



Alfred Schnittke
Nigel Luckhurst

Alfred Schnittke (b.1934)

Three Sacred Hymns

8:04

dedicated to Valéry Polyansky

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | Hail to the Holy Virgin | 1:28 |
| 2 | Lord Jesus, Son of God | 2:04 |
| 3 | Our Father (The Lord's Prayer) | 4:29 |

Symphony No. 4

45:16

Andante poco pesante – Moderato – Molto pesante –
Moderato – Vivo – Moderato – Andante, poco pesante

Iaroslav Zdorov countertenor

Dmitri Pianov tenor

Igor Khudolei piano

Evgeniya Khlynova celesta

Elena Adamovich harpsichord

TT 53:27

Russian State Symphonic Cappella
Russian State Symphony Orchestra
Valéry Polyansky

Three Sacred Hymns etc.

Three Sacred Hymns (Ecclesiastical Concerti) (1983)

Valéry Polyansky tells how, immediately after conducting Schnittke's *Faust Cantata* in Moscow in 1983, he asked the composer to write something for him and his choir. Schnittke appeared reluctant. Composer and conductor met again at the Pushkin Museum during the series of recitals known as 'December Evenings', which had been initiated by the great pianist Sviatoslav Richter. Polyansky repeated his request. The very next day Schnittke came up to the conductor, called him a 'terrible man' and thrust into his hand the manuscript of these hymns. Schnittke had apparently awoken in the night and written them!

The initial idea had in fact been to set the traditional Russian Orthodox service of six or seven pieces to make a whole. But Schnittke was already thinking about how to set texts by the tenth-century Armenian monk and poet, Gregor Narekatsi – these, of course, were to become the *Choir Concerto*. And so he wrote music for the three prayers which lie at the heart of Russian Orthodox piety. The West only got to know of these Hymns ten years later, when Polyansky and his choir introduced them to a Stockholm audience.

The first prayer is the Orthodox version of

the *Ave Maria*: the text will be found at the end of these notes. The Jesus Prayer apparently alludes to the passage in Luke 18:13 where, in contrast to the Pharisee praying nearby who is thanking God for not being like other sinners, the tax-collector just beats his breast, exclaiming, 'O God, have mercy upon me, sinful man that I am!' In this tiny hymn, and then in his setting of the Lord's Prayer (Matthew 6:9–13), is the untarnished reverence Schnittke shows as he follows the emotion of these acts of worship with a concentrated, inwardly growing passion. In an actual Orthodox service these prayers would be sung repeatedly.

Symphony No. 4 (1984)

For it is he who is the maker of peace between us, he who has made us both one, tearing down as he did the barrier formed by the dividing wall which separated us, and wiping out in his own mortal nature that which wrought hostility, the law with its commandments – consisting as they did in precise enactments – so that he might recreate in himself the two, as one new man, thus making peace, and might reconcile both to God in one body by means of the cross, in this way putting an end to the hostility.

Ephesians: 2:14–16 (trans. H.W. Cassirer)

The form of Schnittke's Fourth Symphony, at once cross-shaped and spherical, is that conceived by a deeply sophisticated musical architect. The composer draws musically on the three main strands of Christianity – Orthodox, Catholic, Protestant – while underlying this is a three-note semitone interval motif representing synagogue chant, thus symbolizing the Jewish source of Christianity.

Schnittke takes as his starting point the meditative prayer of the rosary, which plays an important role in the Catholic faith. The rosary was introduced probably as early as the twelfth century among the monks and nuns of the Cistercian and Mendicant orders. But it was well into the second half of the sixteenth century – an era of unceasing fascination to Schnittke – that Pope Pius V developed the formula of the rosary as it is known today.

The rosary falls into three 'chaplets'. Each of these tells of five mysteries of Christ's life as seen as through the eyes of his mother. In Catholicism, Mary is not to be adored as if she were equal to her son, but to be honoured as the one 'who intercedes on our behalf'. These chaplets are the Joyful (consisting of the Annunciation, the Visitation, the Nativity, Christ's Presentation in the Temple, then the Finding of Jesus in the Temple); the Sorrowful (the Agony in Gethsemane, the Scourging, the Crowning with Thorns, the Carrying of the

Cross, and the Crucifixion); and the Glorious (the Resurrection, Ascension, The Holy Ghost's Descent at Pentecost, Mary's Assumption, and Mary's Coronation).

On one level the Fourth Symphony enacts the ritual of the rosary prayer, with its 3 by 5 scheme. On another level there is a subtle non-synchronicity between that ritual and what the naked eye sees and the innocent ear hears as the symphony's cycle of 22 (rather than 15, i.e. 3 x 5) variations orbit the symbol of the cross. In the quotation above, taken from a recent translation by a classicist and philosopher of Hebrew descent, St Paul strives to communicate his reconciling vision in one extended sentence. In like manner, Schnittke's score carries an ever-progressing cycle of variations within the vast sweep of one single movement. And, although the Catholic rosary prayer is the inaugural element as well as being pivotal to the whole, Schnittke immediately introduces within his design the mottos symbolizing the two other principal arms of Christianity – the Orthodox and the Protestant. As indicated above, the root of Christianity – the Jewish faith – serves as both a sphere on its own and as a subtle groundbass. And Schnittke, a practising Catholic, who, by virtue of his birth and background stands at the crossroad of more than one religion, and who is part-Jew on his father's side, instinctively upholds this root.

How does Schnittke achieve all this, musically? Space prevents itemizing in detail what is happening in each variation. The Symphony, which is scored for chamber orchestra, is framed by three muffled, inexplicable chords. Then, within the first two chambers of the Fourth Symphony, the four essential motifs are clearly established. The three-note construction with its semitone interval represents the Jewish root; and it is not by chance that it is this cell that is heard both at the start, and then, as a tolling bell, just before the end of the work. The semitone interval is heard not only melodically but shimmers harmonically, within each and every chord. Around and through the cycle, in an uninterrupted but oscillating and unsynchronized way, the three note interval undergoes a three-part, always changing repetition. Schnittke is applying the strict use of what he calls 'varied canon'. It is heard first on three keyboard instruments – piano, harpsichord, celesta. Other combinations of three groups of instruments emerge as the ceremony of the Fourth Symphony advances – these groupings symbolizing decisive moments in Christ's life.

The 'Lutheran' motif is heard next, a rising semiquaver run of six notes made up of two trichords. The strings, bowing near the bridge of their instruments to suggest an other-worldly orbit, then state the Gregorian-like

theme which sings like a soprano line throughout the symphony. (In other works of his, Schnittke has a way of utilizing the 'turn' which opens this haunting theme. It is always connected with aspects of the feminine – as in Solveig's music in his ballet *Peer Gynt*.) Here, in the Fourth Symphony, this 'Catholic' voice (represented by that part of a tetrachord which is exclusively major) complements the no less prominent 'Orthodox' voice (represented exclusively by the minor). The four modal-type tonal systems each share the changing alterations of the same interval step, albeit in different registers. This continuous progression eventually encompasses all twelve notes, producing both the entire chromatic scale and the diatonic scale.

Strict musical laws are thus in force at every stage of the Fourth Symphony. As Schnittke has said: 'The whole work is yoked into this bent space of intonation.' But Schnittke is never shackled as he adheres to these precise musical enactments. An inner circuit beating away within this composer of genius fills the malleability of his thematic material with a fervour that can, and does, speak directly to the heart.

Among the most compelling groupings of three instruments wherein the varied canon form is made manifest is that of trumpet, horn and vibraphone. This precedes a solo piano variation which is not a cadenza but does

contain improvisatory and repeated elements within the pliant overall rhythmic framework. The three enigmatic chords heard at the opening return, this time with seismic effect. There then follows the entry of the tenor voice, evoking a Jewish cantor and for which Schnittke uses the three-note cell at semitone intervals. (It should be noted that the ancient chant, heard in synagogue services to the present day, is improvisatory.)

As the Fourth Symphony nears its midway point, the interval leap of an octave minus a semitone surfaces, tightening its screw when the suffering on the cross comes to eclipse all else. The leaps on the piano are now rapidly split apart, alongside woodwind flourishes – and all this remains firmly reined within Schnittke's ritualized arena. Yet the sound might be likened to that of a rushing wind. Then follows a forcefully driven motif on violins and violas – a motif Schnittke would return to in the first movement of his Sixth Symphony. Its drama suggests chaos – yet the mode remains rigorously that of the rosary prayer as the vertical and horizontal parts of the cross meet, nailed together. Bells sound and resound. After the solo piano returns once more, there is heard a further variation for countertenor inhabiting another sphere, shadowed by flute and vibraphone.

There comes a second terror-filled climax. A trill, started on the strings, grows in intensity.

Yet all of a sudden comes an almost jaunty variation marked *Vivo*. And then, after a sudden pause, the 'turn' referred to earlier and which incorporates the tetrachord cell, slyly but without a shadow of doubt plunges us, for a split moment, into the same 'turn' of the tango tune of the Concerto Grosso No.1! Within the following *Andante, poco pesante* is another varied canon episode just for the three keyboard instruments. The ground bass of swaying semitone intervals continues its trill on the strings. Polyansky's interpretation on this recording here allows a build up of tension, so emphasizing the dynamic rather than the static characteristics of Schnittke's score.

The finale arrives as if in a state of grace, in which all four spheres – the three great Christian rivers and their Jewish source – at last come together contrapuntally, in diatonic harmony. Before the time of *Perestroika* in the former Soviet Union, Schnittke could not reveal his real intentions. The four-part choir just vocalized in early performances (and in the first recording) of the Fourth Symphony. But when he settled in Hamburg, Schnittke told his publishers that it was his plan that the basses should sing the Latin text of the *Ave Maria*. In the present recording the basses actually sing the Russian Orthodox version of this – the same words of the first of the *Three Sacred Hymns*.

Hail to the Holy Virgin, Mother of God, be joyful,
o Blessed Mary,
God is with thee, blessed art thou among wives,
And blessed is the fruit of thy womb, for thou hast
Given birth to the Saviour for the sake of our souls.

As the bells solemnly and, as it were, very
quietly kiss the semitone interval, the
mysterious three chords of the opening –
brass and keyboard groups, to which
woodwind and then strings are added – come
back, thus completing this ceremonial
symphonic drama whose clear message and
aim is that of bringing about reconciliation.

© 1996 Ronald Weitzman

The first concert performance given by the
Moscow Conservatoire Student Choir, later to
become the choir of the **Russian State
Symphonic Cappella**, under Valéry Polyansky
(also a student at the Conservatoire) on
1 December 1971, is considered to be the
date of its foundation.

In 1975 the Choir, under Polyansky, won
gold and bronze medals at the international
competition of polyphonic choirs, 'Guido
d'Arezzo' in Italy. This was the first time in the
history of the Russian choral tradition that a
choir had been awarded a prize in an
international competition. Valéry Polyansky
won a special prize as best conductor of the
competition.

Polyansky and the Russian State Symphonic
Cappella have toured extensively in Russia and
abroad, to much critical acclaim.

The **Russian State Symphony Orchestra**, or
Soviet Philharmonic Orchestra as it was
originally called, was formed some ten years
ago by the conductor Gennady
Rozhdestvensky. Since then it has made
numerous concert tours throughout Russia,
Europe, the USA and Japan and has performed
alongside many world-famous musicians and
conductors including Yehudi Menuhin, Nikolai
Petrov, Yuri Bashmet, Vladimir Spivakov and
Zubin Mehta.

Since 1992 the orchestra has been
conducted by Valéry Polyansky and has given
innumerable concerts together with the
Russian State Symphonic Cappella. In that
same year the Orchestra toured the USA,
Canada, Germany, Spain, Italy, Austria, Japan
and Taiwan.

After graduating from the Moscow State
Conservatoire **Valéry Polyansky** attended a
postgraduate course in opera and symphonic
conducting, where he studied alongside
Gennady Rozhdestvensky.

Valéry Polyansky began his professional
career conducting at the Moscow Operetta
Theatre and at the Bolshoi Theatre. During this
time he also worked with all the leading

symphony orchestras of Moscow. In 1992 he
became Artistic Director and Principal
Conductor of the Russian State Symphonic
Cappella and the Russian State Symphony
Orchestra.

Valéry Polyansky has wide connections with
other leading Russian and international

symphony orchestras; he has conducted the
State Chamber Orchestra of Byelorussia, the
Helsinki Symphony Orchestra and the Taipei
Symphony Orchestra. He was involved with a
production of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* at
the Göteborg Music Theatre in Sweden and in
1993 was principal conductor at the Göteborg
Festival.

Drei Weihegesänge usw.

Drei Weihegesänge (Kirchenkonzerte) (1983) Valéry Polyansky berichtet davon, wie er, nachdem er 1983 in Moskau Schnittkes *Kantate nach der Historia von D. Johann Fausten* dirigiert hatte, den Komponisten gebeten habe, etwas für ihn und seinen Chor zu schreiben. Schnittke habe den Eindruck erweckt, als sei er dazu nicht geneigt. Komponist und Dirigent hätten sich bei den "Dezemberabenden" im Puschkin-Museum wiedergesehen, einer von dem großen Pianisten Swjatoslaw Richter initiierten Konzertreihe. Polyansky habe seine Bitte wiederholt. Und gleich am nächsten Tag sei Schnittke auf den Dirigenten zugetreten, habe ihn einen "schrecklichen Kerl" genannt und ihm das Manuskript der vorliegenden Gesänge in die Hand gedrückt. Schnittke war offenbar mitten in der Nacht aufgewacht und hatte sie komponiert!

Anfangs hatte er vorgehabt, die gesamte, aus sechs oder sieben Stücken bestehende traditionelle russisch-orthodoxe Andacht zu vertonen. Doch Schnittke stellte damals bereits Überlegungen bezüglich der Vertonung von Texten von Gregor Narekatsi an, einem armenischen Mönch und Dichter des zehnten Jahrhunderts – Ergebnis seiner Überlegungen war das *Chorkonzert*. Daher schrieb er Musik für die drei Gebete, die im Zentrum des russisch-

orthodoxen Glaubens stehen. Der Westen erfuhr von diesen Gesängen erst zehn Jahre später, als Polyansky und sein Chor sie einem Stockholmer Publikum vorstellten.

Der erste Gesang ist die orthodoxe Fassung des *Ave Maria*; der Text ist am Ende dieser Anmerkungen zu finden. Das Jesus-Gebet spielt offenbar auf die Passage in Lukas 18, 13 an, wo sich im Gegensatz zu dem nahebei betenden Pharisäer, der Gott dankt, daß er nicht ist wie andere Sünder, der Zöllner lediglich an die Brust schlägt und ausruft: "O Gott, sei mir Sünder gnädig!" In diesem kurzen Gesang und dann wieder in seiner Vertonung des Vaterunsers (Matthäus 6, 9–13) wird die reine Frömmigkeit deutlich, die Schnittke offenbart, während er die Emotion dieser Gebetshandlungen mit konzentrierter, innerlich anwachsender Leidenschaft nachvollzieht. Im eigentlichen orthodoxen Gottesdienst würde man die betreffenden Gebete mehrmals singen.

Sinfonie Nr. 4 (1984)

Denn er ist es, der Frieden zwischen uns gestiftet, der uns beide eins gemacht hat, indem er die Schranke der trennenden Wand zwischen uns niedergerissen und in seinem eigenen sterblichen Sein ausgelöscht hat, was Feindschaft brachte, nämlich das Gesetz mit seinen Geboten – die da

bestanden aus genauen Erlassen –, damit er in sich selbst die zwei als einen neuen Menschen wiedererschaffe und dadurch Frieden mache und beide versöhne mit Gott in einem Leibe durch das Kreuz, so daß er der Feindschaft ein Ende bereitet.

Epheser 2, 14–16 (nach H.W. Cassirer)

Schnittkes Vierte Sinfonie, zugleich kreuz- und kugelförmig angelegt, ist das Werk eines ausgereiften musikalischen Baumeisters. Der Komponist greift, was die Musik angeht, auf die drei Hauptrichtungen des Christentums zu – die orthodoxe, die katholische, die protestantische – und legt darunter ein drei Notens umfassendes Motiv aus Halbtonschritten, das den Gesang in der Synagoge verkörpert und somit den jüdischen Ursprung des Christentums symbolisiert.

Schnittke nimmt als Ausgangspunkt das meditative Rosenkranzgebet, das im katholischen Glauben eine wichtige Rolle spielt. Das Rosarium wurde vermutlich schon im zwölften Jahrhundert bei den Mönchen und Nonnen des Zisterzienser- und des Mendikantenordens eingeführt. Doch erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts – einer Epoche der unerschöpflichen Faszination für Schnittke – schuf Papst Pius V. den heute bekannten Wortlaut des Gebets.

Das Rosarium ist in drei "Gesätze" aufgeteilt, deren jedes fünf Mysterien aus dem Leben Christi schildert, und zwar wie aus der Sicht

seiner Mutter. Der Katholizismus schreibt vor, Maria nicht anzubeten, als wäre sie ihrem Sohn ebenbürtig, sondern sie zu ehren als "Fürsprecherin". Die genannten Mysterien sind die freudreichen (Verkündigung, Empfängnis, Jesu Geburt, seine Vorstellung im Tempel und wie er dort aufgefunden wird), die schmerzhaften (Qualen im Garten Gethsemane, Geißelung, Dornenkrone, das Tragen des Kreuzes und die Kreuzigung) sowie die glorreichen (Auferstehung, Himmelfahrt, Herabkommen des Heiligen Geistes zu Pfingsten, Mariä Aufnahme im Himmel und ihre Krönung).

Einerseits führt die Vierte Sinfonie das Ritual des Rosenkranzgebets mit seinem 3 x 5-Schema aus. Andererseits besteht eine subtile Nicht-Gleichzeitigkeit zwischen dem Ritual und dem, was das nackte Auge sieht und das unschuldige Ohr hört, während der Zyklus von 22 (nicht 15, d.h. 3 x 5) Variationen um das Symbol des Kreuzes kreist. Im obigen Zitat, das der Neuübersetzung eines Altphilologen und Philosophen hebräischer Abstammung entnommen wurde, ist Paulus bemüht, seine versöhnende Vision in einem einzigen langen Satz zu vermitteln. Auf ähnliche Weise bringt Schnittkes Komposition im weiten Bogen eines einzigen Satzes einen unablässig fortschreitenden Zyklus von Variationen unter. Und obwohl das katholische Rosenkranzgebet sowohl Ausgangselement als auch Dreh- und Angelpunkt des Ganzen ist, führt Schnittke in

sein Gefüge sogleich jene Motive ein, die die beiden anderen Hauptzweige des Christentums symbolisieren – den orthodoxen und den protestantischen. Wie oben angedeutet, fungiert die Wurzel des Christentums – der jüdische Glaube – nicht nur für sich allein als Kugelsphäre, sondern auch als unterschwelliger Basso ostinato. Und Schnittke, ein praktizierender Katholik, der wegen seiner Herkunft und seines Werdegangs am Scheideweg mehr als nur einer Religion steht und väterlicherseits teilweise jüdischer Abstammung ist, spricht sich instinktiv für diese Wurzel aus.

Wie aber erreicht Schnittke dies alles musikalisch? Aus Platzgründen kann nicht im einzelnen aufgeführt werden, was in jeder Variation vorgeht. Die für Kammerorchester instrumentierte Sinfonie wird von drei gedämpften, unerklärlichen Akkorden eingerahmt. Dann werden in den ersten beiden Abschnitten der Vierten Sinfonie die vier Grundmotive eindeutig dargelegt. Das Gebilde aus drei Noten mit dem Halbtonschritt steht für die jüdische Wurzel; und es ist kein Zufall, daß diese Zelle sowohl am Anfang als auch als Glockengeläut kurz vor dem Ende des Werks zu hören ist. Das Halbtonintervall ist nicht nur melodisch herauszuhören, sondern schimmert auch harmonisch durch, im Innern jedes einzelnen Akkords. Ununterbrochen, aber oszillierend und nicht-gleichzeitig wird

das Dreinotenintervall rund um den Zyklus und mitten hindurch einer dreistufigen, immer anderen Wiederholung unterzogen. Schnittke wendet in aller Strenge den von ihm so genannten "variierten Kanon" an. Er wird zunächst von drei Tasteninstrumenten dargeboten – Klavier, Cembalo, Celesta. Andere Kombinationen aus jeweils drei Instrumenten treten hervor, während sich die Zeremonie der Vierten Sinfonie entfaltet – wobei diese Gruppen immer bestimmende Momente im Leben Christi symbolisieren.

Als nächstes ist das "lutherische" Motiv zu hören, ein ansteigender Sechzehntellauf aus sechs Noten, die sich aus zwei "trichordischen" Dreiklängen zusammensetzen. Die Streicher, die den Bogen nahe am Steg führen, um eine aufs Jenseits gerichtete Sphäre zu suggerieren, bringen anschließend das gregorianisch anmutende Thema dar, das wie eine Sopranstimme die ganze Sinfonie hindurch erklingt. (In anderen Werken versteht es Schnittke, die "Wendung", die dieses betörende Thema einleitet, nutzbringend anzuwenden. Sie ist grundsätzlich verbunden mit Aspekten des Femininen – beispielsweise in Solveigs Musik aus seinem Ballett *Peer Gynt*.) Hier in der Vierten Sinfonie ergänzt diese "katholische" Stimme (vertreten durch jenen Teil eines Tetrachords, der in der Durtonleiter vertreten ist) die nicht weniger deutliche "orthodoxe"

Stimme (vertreten durch die Molltöne). Die vier modal geprägten tonalen Systeme haben Anteil an den gleichen, immer wechselnden Veränderungen ein und desselben Intervallschritts, wenn auch in unterschiedlichen Registern. Die ständige Progression umfaßt schließlich alle zwölf Noten und bringt sowohl die vollständige chromatische als auch die diatonische Tonleiter hervor.

Strenge musikalische Gesetze sind also in jedem Stadium der Vierten Sinfonie in Kraft. Schnittke selbst hat dazu gesagt: "Das ganze Werk ist in diesen krummen Raum der Intonation eingespannt." Er empfindet es jedoch nie als Hemmschuh, sich an die genauen musikalischen Erlasse zu halten. Ein innerer Schaltkreis, der in diesem genialen Komponisten am Werke ist, erfüllt sein gefügiges musikalisches Grundmaterial mit einer Inbrunst, die direkt zum Herzen sprechen kann und es auch tut.

Zu den unwiderstehlichsten Gruppierungen aus drei Instrumenten, in denen sich der variierte Kanon äußert, zählt die aus Trompete, Horn und Vibraphon. Sie geht einer Variation für Soloklavier voraus, die zwar keine Kadenz ist, deren flexibles rhythmisches Grundgerüst aber sehr wohl improvisatorische und wiederholte Elemente enthält. Die drei rätselhaften Akkorde, die zu Anfang zu hören waren, kehren zurück, diesmal mit seismischer Wirkung. Dann folgt der Einsatz der

Tenorstimme, die an einen jüdischen Kantor denken läßt und für die Schnittke die Zelle aus drei Noten in Halbtonschritten verwendet. (Dazu sei angemerkt, daß die althergebrachte Kantillation, die bis auf den heutigen Tag im Gottesdienst der Synagogen erklingt, improvisiert ist.)

Kurz bevor die Vierte Sinfonie zur Hälfte um ist, taucht der Intervallsprung einer um einen Halbton verminderten Oktave an die Oberfläche und festigt seinen Griff, wenn das Leiden am Kreuz alles andere verfinstert. Die Sprünge auf dem Klavier werden nun rasch auseinandergebrochen, begleitet von Holzbläserfloskeln – und all dies bleibt fest im Zaum innerhalb von Schnittkes ritualisierter Arena. Dabei ließe sich der Klang mit dem eines brausenden Windes vergleichen. Es folgt ein kraftvoll getriebenes Motiv auf Violinen und Bratschen – ein Motiv, zu dem Schnittke im ersten Satz seiner Sechsten Sinfonie zurückfinden wird. Seine Dramatik läßt auf Chaos schließen – doch der Modus bleibt strikt der des Rosenkranzgebets, während der senkrechte und waagrechte Teil des Kreuzes zusammentreffen und miteinander vernagelt werden. Es ertönt der Hall und Schall von Glocken. Nachdem das Soloklavier noch einmal zurückgekehrt ist, erklingt eine Variation für Countertenor, die in wieder einer anderen Sphäre angesiedelt ist, überschattet von Flöte und Vibraphon.

Es kommt zu einem zweiten Höhepunkt voll des Grauens. Ein Triller, angefangen von den Streichern, nimmt an Intensität zu. Dann jedoch folgt auf einmal eine regelrecht kecke Variation mit der Bezeichnung *Vivo*. Und dann versetzt uns nach einer jähren Pause die oben angesprochene "Wendung", die sich die Vierklangzelle einverleibt hat, klammheimlich, aber unverkennbar einen Augenblick lang in die entsprechende "Wendung" der Tangomelodie aus dem Concerto grosso Nr. 1! Im nachfolgenden *Andante, poco pesante* ist eine weitere variierte Kanonepisode nur für die drei Tasteninstrumente enthalten. Der Basso ostinato aus wogenden Halbtonschritten setzt seinen Triller mit Hilfe der Streicher fort. Polyanskys vorliegende Interpretation gestattet hier einen Aufbau der Spannung, so daß eher die dynamischen als die statischen Merkmale von Schnittkes Werk hervorgehoben werden.

Das Finale erscheint wie im Stand der Gnade, in dem alle vier Sphären – die drei großen christlichen Ströme und ihre jüdische Quelle – endlich kontrapunktisch zusammenfinden, in diatonischer Harmonie. Vor Einsetzen der Perestroika in der ehemaligen Sowjetunion konnte Schnittke seine wahren Intentionen nicht offenbaren. Der vierstimmige Chor vokalisierte nur, als die ersten Aufführungen der Vierten Sinfonie (und die erste Aufzeichnung) stattfanden. Erst als er sich

in Hamburg niedergelassen hatte, teilte Schnittke seinem Verlag mit, daß es seine Absicht gewesen sei, die Bässe den lateinischen Text des Ave Maria singen zu lassen. Bei der vorliegenden Einspielung singen die Bässe sogar die russisch-orthodoxe Version – den Text des ersten der *Drei Weihegesänge*:

Gelobt sei die Mutter Gottes, freu dich, o
gesegnete Maria,
Gott ist mit dir, gesegnet bist du unter den Weibern
Und gesegnet ist die Frucht deines Leibes, denn du
Gebarst den Erlöser um unserer Seelen willen.

Während die Glocken feierlich und sehr still das Halbtonintervall gleichsam küssen, kehren die geheimnisvollen drei Akkorde der Eröffnung – die Gruppe der Blechbläser und die der Tasteninstrumente, denen erst Holzbläser und dann Streichinstrumente hinzugefügt werden – zurück und beschließen das feierliche sinfonische Drama, dessen klare Aussage und Zielsetzung es ist, Versöhnung zu stiften.

© 1996 Ronald Weitzman

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Als offizielles Gründungsdatum des Studentenchores des Moskauer Konservatoriums, später in der **Russischen Staatssinfonie-Cappella** umbenannt, wird der 1. Dezember 1971 genannt, das Datum seines ersten Konzertauftritts unter Valéry Polyansky (damals selbst Student am Konservatorium).

1975 errang der Chor unter Polyansky als erster Chor in der Geschichte der russischen Chormusik einen Preis in einem internationalen Wettbewerb, als ihm in Italien die goldene und bronzene Medaille im internationalen 'Guido d'Arezzo'-Wettbewerb für mehrstimmige Chöre verliehen wurde. Valéry Polyansky gewann außerdem einen Sonderpreis als bester Dirigent des Wettbewerbs.

Polyansky und der Russischen Staatssinfonie-Cappella haben ausgedehnte Konzertreisen in Rußland und im Ausland unternommen und werden von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen.

Das **Russische Staatssinfonieorchester**, ehemals das Sowjetische Philharmonische Orchester, wurde vor zehn Jahren von dem Dirigenten Gennady Rozhdestvensky gegründet. Seither hat es zahlreiche Konzertreisen in Rußland, Europa, den USA und Japan unternommen und ist mit vielen weltberühmten Solisten und Dirigenten wie Yehudi Menuhin, Nikolai Petrow, Yuri Baschmet, Vladimir Spivakow und Zubin Mehta aufgetreten.

Seit 1992 steht das Orchester unter der Leitung von Valéry Polyansky und hat in dieser Zeit viele Konzerte mit der Russischen Staatssinfonie-Cappella gegeben. Im selben Jahr war das Orchester in den USA, Kanada,

Deutschland, Spanien, Italien, Österreich, Japan und Taiwan auf Tournee.

Nach Abschluß seiner Studien am Moskauer Staatskonservatorium belegte **Valéry Polyansky** einen fortgeschrittenen Kurs in Oper und symphonischer Orchesterleitung, bei Gennady Rozhdestvensky, der inzwischen weltberühmte Dirigent, zu seinen Mitstudenten gehörte.

Valéry Polyansky begann seine berufliche Laufbahn mit einer Dirigentenstelle am Moskauer Operntheater und am Bolschoi-Theater. Während dieser Jahre betätigte er sich ebenfalls als Dirigent bei anderen Moskauer Sinfonieorchestern. 1922 übernahm er die Stelle des künstlerischen Direktors und Chefdirigenten der Russischen Staatssinfonie-Cappella und der Russische Staatssinfonieorchester.

Valéry Polyansky steht mit zahlreichen führenden russischen und internationalen Symphonieorchestern in Verbindung. So haben das Staatskammerorchester von Belorussland, das Symphonieorchester von Helsinki und das Symphonieorchester von Taipeh unter seiner Leitung gespielt. Er war an einer Inszenierung von Tschaikowskys Oper *Eugene Onegin* am Musiktheater in Göteborg beteiligt und war 1993 Chefdirigent bei den Göteborger Musikfestspielen.

Trois Hymnes Sacrés etc.

Trois Hymnes Sacrés (Concerti ecclésiastiques) (1983)

Valéry Polyansky raconte comment, juste après avoir dirigé la *Cantate Faust* de Schnittke à Moscou en 1983, il demanda au compositeur d'écrire une œuvre pour lui et pour son chœur. Schnittke semblait peu enthousiaste à cette idée. Le compositeur et le chef d'orchestre se rencontrèrent à nouveau au Musée Pouchkine au cours d'une série de récitals intitulée "Soirées de Décembre" et organisée par le grand pianiste Sviatoslav Richter. Polyansky réitéra sa demande. Dès le lendemain, Schnittke alla voir le chef d'orchestre, déclara qu'il était "terrible" et lui fourra le manuscrit de ces hymnes dans les mains. Schnittke s'était apparemment réveillé dans la nuit et les avait composés!

L'idée initiale avait été de mettre en musique le rite orthodoxe russe traditionnel de six ou sept morceaux afin d'en constituer un groupe. Mais Schnittke pensait déjà à la manière dont il allait mettre en musique les textes d'un moine et poète arménien du Xe siècle, Gregor Narekatsi – poèmes qui allaient bien sûr devenir le *Concerto pour Chœur*. Il mit ainsi en musique les trois prières qui sont au cœur de la croyance orthodoxe russe. Il fallut attendre dix années avant que

l'Ouest puisse prendre connaissance de ces Hymnes, lorsque Polyansky et son chœur les présentèrent au public suédois.

La première prière est la version orthodoxe de l'*Ave Maria* dont le texte apparaît à la fin de cet article. La prière de Jésus fait apparemment allusion au passage de Luc 18:13 dans lequel, par contraste avec le Pharisien qui, proche de là, prie et remercie Dieu de ne pas être comme les autres pécheurs, le publicain se frappe simplement la poitrine en s'écriant, "Mon Dieu, aie pitié du pécheur que je suis!" Cet hymne très court, puis la mise en musique du Notre-Père (Matthieu 6:9-13), démontrent la pure vénération qu'il éprouve en partageant l'émotion de ces actes d'adoration avec une passion intense et grandissante. Dans un véritable service orthodoxe ces prières seraient chantées à maintes reprises.

Symphonie no 4 (1984)

Car c'est lui qui a fait la paix entre nous, lui qui de nous deux a fait un seul, ayant abattu la barrière qu'était la paroi mitoyenne qui nous séparait l'un de l'autre, et ayant effacé par sa chair ce qui faisait l'inimitié, la loi et ses préceptes – laquelle consistait en ordonnances spécifiques – afin de recréer les deux en soi, en

un seul homme nouveau, faisant ainsi la paix, et concilier les deux avec Dieu en un seul corps par la croix, mettant ainsi fin à l'inimitié.

Éphésiens 2:14-16, H.W. Cassirer
(Traduction: Diana Tyson)

La structure de la Quatrième symphonie de Schnittke, à la fois en forme de croix et de sphère, fut conçue par un architecte musical très raffiné. Du point de vue musical le compositeur fait appel aux trois principaux éléments de la chrétienté – orthodoxe, catholique et protestant – tandis que, sous-jacent, apparaît un motif de trois notes à intervalle d'un demi-ton représentant la psalmodie de la synagogue et symbolisant ainsi l'origine juive de la chrétienté.

Schnittke commence par la prière méditative du rosaire qui joue un rôle important dans la foi catholique. Le rosaire fit probablement son apparition dès le XIIe siècle parmi les moines et les religieuses des ordres cistercien et mendiant. Mais c'est plus tard, dans la seconde moitié du XVIe siècle – époque qui ne cesse de fasciner Schnittke – que le Pape Pie V développa la formule du rosaire telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Le rosaire se divise en trois chapelets. Chacun d'entre eux raconte cinq mystères de la vie du Christ vus par les yeux de sa mère. Dans la foi catholique, Marie ne doit pas être adorée

comme l'est son fils, mais honorée comme celle "qui intercède en notre faveur". Ces chapelets sont constitués de la Joie (l'annonciation, la visitation, la nativité, la présentation de Jésus au Temple et enfin Jésus retrouvé au Temple), la Tristesse (L'angoisse à Gethsémani, la flagellation, le couronnement d'épines, le chemin de croix et le crucifixion) et la Gloire (la résurrection, l'ascension, la descente du Saint Esprit à la Pentecôte, l'assomption de Marie et le couronnement de Marie).

D'une part, la Quatrième symphonie représente le rituel de la prière du rosaire avec son schéma 3 x 5. D'autre part, il existe un non-synchronisme subtil entre ce rituel et ce que perçoivent l'œil nu et l'oreille non avertie tandis que le cycle de 22 (plutôt que 15, c'est-à-dire 3 x 5) variations de la symphonie gravite autour du symbole de la croix. Dans la citation ci-dessus, extraite d'une traduction récente d'un humaniste et philosophe d'origine hébraïque, Saint Paul s'efforce de communiquer sa vision de réconciliation en une longue phrase. D'une manière similaire, la partition de Schnittke contient un cycle de variations toujours en évolution dans la vaste envolée d'un seul mouvement. Et, bien que la prière du rosaire catholique soit l'élément à la fois inaugural et principal de toute l'œuvre, Schnittke introduit immédiatement dans son plan les motifs symbolisant les deux autres branches principales de la chrétienté, à savoir

les religions orthodoxe et protestante. Comme nous l'avons indiqué plus haut, la base de la chrétienté – la foi juive – sert à la fois de sphère en elle-même et de basse obstinée subtile. Et Schnittke, catholique pratiquant, qui par sa naissance et ses antécédents se trouve au carrefour de plusieurs religions, et qui est en partie juif du côté de son père, défend instinctivement ces racines.

Comment Schnittke réalise-t-il tout cela, d'un point de vue musical? Le manque d'espace nous empêche d'entrer dans les détails en ce qui concerne chaque variation. La Symphonie, écrite pour orchestre de chambre, est encadrée par trois accords assourdis inexplicables. Puis, les quatre motifs essentiels sont clairement établis dès les deux premières sections de la Quatrième symphonie. La structure de trois notes avec son intervalle d'un demi-ton représente les racines juives; et ce n'est pas par hasard que cette cellule retentit à la fois dès le début et plus tard, comme un glas, juste avant la fin de l'œuvre. L'intervalle d'un demi-ton se fait entendre non seulement mélodiquement mais il se reflète également harmoniquement dans chaque accord sans exception. Autour et au cours du cycle, l'intervalle de trois notes subit une répétition toujours différente en trois parties, cela de manière continue et non synchronisée dans un mouvement oscillatoire. Schnittke utilise strictement ce qu'il appelle le "canon varié". On

l'entend d'abord sur trois instruments à clavier – le piano, le clavecin et le célesta. D'autres combinaisons de trois groupes d'instruments apparaissent tandis que se déroule la cérémonie de la Quatrième symphonie, ces trois groupes d'instruments symbolisant les moments décisifs de la vie du Christ.

Le motif "luthérien" retentit ensuite en une succession ascendante de six doubles croches. Les cordes, l'archet tout près du chevalet afin de suggérer une orbite dans un autre monde, présentent ensuite le thème quasi grégorien qui chante comme une voix de soprano tout au long de la symphonie. (Dans d'autres œuvres, le compositeur utilise, à sa façon le gruppette par lequel commence ce thème obsédant. Il a toujours un rapport avec le féminin – comme dans la musique de Solveig de son ballet *Peer Gynt*.) Dans la Quatrième symphonie, la voix "catholique" (représentée par la section exclusivement majeure du tétrachorde) complète la voix "orthodoxe" non moins proéminente (représentée exclusivement par la tonalité mineure). Les quatre systèmes tonals de type modal partagent les altérations changeantes du même intervalle, bien que dans des registres différents. Cette progression continue finit par comprendre l'ensemble des douze notes, produisant ainsi à la fois toute la gamme chromatique et la gamme diatonique.

Des lois musicales strictes sont donc en vigueur à tous les stades de la Quatrième

Symphonie. Comme le fit remarquer Schnittke: "Toute l'œuvre est liée à cet espace courbé d'intonation." Mais Schnittke n'est jamais gêné par son adhésion à ces ordonnances musicales spécifiques. Une énergie intérieure palpable chez ce compositeur de génie, lui permettant une grande malléabilité de son matériau thématique avec une ferveur qui va droit au cœur.

Parmi les plus séduisantes combinaisons de trois instruments dans lesquelles apparaît clairement la forme du "canon varié" se trouve celle de la trompette, du cor et du vibrapone. Elle précède une variation pour piano solo qui n'est pas une cadence mais qui contient des éléments d'improvisation et répétés à l'intérieur d'une structure rythmique souple. Les trois accords énigmatiques entendus au commencement réapparaissent alors, cette fois avec un mouvement sismique. Vient ensuite la voix de ténor qui évoque un chantre juif et pour laquelle Schnittke utilise la cellule de trois notes à des intervalles d'un demi-ton. (Notons que la psalmodie antique, que l'on peut encore aujourd'hui entendre dans les synagogues, possède un caractère d'improvisation.)

Tandis que la Quatrième symphonie atteint sa section centrale, l'intervalle d'une octave moins un demi-ton fait surface, se resserrant lorsque la souffrance sur la croix éclipse tout le reste. Les bonds rapides du piano se font

entendre ainsi que les envolées des bois – mais tout cela est fermement maîtrisé dans le cadre du ritualisme de Schnittke. La sonorité évoque cependant un vent furieux. Apparaît ensuite un motif joué avec force et vigueur par les violons et les altos – motif auquel Schnittke allait revenir dans le premier mouvement de sa Sixième symphonie. Son caractère dramatique suggère le chaos – mais la structure demeure rigoureusement celle de la prière du rosaire alors que les parties horizontales et verticales de la croix se rejoignent, clouées ensemble. Les cloches sonnent et résonnent. Après le retour du piano solo, il nous est donné d'entendre une autre variation pour haute-contre provenant d'une autre sphère, suivie de près par la flûte et le vibrapone.

Vient ensuite un deuxième point culminant terrifiant. Un trille, d'abord joué par les cordes, s'intensifie peu à peu. Mais survient tout à coup une variation presque enjouée et portant l'indication *Vivo*. Puis, après une pause soudaine, le gruppette cité ci-dessus et comprenant la cellule du tétrachorde nous plonge, le temps d'un instant, dans le même gruppette de l'air du tango du Concerto Grosso no 1, cela de manière discrète mais sans équivoque! Dans l'*Andante poco pesante* qui suit, apparaît un autre épisode de canon varié pour les trois instruments à clavier seulement. La basse obstinée avec des

intervalles de demi-tons oscillants continue son trille aux cordes. L'interprétation de Polyansky dans cet enregistrement permet ici une tension grandissante, soulignant ainsi le caractère dynamique plutôt que statique de la partition de Schnittke.

Le finale arrive comme en état de grâce, et les quatre sphères – les trois grands fleuves chrétiens et leur source juive – sont enfin réunies de manière contrapuntique, dans une harmonie diatonique. Dans l'ancienne Union Soviétique, avant l'époque de la *Pérestroïka*, Schnittke ne pouvait révéler ses intentions réelles. Le chœur à quatre voix ne faisait que vocaliser lors des premières représentations de la Quatrième symphonie ainsi qu'au cours du premier enregistrement. Mais lorsqu'il s'installa à Hambourg, Schnittke expliqua à son éditeur qu'il avait l'intention que les basses chantent l'*Ave Maria* en latin. Dans cet enregistrement, les basses en chantent en fait la version russe orthodoxe avec les mêmes paroles que le premier des *Trois Hymnes Sacrés*:

Ô Vierge et Mère de Dieu, que la joie soit avec
toi, ô Marie pleine de grâce,
Dieu est avec toi, bénie d'entre toutes les femmes,
Et béni est le fruit de tes entrailles, car tu as
Donné naissance au Sauveur pour le rachat de
nos âmes.

Tandis que les cloches embrassent l'intervalle de demi-ton de manière solennelle et pour

ainsi dire silencieuse, les trois accords mystérieux du début – groupes de cuivres et d'instruments à clavier, auxquels s'ajoutent les bois puis les cordes – réapparaissent, complétant ainsi ce drame symphonique cérémoniel dont le message très clair et le but sont d'apporter la réconciliation.

© 1996 Ronald Weitzman

Traduction: Florence Daguerre de Hureaux

Le chœur a cappella du Symphonique de l'état russe a donné son premier concert, sous la direction de Valéry Polyansky, étudiant au Conservatoire de Moscou, le 1er décembre 1971, date qui est également celle de sa fondation officielle, sous le nom, alors de Chœur des étudiants du conservatoire de Moscou.

En 1975 le chœur, toujours sous la direction de Polyansky, remporte les médailles d'or et de bronze au concours international de chant choral polyphonique "Guido d'Arezzo", en Italie. C'est la première fois dans l'histoire du chant choral russe qu'un chœur se voit attribuer des médailles à un concours international. Valéry Polyansky y remporte également un prix spécial: celui du meilleur chef de chœur.

Le Chœur symphonique russe Capelle et son chef Polyansky ont effectué de grandes tournées à travers la Russie et à

l'étranger, où la critique leur a toujours été favorable.

L'Orchestre symphonique de l'état russe (ou l'Orchestre philharmonique soviétique, comme il s'appelait auparavant) a été créé il y a dix ans par Gennady Rozhdestvensky. Depuis lors, il a donné de nombreux concerts un peu partout en Russie, en Europe, aux Etats-Unis, au Japon. D'autre part, de nombreux musiciens et chefs d'orchestre, de réputation mondiale, se sont produits avec lui, notamment Yehudi Menuhin, Nikolai Petrov, Yuri Bashmet, Vladimir Spivakov et Zubin Mehta.

Depuis 1992, l'orchestre, placé sous la direction de Valéry Polyansky, donne de nombreux concerts en compagnie du chœur a cappella du même nom. Cette année l'orchestre a effectué des tournées aux Etats-Unis, au Canada, en Allemagne, en Espagne, en Italie, au Japon et à Formose (Taïwan).

Après avoir terminé ses études au

conservatoire national de Moscou **Valéry Polyansky** suit une formation supérieure pour la direction d'orchestre symphonique et l'opéra, et compte parmi ses camarades d'études Gennady Rozhdestvensky.

Valéry Polyansky débute comme chef d'orchestre au théâtre de l'opérette de Moscou et il dirige l'orchestre du Théâtre Bolchoï. Parallèlement il coopère avec les principaux orchestres symphoniques de Moscou. En 1992 il est nommé Directeur artistique et Chef de Chœur principal du Cappella symphonique de l'Etat russe.

Valéry Polyansky dirige plusieurs autres grands orchestres symphoniques russes et internationaux, notamment l'orchestre national de chambre de Biélorussie, le symphonique d'Helsinki, et le symphonique de Taipei. Il était récemment au pupitre pour les représentations d'*Eugene Onéguine*, de Tchaïkovski, au Théâtre musical de Göteborg en Suède, et fut le principal chef d'orchestre du Festival de Göteborg 1993.

Trois hymnes sacrés**Salut à la Sainte Vierge, Mère de Dieu**

Ô Vierge et Mère de Dieu, que la joie soit avec toi, ô
Marie pleine de grâce,

Dieu est avec toi, bénie d'entre toutes les femmes,
Et béni est le fruit de tes entrailles, car tu as
Donné naissance au Sauveur pour le rachat de nos âmes.

**Seigneur Jésus Christ, Fils de Dieu, aie pitié de moi
(Prière de Jésus)**

Ô Seigneur, ô Seigneur Jésus, ô Seigneur Jésus Christ,
Fils de Dieu,
Prends pitié de moi, prends pitié de moi qui ai pêché.

Notre Père (Le Notre-Père)

Notre Père qui es aux cieux!

Que ton Nom soit sanctifié, que ton Règne vienne,
Que ta Volonté soit faite sur la terre comme au ciel.
Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien, et
pardonne-nous nos offenses,

Comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés,
Et en nous soumettons pas à la tentation, mais délivre-
nous du mal.

Car à toi appartiennent le royaume, la puissance et la
gloire, pour les siècles des siècles.
Amen.

Symphonie no 4

Ô Vierge et Mère de Dieu, que la joie soit avec toi, ô
Marie pleine de grâce,

Dieu est avec toi, bénie d'entre toutes les femmes,
Et béni est le fruit de tes entrailles, car tu as
Donné naissance au Sauveur pour le rachat de nos âmes.

Traduction: Florence Daguerre de Hureaux

Drei Wiehegesänge

Gegrüßt seist du, heilige Jungfrau, Mutter Gottes
Gelobt sei die Mutter Gottes, freu dich, o gesegnete
Maria.

Gott ist mit dir, gesegnet bist du unter den Weibern
Und gesegnet ist die Frucht deines Leibes, denn du
Gebarst den Erlöser um unserer Seelen willen.

**Herr Jesus Christus, Sohn Gottes, erbarme
dich unser**

O Herr, o Herr Jesus, o Herr Jesus Christus, Sohn Gottes
Hab Erbarmen mit mir, hab Erbarmen mit mir, einem
Sünder.

Vaterunser

Vater unser im Himmel!

Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme,
Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute, und vergib uns
unsere Schuld,

Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse
uns von dem Bösen.

Denn dein ist das Reich und die Kraft die Herrlichkeit
in Ewigkeit.
Amen.

Sinfonie Nr. 4

Gelobt sei die Mutter Gottes, freu dich, o gesegnete
Maria.

Gott ist mit dir, gesegnet bist du unter den Weibern
Und gesegnet ist die Frucht deines Leibes, denn du
Gebarst den Erlöser um unserer Seelen willen.

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Dukhovnykh Khora**Bogoroditse Dyevo, raduisya**

[1] Bogoroditse Dyevo, raduisya,
Blagodatnaya Mariya, Gospod's Toboyu;
blagoslovyenna Ty v zhenakh, i blagoslovyen
plod chreva Tvoego,
yako Spasa rodila yesi dush nashikh.

**Gospodi Iisusye Khristye, Synye Bozhii,
pomilui mya**

[2] Gospodi, Gospodi Iisusye, Gospodi Iisusye
Khristye, Synye Bozhii,
pomilui mya, pomilui mya greshnago.

Otche nash

[3] Otche nash, Izhe yesi na nebesyekh!
Da svyatitsya imya Tvoe, da priidet Tsarstviye
Tvoe,
da budyet volya Tvoya yako na nebesi i na zemli.
Khleb nash nasushchnyi dazhd' nam dnes', i
ostavi nam dolgi nasha,
yako zhe i my ostavlyayem dolzhnikom nashim.
I nye vvyedi nas vo iskusheniye, no izbavi nas ot
lukavago.
Yako Tvoe yest' Tsarstvo i sila i slava vo vyeki.
Amin'

Sinfonia No. 4

[4] Bogoroditse Dyevo, raduisya,
Blagodatnaya Mariya, Gospod's Toboyu;
blagoslovyenna Ty v zhenakh, i blagoslovyen
plod chreva Tvoego,
yako Spasa rodila yesi dush nashikh.

Three Sacred Hymns**Hail to the Holy Virgin, Mother of God**

Hail to the Holy Virgin, Mother of God, be joyful, o
Blessed Mary,
God is with Thee; blessed art Thou among wives,
And blessed is the fruit of Thy womb, for Thou hast
Given birth to the Saviour for the sake of our souls.

**Lord Jesus Christ, Son of God, have mercy upon
me (The Jesus Prayer)**

O Lord, o Lord Jesus, o Lord Jesus Christ, Son of God,
Have mercy upon me, have mercy upon me, a sinner.

Our Father (The Lord's Prayer)

Our Father Who art in Heaven!

Hallowed be Thy name, for Thy Kingdom come,
Thy will be done on earth as in Heaven.
Give us this day our daily bread, and forgive us our
trespasses,
As we forgive them that trespass against us.
And lead us not into temptation, but deliver us from
evil.

For Thine is the Kingdom, the power and the glory for
ever more.
Amen.

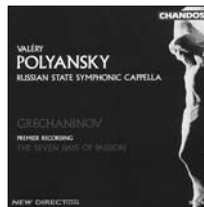
Symphony No. 4

Hail to the Holy Virgin, Mother of God, be joyful, o
Blessed Mary,
God is with Thee; blessed art Thou among wives,
And blessed is the fruit of Thy womb, for Thou hast
Given birth to the Saviour for the sake of our souls.

Translation: Philip Taylor

Already Released

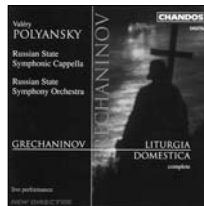
Grechaninov
The Seven Days of
Passion
Chan 9303



Grechaninov
Symphony No. 1
Snowflakes
Missa Sancti Spiritus
Chan 9397



Grechaninov
Liturgica Domestica
Chan 9365



Schnittke
Choir Concerto
Chan 9332



We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

Producer Igor Veprintsev

Sound engineers and editors Elena Buneeva & V. Kiselev

Recording venue The Great Hall, Moscow Conservatory; 1994

Front cover Photo courtesy of Superstock Ltd, London

Back cover Photo of Schnittke by Nigel Luckhurst

Design Jaquetta Sergeant

Booklet typeset by Dave Partridge

Publisher Le Chant du Monde (Symphony) & A. Schnittke (Three Sacred Hymns)

© 1996 Chandos Records Ltd

© 1996 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Valéry Polyansky