schnittke vollendete seine Achte Symphonie am 27. Januar 1994 und widmete sie Rozhdestvensky und dem Orchester, das sie in Auftrag gegeben hatte und bald nach der Uraufführung in Stockholm am 10. November desselben Jahres die vorliegende Einspielung machte. Hier findet sich keine Rhetorik, und Schnittke in seiner unermüdlichen Suche nach dem Wesen der Musik setzt hier die Kräfte eines großen Symphonieorchesters mit kluger Sparsamkeit ein. Während das Concerto Grosso Nr. 6 ein prägnanter Essay ist, der dunkle Mächte am Werke zeigt (die paradoxerweise einen erfrischenden und kräftigenden Einfluß auf uns ausüben können), ist die Symphonie Nr. 8 im Kontrast dazu die außerordentliche Reise einer religiösen Seele, der irgendwie bewußt ist, was es heißt, "mit Christus den Tod erleiden zu haben". Ich verweise auf die in der deutsch geborenen Philosophen Heinz Cassirers gedankenzündenden Übersetzung (in Englische) einer Phrase, die Paulus im 6. Kapitel seines Briefes an die Römer verwendet hat. Denn Schnittkes christlicher Glaube und seine eigenen jüdischen Wurzeln spielen in seiner Musik häufig eine stumme Rolle — besonders tiefgründig in der 8. Symphonie. Viele Hörer werden ebenfalls wissen, daß Schnittke allzu oft an der Schwelle des "letzten Übels, das es zu überwinden heißt", stand, denn seit 1985 litt er an einer Reihe von Schlaganfällen, die ihrerseits seine immer forschende Kontemplation einer unerfaßbaren Welt verschärften; einer Welt, die eine andere Sphäre einnimmt als die, in der wir uns bewegen und existieren.

Das leise, karge, schwingende Thema des ersten Satzes der 8. Symphonie ist acht Takte lang und auf seines ersten Auftritt wandert zwischen erstem und drittem Solohorn hin und her. Die großen Intervallsprünge sind ein Charakteristikum von Schnittkes Musik. Es gibt keine eigentliche Durchführung des *ostinaten* Themas des ersten Satzes, das 22 Mal wiederholt wird. Es ändert sich weder in der ersten noch in der zweiten Reprise, wird jedoch etwas gedämpft. Das Thema wandert dann unmerklich von einem Instrument oder Instrumentalgruppe zum anderen. Es gibt eine unaufdringliche, dennoch leidenschaftliche Steigerung von der sechsten bis zur neunten Reprise. Schnittkes Thema wird semifugal behandelt, sobald die elfte Reprise erreicht wird. Wenn bei seinem 14. Erscheinen das Cembalo einsetzt, wird die Harmonik zusehends mysteriöser. Kurz vor der 17. Reprise könnten Hörer, die mit Schnittkes Klangwelt vertraut sind, erwarten, daß er jetzt das Stöhnen des Flexatons einsetzt, aber stattdessen führen streng und einfach die hohen Streicher den gewünschten Effekt aus. Von da an schmilzt die Strenge des Ostinato-Themas in rudimentären, fragilen Arpeggien für das Cembalo, dem Celesta, Glocken und verhalten gezupfte Bratschen neben dem Kontrafagott folgen. Dieser neuen gedämpften Klangwelt Schnittkes eignet eine öde, die weder leichten Trost noch Antwort bietet. Wir hören das Thema zum letzten Mal auf der Pikkoloflöte. Der Klang ist äußerst isoliert. Unter ihm ein sacht wiederholtes Anschlagen des Tamtams, als ob die Zeit nahezu verloschen ist. Diese Anschläge wird gegen Ende der Symphonie erste Bedeutung annehmen.

Im nächsten Satz wird das Tempo nur unerheblich angezogen, und das *ostinato* Thema des ersten Satzes scheint noch nachzuklingen. Doch ein knappes Thema des Kontrafagotts, das schnell von den Violinen in Fokus gebracht wird, bringt einen bemerkenswerten Umschwung. Diese Dreitonzeile bestimmt die Gestaltung des Satzes. Das Motto, das diese Zeile enthält, verwandelt sich in eine feierliche, lockende Fanfare, die zweimal zu hören ist. Dazwischen rüttelt uns das plötzliche Aufblitzen des Dreitonmotivs in den Pauken auf. Gott weiß, welche Schreckensbilder Schnittke von seinem undurchdringlichen, nahezu abgelösten Beobachtungsposten, gleichzeitig mit tiefstem Mitgefühl erfüllt, in diesem Satz erforschte. Ein abschließender Horrruf steigt auf, gedämpft, und bricht unvermittelt ab.

Der dritte Satz, besonders sein immer wiederkehrendes Anfangsthema, weist eine unheimliche Nähe zum Anfangsthema von Liszts *Faust-Symphonie* auf. Wir werden

außerdem in den jäh Intervallsprüngen und dem unterdrückten Schmerz eine Stimme vernehmen, in der Mahler nachklingt — wenn auch ohne jegliche Spur von Selbstmitleid. Und doch ist die Emotion jeweils am Beginn jedes Refrains des Themas so stark, daß es schwierig sein kann, die Tränen zurückzuhalten. Mehr als einmal beschränkt sich die Orchestration auf zwei Soloinstrumente, gewöhnlich Flöte und Klarinette. Auf halbem Wege, wo Schnittke das Tempo zu *Largo* modifiziert, hören wir ein choralhaftes Thema im Blech. Dies ist wie ein Kreuzweg, an dem Schnittke ein wesentliches Motiv und eine Textur kondensiert, die er in den dritten Satz der 7. Symphonie eingeführt hatte. In der Konsolidierung, die nun erfolgt, kommen Anklänge an russischen Choralgesang, Brünnhildes Erscheinung für Siegfried und besonders die transzendente katholische Spiritualität zusammen, die die großen Adagios der Symphonien Bruckners und die Askese der Spätwerke Liszts durchdringt. In der 4. Symphonie hatte Schnittke sorgfältig Elemente des gregorianischen und russischen Choralgesangs, jüdische Kantorenmusik und ein lutherisches Thema verwoben. Im Mittelsatz der 8. Symphonie, was auch immer seine ursprüngliche Kalkulation gewesen sein mochte, hat Schnittke eine Synthese erreicht, die eine wunderbar unvermeidliche, zeitlose Qualität besitzt.

Obwohl Spuren der beiden langsameren Sätze als Verbindungsglieder erscheinen, sind es die Signalfanfaren des zweiten Satzes, die die Architektur des vierten bestimmen. Diese Signale werden durch ein neues rhythmisches Muster im 3/2-Takt verknüpft. Zwei größere Balancierpunkte umschließen eine Sequenz herber Akkorde à la Schostakowitsch. Die Tamtamschläge, mit denen der erste Satz schloß, erscheinen wieder und markieren schließlich den Übergang zum fünften Satz. Diese Koda (denn das ist er eigentlich) gemahnt an die vorletzten Takte von Schnittkes Peer Gynt. Es ist ein Aufschwung in eine andere Sphäre. Unter der harmonischen Oberfläche sind rätselhafte Akkorde zu hören, jeweils in der zweiten Harfe, ersten Harfe, Celesta, Cembalo und Klavier. Diese lösen sich in den hoch liegenden Orgelpunkt auf, der nach Schnittkes Anweisungen weicher bis zu *ppp* werden sollte.

© 1995 Ronald Weitzman  
Übersetzung: Friary Music Services

Nombres furent les compositeurs nés et élevés au sein du système soviétique qui furent fascinés par les premières formes musicales. Alfred Schnittke, en particulier, explore depuis 1977 la forme du concerto grosso, où la voix d'un ou de plusieurs solistes fait face au traitement impersonnel de la sonorité orchestrale presque aussi individuelle, et cela d'une façon nouvelle et variée. Le Concerto Grosso no 4 est un prélude acerbe à la Symphonie no 5 dont la charge émotionnelle est extrême et qui, par comparaison, fait paraître doux certains passages des Symphonies no 2 et no 6 de Mahler. Le Concerto Grosso no 1 ainsi que le Concerto no 3 nécessitent chacun deux violons solistes et un petit orchestre. Dans la Symphonie no 2, les solos de violon et de violoncelle font face à un orchestre énorme et cette symphonie ressemble, de par sa portée et sa profondeur, au Double Concerto de Brahms. Le Concerto Grosso no 5 est également un concerto pour violon de grande envergure.

Dans le Concerto Grosso no 6, achevé au mois de juin 1993 et dédié à Victoria Postnikova (qui, avec son fils et son mari, en donna la première exécution à Moscou le 11 janvier 1994), Schnittke est d'une discipline très nette dans son approche innovatrice d'une forme ancienne. *L'Andante* d'ouverture à sept mesures constitue un trait essentiel de l'œuvre. Le pianiste solo joue un accord de triton. Vient ensuite une note à la basse, puis une inquiétante discorde soutenue. Une figure passagère de quatre notes mais très expressive s'élève pour s'effondrer ensuite de manière dramatique. Puis les cordes, *sforzando*, soutiennent la poursuite rythmique de *l'Allegro* principal. Le thème quasi fugué, présenté dans sa totalité par le piano, passe à l'orchestre, et progresse avec un motif chromatique frappant, la main droite du pianiste suivant un mouvement ascensionnel tandis que la main gauche va en direction contraire. A deux reprises, une note tenue avec vigueur par les contrebasses tente de réfréner l'élan. Mais cela ne sert qu'à provoquer une répétition des deux thèmes principaux avec une détermination encore plus grande. L'accord qui interrompt le mouvement est tout aussi implacable.

*L'Adagio* est un échange entre piano et violon sans accompagnement. Le piano répète l'accord de triton et son écho lugubre. Mais, à la place de la discorde, le violon solo fait son entrée, plus comme une supplication que par lyrisme consolateur. Les thèmes sont ceux du premier mouvement, mais déguisés par le tempo lent et les changements de valeur de notes. Le chromatisme démoniaque est très concentré, le point central du mouvement s'élevant obstinément trille après trille. Finalement, la supplication rejoint l'accord de triton et sa sombre phrase concomitante.

Les deux solistes se joignent à l'orchestre dans l'*Allegro vivace* final qui introduit de nouveaux motifs et rythmes plus irréguliers, bien que l'écriture pour cordes *sforzando* soit désormais plus vive. Mais un important groupe de trois notes annonce une texture nouvelle qui acquiert bientôt un caractère sinistre rappelant "le vent qui souffle dans le cimetière" dans la Première Sonate pour Violon de Prokofiev. Le dialogue agité entre les deux solistes et les rythmes lancinants de l'orchestre tentent une fois de plus d'aller de l'avant. Mais cette tentative est interrompue par le piano revenant à l'*Andante* de sept mesures. La coda est une plainte *Allegro vivace* au violon solo, variante de sa première entrée dans le mouvement central. Le piano, ayant soutenu son accord dans ce dernier cri, est rejoint par l'orchestre en une percutante étreinte finale.

Schnittke achève sa Huitième Symphonie le 27 janvier 1994, la dédiant à Rozhdestvensky ainsi qu'à l'orchestre qui lui commanda cette œuvre, et qui réalisa cet enregistrement peu après en avoir donné la première mondiale à Stockholm le 10 novembre cette année-là. Ici, la rhétorique est inexistante et Schnittke, dans sa recherche permanente de l'essence musicale, utilise avec prudence et parcimonie un orchestre au grand complet. Tandis que le Concerto Grosso no 6 est une composition succincte indiquant l'influence de sombres forces (qui, paradoxalement, peuvent avoir sur nous un effet reconstituant et fortifiant), la Symphonie no 8 est au contraire le voyage extraordinaire d'une âme religieuse qui sait en quelque sorte ce que signifie "subir la mort avec le Christ", pour se référer à la traduction stimulante du philosophe Heinz Cassirer d'une phrase utilisée par Saint Paul dans le sixième chapitre de son Épître aux Romains. Car la foi chrétienne de Schnittke, et ses racines juives, jouent un rôle tacite dans une grande partie de sa musique — et particulièrement dans sa Huitième Symphonie. Comme le savent de nombreux auditeurs, il n'a été que trop fréquemment, médicalement parlant, à deux doigts du "dernier des maux à vaincre" — car, depuis 1985, Schnittke a subi une série de congestions cérébrales qui lui ont elles-mêmes permis d'intensifier sa contemplation toujours plus pénétrante d'un monde inconnaissable, monde qui occupe un espace autre que celui dans lequel nous vivons et nous déplaçons.

Le thème du premier mouvement de la Huitième Symphonie, au balancement légèrement austère, est long de huit mesures et à sa première apparition opère un va-et-vient entre le premier et le troisième solo de cor. Les grands intervalles sont

caractéristiques de Schnittke. Le thème *ostinato* du premier mouvement est répété 22 fois sans véritable développement. Il ne subit aucun changement dans les première et seconde reprises, bien qu'il s'adoucisse légèrement. Le thème passe ensuite subtilement d'un instrument, ou groupe instrumental, à un autre. De la sixième reprise à la neuvième, le paroxysme est atteint dans une musique discrète et pourtant passionnée. Le thème de Schnittke est traité de manière semi-fuguée dans la onzième reprise. C'est au clavecin qu'il apparaît pour la quatorzième fois, et la courbe harmonique devient alors nettement plus mystérieuse. Juste avant la dix-septième reprise, ceux qui connaissent bien le monde sonore de Schnittke pourraient s'attendre à entendre les gémissements du flexaton; au lieu de cela, les cordes aiguës font le nécessaire avec simplicité et austérité. La rigueur du thème *ostinato* se mêle désormais à une écriture arpégée rudimentaire et fragile pour le clavecin, suivie d'un célesta, de cloches, et des sons étouffés des cordes pincées des altos avec un contrebasson. Ce nouveau monde sonore assourdi de Schnittke est plein d'une désolation n'offrant aucune consolation ni réponse faciles. Nous entendons le thème pour la dernière fois au piccolo. Le son donne l'impression d'isolement. À l'arrière-plan se font entendre les battements sourds répétés du tam-tam, comme si le temps allait disparaître. Ces battements joueront un rôle crucial à la fin de la symphonie.

Dans le mouvement suivant, le tempo accélère très légèrement et on a l'impression que le thème *ostinato* du premier mouvement s'attarde un peu. Mais soudain, le brusque exposé du contrebasson, rapidement repris par les premiers violons, apporte un changement remarquable. Cette cellule de trois notes détermine la forme du mouvement. Le motif contenant cette cellule se transforme en un sombre appel de fanfare. La fanfare se fait entendre à deux reprises, entre lesquelles nous tressautons à l'éclat soudain des timbales dans une figure de trois notes. Dieu sait quelles horreurs Schnittke passe en revue dans ce mouvement, d'un point de vue insondable et presque détaché et cependant en même temps avec une compassion profonde. À la fin, l'appel du cor s'élève, sourd, avant de s'arrêter au milieu de l'air.

Le troisième mouvement, et particulièrement le premier thème qui revient fréquemment, ressemble étrangement au thème d'ouverture de la *Symphonie Faust* de Liszt. Nous entendons également, dans les intervalles profonds et l'angoisse sublimée, une voix rappelant celle de Mahler — sans trace cependant d'apitoiement sur soi-même. Toutefois, au début de chaque refrain du thème, l'émotion est telle que nous retiendrons

peut-être nos larmes avec peine. A de nombreuses reprises, l'orchestration se réduit à deux instruments solos, généralement la flûte et la clarinette. A mi-chemin, lorsque Schnittke transforme le tempo en *Largo*, nous entendons aux cuivres un thème ressemblant à un choral. C'est comme un carrefour où Schnittke condense un motif crucial et la texture qu'il introduisit dans la troisième partie de sa Symphonie no 7. Dans l'ensemble désormais consolidé se rejoignent des traces de psalmodie russe, l'apparition de Brünnhilde à Siegmund et, par-dessus tout, la spiritualité transcendante catholique qui pénètre les grands adagios des symphonies de Bruckner et l'ascétisme des dernières œuvres de Franz Liszt. Dans la Quatrième Symphonie, Schnittke a pris la peine d'entremêler des éléments de plain-chant, de psalmodie russe, de musique de chœurs juifs et un thème luthérien. Dans le mouvement central de la Symphonie no 8, quels que furent ses calculs d'origine, Schnittke réalisa une synthèse possédant un caractère merveilleusement inéluctable et éternel.

Bien qu'il y ait trace à plusieurs reprises des deux mouvements plus lents, ce sont les appels de fanfare du second mouvement qui déterminent l'architecture du quatrième. Ces appels sont liés par un nouveau motif rythmique à 3/2. Deux points principaux d'équilibre encadrent une séquence d'accords très sinistres rappelant Chostakovitch. Les battements de tam-tam de la fin du premier mouvement réapparaissent et marquent finalement le passage au cinquième mouvement. D'une durée inférieure à deux minutes, cette coda (car c'en est une) évoque les avant-dernières mesures de l'Épilogue de *Peer Gynt* de Schnittke. C'est une ascension vers une autre sphère. Sous la surface harmonique se font entendre cinq accords cryptiques respectivement aux deuxième et première harpes, au célesta, au clavecin et au piano. Ils se dissolvent dans la pédale aiguë soutenue qui, comme le conseille Schnittke, doit s'adoucir peu à peu et puis s'arrêter brusquement.

© 1955 Ronald Weitzman  
Traduction: Florence Daguerre de Hureaux



VIKTORIA POSTNIKOVA and SASHA ROZHDESTVENSKY

**Sasha Rozhdestvensky** comes from one of Russia's leading musical families, and began playing the violin at the age of seven. He studied initially at the Central School of Music in Moscow and later at the Moscow Conservatory, continuing his studies at the Paris Conservatoire. He is now on a post-graduate scholarship at the Royal College of Music in London with Dr Felix Andrievsky. Sasha Rozhdestvensky's repertoire ranges from Bach, Vivaldi and Mozart through to the great romantic and virtuoso repertoire and includes contemporary music by Schnittke and other modern composers.

Sasha Rozhdestvensky made his debut tour, outside Russia, performing the Glazunov Violin Concerto in Germany with the Soviet Philharmonic in 1989. He has performed with the Soviet Philharmonic Orchestra (now renamed the Russian State Symphonic Cappella), Leningrad (now known as St Petersburg) Philharmonic, the Philharmonia and the Yomiuri Symphony Orchestra, and took part in the 1992 world tour of the Russian State Symphonic Cappella performing the Tchaikovsky and Schnittke violin concertos; on this tour he made his debut at Carnegie Hall. Sasha Rozhdestvensky has also appeared in several international music festivals including those at Schleswig-Holstein, Taormina and Istanbul.



**Sasha Rozhdestvensky** stammt aus einer der vorherrschenden musikalischen Familien Rußlands und begann im Alter von sieben Jahren die Geige zu spielen. Er studierte zunächst an der Zentralen Musikschule in Moskau und später am Moskauer Konservatorium. Er führte seine Studien dann am Pariser Konservatorium fort und ist heute mit einer Bourse für Meisterklasse am Royal College of Music in London bei Dr. Felix Andrievsky. Sasha Rozhdestvensky's Repertoire reicht von Bach, Vivaldi, Mozart bis zu den großen Romantikern und bekannte Virtuosen und schließt auch zeitgenössische Kompositionen ein wie z.B. Werke von Schnittke.

Sasha Rozhdestvensky debütierte außerhalb von Rußland 1989 mit Glazunow's Violinkonzert und der sowjetischen Philharmonie in Deutschland. Er gab Konzerte mit dem Sowjetischen Philharmonischen Orchester (das heute Russischen Staatssymphonie-Cappella heißt), der Philharmonie von Leningrad (heute St Petersburg) und mit der Philharmonia und dem Yomiuri Symphony Orchestra. Er nahm 1992 auch an der weltweiten Tour mit der Russischen Staatssymphonie-Cappella teil, wobei er die Violinkonzerte von Tchaikowsky und Schnittke spielte. Während dieser Tour debütierte er in Carnegie Hall. Sasha Rozhdestvensky spielte auch auf mehreren internationalen Musikfestivals wie auf dem in Schleswig-Holstein, Taormina und Istanbul.

**Sasha Rozhdestvensky**, qui appartient à une grande famille musicale russe, commence à jouer du violon dès l'âge de sept ans. Il fait ses premières études d'abord à l'Ecole centrale de musique, puis au conservatoire de Moscou, et ensuite au conservatoire de Paris. Il suit à présent des cours de perfectionnement avancé au Royal College of Music, Londres, sous la direction du Maître Felix Andrievsky. Le répertoire de Sasha Rozhdestvensky est assez impressionnant, allant de Bach, Vivaldi et Mozart, via les œuvres des grands romantiques et les célèbres morceaux pour virtuoses, jusqu'à la musique contemporaine de Schnittke et autres compositeurs modernes.

La première tournée de Sasha Rozhdestvensky hors de Russie a eu lieu en 1989, en Allemagne; il interprétait alors le Concerto pour violon de Glazunov avec le Philharmonique soviétique. Il s'est produit d'autres fois avec l'ancien Orchestre philharmonique soviétique, maintenant le Cappella symphonique de l'état russe, ainsi qu'avec le Symphonique de Leningrad, maintenant Saint-Petersbourg, le Philharmonia et l'Orchestre symphonique Yomiouri. En 1992, il a effectué une tournée mondiale avec le Cappella symphonique d'état russe, au programme: les concertos pour de Tchaïkovski et de Schnittke. Au cours de cette tournée il a donné son premier concert au Carnegie Hall de New York. Sasha Rozhdestvensky a participé à plusieurs festivals internationaux, entre autres ceux de Schleswig-Holstein, Taormina et Istanbul.

Born into a family of musicians, **Viktoria Postnikova** entered the Moscow Central Music School at the age of six, and studied with E. B. Musaelian. At the Moscow Conservatoire she joined the class of Jakob Flier. While still a student she won prizes at the Warsaw, Leeds and Tchaikovsky competitions. Her

repertoire, in the concert hall and recording studio, is extremely broad, and includes works by Bach, Handel, Scarlatti, Haydn, Mozart, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninov and Schumann and from more contemporary period music by Britten, Ives, Janáček and Schnittke.

Among the conductors Viktoria Postnikova has regularly collaborated with are John Barbirolli, Sir Colin Davis, Kurt Masur and her husband Gennady Rozhdestvensky. In addition to numerous tours in Europe and Japan with the Soviet Philharmonic and other leading Soviet orchestras, Viktoria Postnikova has toured with the BBC Symphony Orchestra in Australia and the Far East, and the Vienna Symphony Orchestra in South America.

**Viktoria Postnikova** entstammt einer Musikerfamilie. Sie trat im Alter von sechs Jahren in die Zentrale Musikschule in Moskau ein und studierte bei E. B. Musaelian. Auf dem Moskauer Konservatorium war sie in der Klasse von Jakob Flier. Noch während ihrer Studienzeit gewann sie Preise in Warschau, Leeds und bei Tchaikowsky-Wettbewerben. Ihr umfassendes Konzert- und Aufnahmepertoire enthält Werke von Bach, Händel, Scarlatti, Haydn, Mozart, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninov und Schumann, sowie Werke moderner Komponisten wie Britten, Ives Janáček und Schnittke.

Zu den Dirigenten unter deren Leitung Viktoria Postnikova gespielt hat gehören Sir John Barbirolli, Sir Colin Davis, Kurt Masur und Gennady Rozhdestvensky, mit dem sie verheiratet ist. Sie war mit den Sowjetischen Philharmonikern und anderen führenden sowjetischen Orchestern mehrmals in Europa und Japan auf Tournee, mit dem BBC Symphony Orchestra in Australien und dem Fernen Osten und mit den Wiener Symphonikern in Südamerika.

Fille de musiciens, **Viktoria Postnikova** est entrée à l'âge de six ans à l'Ecole centrale de musique de Moscou, où elle a été l'élève de E. B. Musaelian; quelques années plus tard, au Conservatoire de Moscou, elle a eu pour professeur Jakob Flier. Encore étudiante elle remportait des prix de piano dans divers compétitions internationales, notamment à Varsovie, Leeds et le Concours Tchaïkovski. Son répertoire, pour les salles de concert comme dans les studios d'enregistrement, est extrêmement étendu. Elle interprète aussi bien Bach, Handel, Scarlatti, Haydn et Mozart que Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninov et Schumann, ou encore les compositeurs de musique contemporaine: Britten, Ives, Janáček et Schnittke.

Viktoria Postnikova a collaboré régulièrement avec de grands chefs d'orchestre notamment: John Barbirolli, Colin Davis, Kurt Masur et Gennady Rozhdestvensky, son époux. Elle a effectué de nombreuses tournées en Europe et au Japon avec le Philharmonique et autres grands orchestres soviétiques, en Australie et en Extrême-Orient avec le BBC Symphony Orchestra, et en Amérique du Sud avec l'Orchestre symphonique de Vienne.

*Recent releases featuring the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra  
and Gennady Rozhdestvensky:*

**BERLIOZ:** Symphonie fantastique • Overture, Le Corsaire  
CHAN 9052 - CD

**GRIEG:** Symphonic Dances • Six Orchestral Songs  
Sigurd Jorsalfar: Three Orchestral Pieces  
*with Solveig Kringelborg, soprano*  
CHAN 9113 - CD

**GUBAIDULINA:** Symphony: 'Stimmen...Verstummen' • Stufen  
CHAN 9183 - CD

**LIDHOLM:** Greetings from an Old World • Toccata e Canto  
Kontaktion • Ritornell  
CHAN 9231 - CD

**NIELSEN:** Symphony No. 1 • Symphony No. 4  
CHAN 9260 - CD

**NIELSEN:** Symphony No. 2 • Symphony No. 3  
CHAN 9300 - CD

**SHOSTAKOVICH:** The Golden Age (complete ballet)  
CHAN 9251 / 2 - 2-CD set

**STOSTAKOVICH:** The Bolt (complete ballet)  
CHAN 9343 / 4 - 2-CD set

**STENHAMMER:** Piano Concerto No. 1 • Symphony No. 3  
*with Mats Wildlund, piano*  
CHAN 9074 - CD

**TRYGG HANSA**

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer and Editor: Ben Connellan
- Assistant Engineer: Richard Smoker
- Recorded in the Stockholm Concert Hall on 14-17 November 1994
- Front Cover Photographs by Suzie Maeder and Malcolm Crowthers
- Back Cover Photograph of Gennady Rozhdestvensky by Stig-Göran Nilsson
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Sarah Haines

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright in the United Kingdom, licenses for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Germany

SCHNITTKE: SYMPHONY No. 8 etc. - Soloists/Royal Stockholm Phil. Orch./Rozhdestvensky



**CHANDOS** DIGITAL

**CHAN 9359**

**TRYGG HANSA**

SCHNITTKE: SYMPHONY No. 8 etc. - Soloists/Royal Stockholm Phil. Orch./Rozhdestvensky

## ALFRED SCHNITTKE (b. 1934)

### Concerto grosso No. 6

[14:42]

- |   |     |                   |        |
|---|-----|-------------------|--------|
| 1 | I   | Andante - Allegro | [3:48] |
| 2 | II  | Adagio            | [5:01] |
| 3 | III | Allegro vivace    | [5:46] |

### Symphony No. 8

[38:34]

- |   |     |                                     |         |
|---|-----|-------------------------------------|---------|
| 4 | I   | Moderato                            | [9:22]  |
| 5 | II  | Allegro Moderato                    | [4:22]  |
| 6 | III | Lento                               | [17:39] |
| 7 | IV  | Allegro moderato - Allegro vivace — | [5:11]  |
| 8 | V   | Lento                               | [1:51]  |

DDD TT= 53:24

Sasha Rozhdestvensky, *violin*  
Viktoria Postnikova, *piano*

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA  
**GENNADY ROZHDESTVENSKY**  
Conductor

**CHANDOS**  
CHAN 9359

**CHANDOS**  
CHAN 9359

**CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

© 1995 Chandos Records Ltd. © 1995 Chandos Records Ltd.  
Printed in Germany