



alfred schnittke

cello concerto no. 2

concerto grosso no. 2



torleif thedéen, cello
oleh krysa, violin
malmö symphony orchestra
lev markiz, conductor

SCHNITTKE, Alfred (1934–98)

Concerto No. 2 for Cello and Orchestra (1989–90) (Sikorski) 44'52

- | | |
|--|-------|
| [1] I. <i>Moderato – attacca –</i> | 4'01 |
| [2] II. <i>Allegro – attacca –</i> | 10'18 |
| [3] III. <i>Lento – attacca –</i> | 9'40 |
| [4] IV. <i>Allegretto vivo – attacca –</i> | 4'51 |
| [5] V. <i>Grave</i> | 16'00 |

Concerto Grosso No. 2 (1981–82) (Sikorski) 32'38 for Violin, Cello and Orchestra

- | | |
|--|-------|
| [6] I. INDEX 1 <i>Andantino</i> 1'38 – INDEX 2 <i>Allegro</i> 4'27 | 6'08 |
| [7] II. <i>Pesante</i> (leading into) | 9'21 |
| [8] III. <i>Allegro</i> (leading into) | 5'31 |
| [9] IV. <i>Andantino</i> | 11'36 |

Torleif Thedéen *cello* TT: 78'25
Oleh Krysa *violin* (tracks 6–9)
Malmö Symphony Orchestra
Lev Markiz *conductor*

Instrumentarium

Torleif Thedéen Cello: David Tecchler 1711. Bow: Victor Fétique, Paris

Oleh Krysa Violin: Pietro Guarnerius, Mantua, late 17th century. Bow: Hans-Karl Schmidt, Dresden

Cello Concerto No. 2

Prior to its première, the composer produced the following notes on his Second Cello Concerto:

For decades the legendary figure of Mstislav Rostropovitch was for me one of the few leading characters in contemporary music. But it was not until 1974 that we made a fleeting acquaintance and toyed with the idea of a piece written for the cello. Then, however, events intervened to frustrate the project: the exile and resulting change of nationality of Rostropovitch and his wife, Galina Vishnevskaya, and for me the continued almost total impossibility of travelling to the West.

Only in 1986 did the ice of Soviet politics, which had previously seemed so permanent, begin to thaw, bringing with it the possibility of renewed contact, and also the resumption of the old plans which finally came to fruition at the beginning of 1990.

The Second Cello Concerto developed in a completely different direction from the First (a fact that has often been commented on to the present day). It is basically a *Klangwelt* (a world of sound), dominated by the sound of the cello, itself countered by the dramatic build-up of contrasting orchestral sound. The fifth movement – a passacaglia – is the most important: rising above a kaleidoscopic hymn-like melody is an unending cello recitative, sometimes exploring a definable theme, sometimes only making brief spontaneous responses. Just before the end comes an effervescent climax; the subsequent receding, ever-darkening orchestral sound transforming the moment into an inaudible, eternal reverberation.

I should add that this passacaglia theme originates from a soundtrack I composed in 1973/1974 to accompany Elem Klimov's film *Agony*. The film portrays the final weeks of Russia which preceded the more than seventy-year-long night in the country's history. The film contains an incredibly stunning scene at dawn, the redness of the sky engendering, ultimately, a sense of hope – an untypical symbolic use of the colour red.

Alfred Schnittke

In the Second Cello Concerto a newly acquired maturity guides Schnittke's powers of endurance and that almost awesome courage of his. The cornerstone of the entire work is the opening theme made up of twelve notes. These are grouped into three clear phrases, each made up of four notes, and each phrase containing a tritone. The first two groups mirror each other, Narcissus-like. The searing force of Schnittke's vision should prevent one from making too much of the obvious link with the opening of Berg's Violin Concerto. Stern chords, heard on brass, prepare the listener for their full expression when they return in the final movement's chorale. The bedevilled intensity as the solo cello first repeats the 'mirror' motif fights to contain itself. In contrast, the more meditative solo writing harks back to a Bach-like Sarabande.

In the *Allegro*, the scoring is swift and restless, the orchestral texture complex. Access to all this should come by noting (1) the permutations undergone by the 'Narcissus' (or 'mirror') theme; (2) an identifiable semitone cry repeated by the soloist; (3) a fresh theme – but related to the 'mirror' motif – usually played by different groups of brass; and (4) a top-heavy waltz rhythm. Indeed, when this rhythm first appears, it is followed by the 'Narcissus' theme, whistling quietly and at a slower tempo, thus chillingly evoking a passage during the devil's triumphant tango as he claims his contract partner's soul in the *Faust Cantata*.

The troubled kernel of the concerto is to be found in the *Lento*, with its desolate solo line. A falling cell made up of three notes becomes crucial to the work from now on. The free-flowing solo recitative in this movement seems to invoke Britten, as the Madwoman in his *Curlew River* searches for her lost son. (Schnittke was first influenced by Britten's genius when he visited Aldeburgh.) The semitone cry is compressed into a quarter-tone murmur. Then, for a few bars, Schnittke, in anxious dread, tries to peer beyond this world (the harmonics of the cello supported by harpsichord, two violins, then harp and tam-tam).

A brief cadenza leads into the fourth movement, where emotional agitation governs. Intervals between notes leap in renewed anguish, and the waltz rhythm returns in an

ungainly, threatening manner. But then another solo passage plunges into the great chorale of the last movement, which Schnittke treats as a passacaglia. (Schnittke had previously used other material from the film score of *Agony* – a fearsome portrait of Rasputin’s influence on pre-October 1917 Russia – in his Third Violin Concerto.) The constant interweaving of cello and other solo instruments (two oboes, bass clarinet, celesta, vibraphone, piano, tuba) are enmeshed within the overall *Klangwelt*. Schnittke then instructs four horns to play ‘pavillons en l’air’ together with trumpets and trombones, thus bringing mellowness as well as fullness to the work’s climax. In the coda, as the ‘Narcissus’ theme is gradually submerged; the soloist takes over the pedal point (low C) which has remained audible throughout the movement. At the same time, the cellist librates, high up, between E sharp and F sharp, like a soul hovering, in prayer, on the brink between two worlds.

© Ronald Weitzman 1992

Concerto Grosso No. 2

I intend to ignore making reference to Schnittke’s ‘polystylism’ in the following introduction to the Second Concerto Grosso. But I would ask: has a more important concerto for violin and cello than Schnittke’s been written since Brahms’s masterpiece in that genre? Schnittke dedicated the work to two close friends who were also man and wife: the violinist Oleg Kagan (who died in August 1990) and the cellist Natalya Gutman. In a valuable talk for BBC radio, Gerard McBurney emphasised how Schnittke constantly bore in mind the differences of each player’s styles and their shared, unique gift for the ‘singing line’.

Schnittke’s unashamed attachment to F. X. Gruber’s Christmas carol *Silent Night* must be taken very seriously. He had already made his own setting of it in 1978. In the Second Concerto Grosso the listener’s attention is riveted at the beginning by Schnittke’s thinly disguised modification and extension of the carol’s opening phrase. The highly-wrought ‘peace’ is rudely interrupted as the full orchestra bursts upon the scene.

This loving ‘borrowing’ and rewriting of the first movement of Bach’s Third Brandenburg Concerto is neither spoof nor pastiche: it takes on a life of its own, and when we first hear it, it sounds as if it were quite disconnected from the *Silent Night* motif. From its midst emerges, in a concertante manner, the third vital theme of the score – an impassioned fall and rise of just three notes, sung in duet by the soloists. A startling change of key, effected by a single chord, brings the movement to an abrupt end.

In the second movement, this third theme becomes an air above a ground bass; it is a love duet, taking on the character of a distinctively Jewish *cri de cœur*. (Schnittke gave much weight to the acknowledgement of his Jewish heritage, on his father’s side, while at the same time he was a committed Catholic.) The orchestra, with strings divided and brass ablaze, now reveals itself as the enemy. It does its damnable best to bludgeon to death the love music. The *Silent Night* theme reappears. But the three-note ‘love’ motif, now taken over by the brass, is transformed into a misshapen, mock *Dies iræ*. Yet the solo cello surfaces, trilling on each note. Schnittke then glimpses into that other world, his use of a celesta calling to mind the codas at the end of Shostakovich’s Fourth and Fifteenth Symphonies.

All of a sudden comes an even more imaginative stroke as three flutes float the ‘Brandenburg’ theme (marking the start of the third movement) – the effect is that of untarnished integrity escaping, as on a magic carpet, out of tyranny’s reach. (Schnittke had already created this effect in his score to the animated film *The Glass Harmonica* of 1968.) This magic, of course, does not last long. The ‘Brandenburg’ theme, though pressing ahead playfully, is again swamped, electric guitar joining the mêlée. A wild climax is reached, the note E repeated obsessively.

Without a pause, the *Silent Night* theme returns, unscarred and serene, first on alto flute, then on flute. The passion of the two string soloists is now more fervent, more unconquerable, than ever. The orchestra has one last attempt to crush what is unconquerable – but the *Silent Night* theme is still there, just about hanging on to life. The concerto ends, like the Second Cello Concerto, with Schnittke’s straining to give utter-

ance to an insight which, in this life, is unutterable – an insight which preoccupies so much of his musical thinking.

© Ronald Weitzman 1992

Torleif Thedéen is one of the most highly regarded musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious cello competitions. He performs regularly with all leading orchestras in Scandinavia, as well as with some of the world's major orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, Berlin and Vienna Symphony Orchestras, and the London, Moscow and Netherlands Philharmonic Orchestras under such conductors as Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky and Leif Segerstam. As a chamber musician Torleif Thedéen has performed at prestigious concert venues worldwide such as Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Concertgebouw in Amsterdam. He often participates in prestigious music festivals including the Verbier, Prague Spring and Schleswig-Holstein festivals. Chamber music partners include Julian Rachlin, Janine Jansen and Maxim Rysanov. Since 1986 Thedéen has recorded numerous CDs for BIS, featuring standard repertoire works as well as contemporary music.

Oleh Krysa was born in Poland and grew up in Ukraine. His talent as a violinist was evident from an early age and took him to the Moscow Conservatory as a student of David Oistrakh. He was a prizewinner at the Montreal Violin Competition, the Tchaikovsky and Wieniawski Competitions, and outright winner of the Paganini Competition. As well as performing as a soloist with leading orchestras all over the world, Oleh Krysa also devotes himself to chamber music. From 1977 until 1987 he was the leader of the Beethoven Quartet. He takes an active interest in contemporary music; in particular he has given the world première performances of works written specially for him

by Soviet composers. Oleh Krysa lives in New York and teaches at the Eastman School of Music in Rochester; he is artist in residence at the Ukrainian Institute of America.

Founded in 1925, the **Malmö Symphony Orchestra** (MSO) is one of the leading orchestras in Sweden and consists of nearly 90 Swedish and international musicians. In 2015 the orchestra moved to the new and acoustically outstanding Malmö Live Concert Hall. While the traditional symphonic repertoire remains close to the orchestra's heart, the MSO is also dedicated to bringing it into the future, collaborating with living composers as well as presenting new concert formats. The Malmö Symphony Orchestra has collaborated with eminent conductors and soloists over the years, including Sixten Ehrling, Vassily Sinaisky, Håkan Hardenberger and Bryn Terfel. An extensive discography has won international acclaim, and the orchestra's previous recordings for BIS – for example with music by Alfred Schnittke and Gösta Nystroem – have gained distinctions such as the Cannes Classical Award and Diapason d'Or.

www.malmolive.se/mso

Born in Moscow, **Lev Markiz** began his career as a violinist, and was the leader and soloist of the Moscow Chamber Orchestra from its inception in 1955. Later forming his own chamber orchestra, the Soloists of Moscow, Markiz also conducted most of the important symphony orchestras in the former Soviet Union, working with soloists such as Sviatoslav Richter, David Oistrakh and Emil Gilels. Since 1981 Lev Markiz has lived in the Netherlands, where he served as principal conductor of the Nieuw Sinfonietta Amsterdam between 1988 and 1997. He has appeared as a guest conductor in almost all the European countries, Canada and Israel. His discography includes numerous acclaimed recordings for BIS, not least several discs with the music of his friend and former compatriot, Alfred Schnittke.

Cellokonzert Nr. 2

Seit Jahrzehnten war die legendäre Erscheinung von Mstislaw Rostropowitsch für mich eine der wenigen richtungsweisenden Gestalten der musikalischen Gegenwart. Doch erst 1974 kam es zu einer flüchtigen Bekanntschaft und zu einem Gespräch über ein Stück, das für Cello gedacht war. Aber dann traten erschwerende Ereignisse ein: die Verbannung und die darauffolgende Änderung der Staatsangehörigkeit von Rostropowitsch und seiner Frau, Galina Wischnewskaja – und bei mir die sich fortsetzende, fast völlige Unmöglichkeit, in den Westen zu kommen.

Erst 1986 begann das Abtauen des vorher ewig erscheinenden Eises, und damit auch eine Kontaktmöglichkeit – und auch ein Weiterführen des alten Planes, der schließlich Anfang dieses Jahres zur Ausführung kam (1990).

Das Zweite Cellokonzert wurde ganz anders als das Erste (dieser Befund hat sich bis heute schon mehrfach wiederholt). Es ist eigentlich eine Klangwelt mit zwar vorherrschendem Celloklang, aber auch ein dramatisches Aufstauen eines kontrastierenden Orchesterklangs. Doch der fünfte Satz – eine Passacaglia – ist der wichtigste: Über einem sich auf tausend Arten spiegelnden Choral erhebt sich ein unendliches Rezitativ der Cellostimme, das sich manchmal thematisch gestaltet, manchmal nur spontane Reaktionen beinhaltet. Kurz vor dem Ende kommt ein überschäumender Höhepunkt, und dann bringt ein dunkler werdender, abschwellender Orchesterklang diese Lebensuhr zum unhörbaren, ewigen Weiterklingen.

Ich müßte noch sagen, dass jenes Passacaglia-Thema aus einer von mir 1973/74 komponierten Filmmusik stammt, einer Musik zu Eiern Klimows Film *Die Agonie*, der über die letzten Wochen Russlands vor der schon mehr als siebzig Jahre dauernden Nacht in der Geschichte dieses Landes berichtet – mit einer wirklich heranbrechenden Morgenröte, die letztlich aber doch nur eine Hoffnung blieb (denn es gab ja auch schon eine ganz andere Röte ...).

Alfred Schnittke

Im Zweiten Cellokonzert werden Schnittkes Ausdauer und sein fast ehrfurchtgebietender Mut von einer neugewonnenen Reife ergänzt. Der Eckpfeiler des ganzen Werkes ist das aus zwölf Tönen bestehende Einleitungsthema. Jeweils vier Töne sind in drei prägnante Phrasen gegliedert, wobei jede Gruppe eine Tritonus enthält. Die ersten beiden Gruppen spiegeln einander wie im Narzissmus. Die brennende Kraft in Schnittkes Vision sollte uns davon abhalten, zu sehr an die deutlichen Parallelen zum Beginn des Violinkonzerts von Alban Berg zu denken. Das Blech bringt strenge Akkorde, die im Choral des Finales in voller Ausdrucksstärke zurückkehren. Bei der ersten Wiederholung des „Spiegelmotivs“ durch das Solocello kämpft die Intensität wie verhext, um sich selbst zu bändigen. Als Kontrast geht der meditativer Solosatz auf eine an Bach erinnernde Sarabande zurück.

Im *Allegro* ist der musikalische Fluss rasch und ruhelos, der Orchestersatz komplex. Um uns zu orientieren, sollten wir notieren: 1) die Veränderungen des „Narzissmus“- (oder „Spiegel“-) Themas; 2) einen leicht zu erkennenden, vom Solisten wiederholten Halbtonaufschrei; 3) ein neues Thema – allerdings mit dem „Spiegelmotiv“ verwandt – das zumeist von verschiedenen Blechgruppen gespielt wird; 4) einen kopflastigen Walzerrhythmus. Beim ersten Erscheinen dieses Rhythmus folgt das „Spiegelthema“, ruhig, in einem langsameren Tempo. Es erweckt ein Frösteln, indem es an einen Abschnitt im triumphalen Tango des Teufels in der *Faustkantate* erinnert, wo dieser die Seele seines Vertragspartners verlangt.

Den aufgeregten Kern des Konzertes finden wir im *Lento* mit seiner trostlosen Solo linie. Von hier ab ist ein fallendes, dreitöniges Motiv für die Entwicklung des Werkes entscheidend. Das frei fließende Solorezitativ in diesem Satz erinnert an Benjamin Britten, und zwar an die Suche der Irren (Madwoman) nach ihrem Sohn in *Curlew River*. (Bei einem Besuch in Aldeburgh wurde Schnittke erstmals von Brittens Genialität beeindruckt.) Der Halbtonaufschrei wird in ein Vierteltonmurmeln komprimiert. Dann versucht Schnittke, in ängstlicher Furcht, einige Takte lang über diese Welt hinaus zu spähen (Celloflagelette, von Cembalo, zwei Violinen, dann Harfe und Tamtam gestützt).

Eine kurze Kadenz dient als Überleitung zum vierten Satz, in dem emotionelle Auffregung herrscht. Nach erneuten angstfüllten Intervallsprüngen erscheint wieder der Walzerrhythmus, diesmal zugleich linkisch und drohend. Eine andere Solopassage bringt uns aber zum bereits erwähnten großen Choral, den Schnittke wie eine Passacaglia behandelt, (Schnittke hatte bereits anderes Material aus der Filmpartitur zu der *Agonie* – einem grausigen Portrait von Rasputins Einfluss auf Russland vor Oktober 1917 – in seinem Dritten Violinkonzert verwendet.) Das dauernde Zusammenflechten des Cellos mit den anderen Soloinstrumenten (zwei Oboen, Bassklarinette, Celesta, Vibraphon, Klavier, Tuba) wird in der stets gegenwärtigen Klangwelt aufgefangen. Dann gibt Schnittke den vier Hörnern die Anweisung, *pavillons en l'air* zu spielen, zusammen mit den Trompeten und den Posaunen, wodurch der Höhepunkt des Werkes zugleich weich und voll klingt. In der Coda, wo das „Spiegelthema“ allmählich überflutet wird, übernimmt der Solist den Pedalton (C), der den ganzen Satz lang zu hören gewesen ist. Gleichzeitig pendelt der Cellist hoch oben zwischen eis und fis, wie eine Seele, die im Gebet auf dem Rande zwischen zwei Welten schwebt.

© Ronald Weitzman 1992

Concerto Grosso Nr. 2

In der folgenden Einführung in das Concerto Grosso Nr. 2 beabsichtige ich nicht, auf Schnittkes „Polystilistik“ einzugehen. Ich möchte allerdings fragen: ist seit Brahms’ Meisterwerk in dieser Gattung ein wichtigeres Konzert für Violine und Cello geschrieben worden als jenes von Schnittke? Er widmete das Werk zwei guten Freunden, die Mann und Frau waren: dem im August 1990 verstorbenen Geiger Oleg Kagan und der Cellistin Natalija Gutman. In einer wertvollen Rundfunksendung des BBC hob Gerard McBurney hervor, wie Schnittke stets die unterschiedlichen Spielstile der beiden Musiker vor Augen hatte, sowie ihre einzigartiges, gemeinsames Talent für die „Singstimme“.

Schnittkes vorbehaltlose Vorliebe für Franz Xaver Grubers *Stille Nacht* muss mit Ernst betrachtet werden. Er hatte bereits 1978 einen Satz von dem Lied gemacht. Im

zweiten Concerto Grosso wird die Aufmerksamkeit des Hörers gleich am Anfang durch Schnittkes nur leicht getarnte Modifizierung und Erweiterung der Anfangsprase des Liedes gefesselt. Das mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitete Wort „Ruh“ wird grob unterbrochen, als ein Orchestertutti gleichsam auf der Bühne auseinanderplatzt. Dieses liebevolle „Entlehnern“ und Bearbeiten des dritten Brandenburgischen Konzerts von Bach ist weder ein Lausbubenstreich noch ein Pasticcio; es bekommt ein eigenes Leben, und beim ersten Anhören scheint es vom *Stille-Nacht*-Motiv völlig frei zu stehen. Aus seiner Mitte kommt in der Manier eines Concertante das dritte wichtige Thema der Partitur heraus – ein leidenschaftliches Fallen und Steigen von nur drei Tönen, im Duett von den Solisten gesungen. Ein überraschender Tonartswechsel durch einen einzigen Akkord bringt den Satz zu einem jähnen Ende.

Im zweiten Satz wird aus diesem dritten Thema eine Melodie über einem Bassfundament; es ist ein Liebesduett, das den Charakter eines deutlich jüdischen *cri de cœur* annimmt. (Schnittke war väterlicherseits jüdischer Herkunft, gleichzeitig ein hingabevoller Katholik.) Das Orchester, mit geteilten Streichern und glühendem Blech, entpuppt sich jetzt als Feind. Es tut sein verwünschenswertes Bestes um die Liebemusik abzutöten. Das *Stille-Nacht*-Thema erscheint dann wieder. Das dreitönige Liebesmotiv, jetzt vom Blech übernommen, wird aber in ein missgestaltetes, spöttisches *Dies iræ* verwandelt. Das Solocello tritt an die Oberfläche, auf jedem Ton trillernd. Dann blickt Schnittke in jene andere Welt, wobei die Celesta an die Schlusscodas der vierten und fünfzehnten Symphonien von Schostakowitsch erinnert.

Es folgt plötzlich ein noch phantasiereicherer Einfall, indem drei Flöten das „Brandenburgthema“ spielen (somit den Beginn des dritten Satzes markierend) – es entsteht der Effekt einer unbesudelten Intergrität, die, wie auf einem Wunderteppich, der Reichweite des Tyrannen entflieht. (Schnittke hatte diesen Effekt bereits 1968 in seiner Partitur zum Zeichentrickfilm *Die Glasharmonika* verwendet.) Die Magie ist aber von kurzer Dauer. Obwohl sich das „Brandenburgthema“ spielerisch vorwärts drängt, wird es wieder überflutet, wobei sich eine elektrische Gitarre zusätzlich hineinmischt. Es

kommt zu einem wilden Höhepunkt, und der Ton E wird wie versessen wiederholt.

Ohne Pause kehrt das *Stille-Nacht*-Thema zurück, unversehrt und friedlich, zunächst in der Altflöte, dann in der Flöte. Die Leidenschaft der beiden Streichersolisten ist jetzt glühender und unbezwingbarer denn je. Das Orchester macht einen letzten Versuch, das Unbezungbare zu bezwingen – aber das *Stille-Nacht*-Thema ist noch dort, es lebt noch. Das Concerto endet, wie das Zweite Cellokonzert, mit Schnittkes Bemühungen, eine Einsicht zum Ausdruck zu bringen, die in diesem Leben unausdrückbar ist – eine Einsicht, die so viel seines musikalischen Denkens prägt.

© Ronald Weitzman 1992

Torleif Thedéen ist einer der angesehensten Musiker in Skandinavien. Er errang 1985 internationale Anerkennung, als er drei der bedeutendsten Cello-Wettbewerbe der Welt gewann. Er spielt regelmäßig mit allen führenden Orchestern Skandinaviens sowie mit einigen der bedeutendsten Orchestern der Welt, wie dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Konzerthausorchester Berlin (ehemals Berliner Sinfonie-Orchester), den Wiener Symphonikern, dem London Philharmonic Orchestra, dem Moskauer Philharmonischen Orchester, dem Netherlands Philharmonic Orchestra – unter Dirigenten wie Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennadi Roschdestwenski und Leif Segerstam. Außerdem gibt Torleif Thedéen Kammermusikkonzerte in bedeutenden internationalen Konzertsälen, so in der Wigmore Hall in London, der Carnegie Recital Hall in New York und dem Concertgebouw in Amsterdam. Er ist häufig Gast bedeutender Musikfestivals wie dem Verbier Festival, dem Prager Frühling und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Julian Rachlin, Janine Jansen und Maxim Rysanov. Seit 1986 hat Torleif Thedéen zahlreiche CDs für BIS aufgenommen, darunter Werke des Standard-Repertoires sowie auch zeitgenössische Musik.

Oleh Krysa wurde in Polen geboren und wuchs in der Ukraine auf. Seine schon früh sichtbare Violinbegabung brachte ihn ans Moskauer Konservatorium, wo er Schüler von David Oistrach wurde. Er war Preisträger des Violinwettbewerbs von Montreal, des Tschaikowsky- und des Wieniawski-Wettbewerbs und gewann auf Anhieb den Paganini-Wettbewerb. Neben Soloauftritten mit führenden Orchestern in der ganzen Welt widmet sich Oleh Krysa darüber hinaus der Kammermusik. So war er in den Jahren 1977–87 Primarius des Beethoven-Quartetts. Er setzt sich auch für zeitgenössische Musik ein, wobei er vor allem Werke sowjetischer Komponisten zur Uraufführung brachte, die speziell für ihn entstanden waren. Oleh Krysa lebt in New York, wo er an der Manhattan School of Music unterrichtet.

Das 1925 gegründete **Malmö Symphony Orchestra** (MSO) ist eines der führenden Orchester Schwedens und besteht aus knapp 90 schwedischen und internationalen Musikern. Im Jahr 2015 bezog das Orchester den neuen und akustisch herausragenden Konzertsaal Malmö Live. Das traditionelle symphonische Repertoire liegt dem MSO sehr am Herzen, zugleich aber sorgt es für dessen Zukunftsfähigkeit, indem es mit lebenden Komponisten kooperiert und neue Konzertformate präsentiert. Das Malmö Symphony Orchestra hat im Laufe der Jahre mit namhaften Dirigenten und Solisten zusammengearbeitet, darunter Sixten Ehrling, Vassily Sinaisky, Håkan Hardenberger und Bryn Terfel. Seine umfangreiche Diskographie hat internationale Anerkennung gefunden, und die bisherigen Aufnahmen des Orchesters für BIS – zum Beispiel mit Musik von Alfred Schnittke und Gösta Nystroem – haben Auszeichnungen wie den Cannes Classical Award und den Diapason d’Or erhalten.

www.malmolive.se/mso

Lev Markiz, in Moskau geboren, begann seine Karriere als Violinist und war seit der Gründung im Jahr 1955 Konzertmeister und Solist des Moskauer Kammerorchesters. Später formierte er sein eigenes Kammerorchester – die Moskauer Solisten – und leitete

die meisten renommierten Orchester der ehemaligen Sowjetunion, wobei er mit Solisten wie Swjatoslaw Richter, David Oistrach und Emil Gilels zusammenarbeitete. Seit 1981 lebt Lev Markiz in den Niederlanden, wo er von 1988 bis 1997 Chefdirigent der Nieuw Sinfonietta Amsterdam war. Als Gastdirigent ist er in nahezu allen europäischen Ländern, Kanada und Israel aufgetreten. Zu seiner Diskographie zählen zahlreiche Einspielungen bei BIS, nicht zuletzt mehrere CDs mit der Musik seines Freundes und ehemaligen Landsmanns Alfred Schnittke.

Second Concerto pour violoncelle

Pendant des décennies, le légendaire Mstislav Rostropovitch fut pour moi un des rares chefs de file en musique contemporaine. Ce n'est qu'en 1974 que nous nous sommes rencontrés rapidement et avons jonglé avec l'idée d'une pièce écrite pour le violoncelle. Puis, les événements ont contrecarré le projet : l'exil et par conséquent le changement de nationalité de Rostropovitch et de sa femme, Galina Vishnevskaya, et pour moi, l'impossibilité toujours presque totale de voyager à l'Ouest.

En 1986 enfin, la politique soviétique, jusque-là constamment si rigide, commença de s'amollir, ce qui amena la possibilité de renouer le contact et de reprendre notre vieux projet qui se réalisa au début de 1990.

Le second concerto pour violoncelle se développa dans une direction totalement différente de celle du premier (un fait qui a souvent été commenté jusqu'à aujourd'hui). Il s'agit au fond d'un *Klangwelt* (un monde sonore) dominé par la sonorité du violoncelle, lui-même contrarié par la montée dramatique d'une sonorité orchestrale contrastante. Le 5^e mouvement – une passacaille – est le plus important : un récitatif interminable au violoncelle s'élève au-dessus d'une mélodie kaléidoscopique – on dirait un hymne – tantôt explorant un thème définissable, tantôt ne dominant que de brèves réponses spontanées. Une apogée effervescente bouillonne juste avant la fin ; suit une descente, une sonorité orchestrale de plus en plus sombre, qui transforme le moment en une répercussion inaudible, éternelle.

Je dois ajouter que ce thème de passacaille provient d'une piste sonore que j'ai composée en 1973/74 pour accompagner le film *Agonie* d'ELEM KLIMOV. Le film décrit les dernières semaines en Russie précédant la longue nuit de plus de 70 ans dans l'histoire du pays. Il renferme une scène d'aurore incroyablement stupéfiante où la rougeur du ciel engendre, enfin, un sentiment d'espoir – un emploi symbolique très inhabituel de la couleur rouge.

Alfred Schnittke

Dans le second concerto pour violoncelle, une maturité nouvellement acquise guide la capacité d'endurance de Schnittke et son courage impressionnant. La pierre angulaire de toute l'œuvre est le thème d'ouverture composé de 12 notes. Quatre de ces notes sont regroupées en trois phrases définies, chaque groupe renfermant un triton. Les deux premiers groupes se reflètent de façon narcissique. La force cautérisante de la vision de Schnittke devrait empêcher tout rapprochement trop clair avec le début du concerto pour violon de Berg. Des accords sévères aux cuivres préparent l'auditeur à leur expression entière à leur retour dans le choral du dernier mouvement. L'intensité tourmentante exprimée quand le violoncelle solo répète d'abord le motif de « miroir » lutte pour se refréner. En contraste, l'écriture solo plus méditative revient à une sarabande à la Bach.

Dans l'*Allegro*, l'orchestration est rapide et agitée, le tissu orchestral est complexe. On devrait avoir accès à tout ceci en remarquant (1) les permutations effectuées par le thème « Narcisse » (ou « miroir ») ; (2) un cri identifiable de demi-ton répété par le soliste ; (3) un thème nouveau – mais apparenté au motif de « miroir » – joué la plupart du temps par différents groupes de cuivres ; et (4) un rythme de valse trop lourd. A sa première apparition, ce rythme est effectivement suivi du thème « Narcisse », sifflant calmement et en tempo plus lent, évoquant ainsi froidement un passage du tango triomphal du diable lorsqu'il réclame l'âme de son client dans la *Cantate de Faust*.

Le coeur inquiet du concerto peut être trouvé dans le *Lento* avec sa morne ligne solo. Une cellule descendante composée de trois notes devient dorénavant décisive dans l'œuvre. Le récitatif solo coulant à liberté dans ce mouvement semble évoquer Britten, quand la Folle de *Curlew River* cherche son fils perdu. (Schnittke fut d'abord influencé par le génie de Britten quand il visita Aldeburgh.) Le cri de demi-ton est comprimé en un murmure de quart de ton. Puis, pour quelques mesures, dans un effroi anxieux, Schnittke essaie de scruter au-delà de ce monde (les harmoniques du violoncelle soutenues par le clavecin, deux violons, puis la harpe et le tam-tam).

Une brève cadence mène au quatrième mouvement où gouverne l'agitation émotion-

nelle. Les intervalles entre les notes sautent avec une angoisse renouvelée et le rythme de valse revient de manière gauche et menaçante. C'est alors qu'un autre passage solo plonge dans le grand choral du dernier mouvement que Schnittke traite en passacaille. (Schnittke avait précédemment utilisé d'autre matériel de la partition du film *Agonie* – un portrait redoutable de Raspoutine dans la Russie d'avant 1917 – dans son troisième concerto pour violon.) L'entrelacement continual du violoncelle et d'autres instruments solos (deux hautbois, clarinette basse, célesta, vibraphone, piano, tuba) est pris dans le filet de l'omniprésent *Klangwelt*. Schnittke requiert ensuite de quatre cors qu'ils jouent « pavillon en l'air » avec les trompettes et trombones, ajoutant ainsi du velouté et de l'ampleur à l'apogée de l'œuvre. Dans la coda, au fur et à mesure que le thème « Narcisse » est submergé, le soliste prend la relève sur la pédale (do grave) qu'on a pu entendre tout au long du mouvement. En même temps, le violoncelliste oscille, tout en haut, entre mi dièse et fa dièse, comme l'âme vacillante, en prière, dans l'entre-deux-mondes.

© Ronald Weitzman 1992

Concerto Grosso n° 2

J'ai l'intention de m'abstenir de référer au « polystylisme » de Schnittke dans la prochaine introduction à son second concerto grosso. Mais je demanderais : y a-t-il un concerto pour violon et violoncelle plus important que celui-ci depuis que Brahms écrivit son chef-d'œuvre dans le genre ? Schnittke dédia l'œuvre à deux amis intimes : le violoniste Oleg Kagan (décédé en août 1990) et à sa femme, la violoncelliste Natalia Gutman. Dans un entretien très intéressant radiodiffusé sur les ondes de la BBC, Gerard McBurney souligna que Schnittke gardait constamment en mémoire les différences de style de chaque exécutant et leur talent commun, unique, pour la « ligne chantante ».

Schnittke était attaché au cantique de Noël *Sainte Nuit* de F. X. Gruber, il ne s'en cachait pas mais et il y a lieu de prendre cette fixation au sérieux. Schnittke en fit son propre arrangement en 1978 déjà. Dans le second concerto grosso, l'attention de l'audi-

teur est rivée au début par le prolongement à peine déguisé de la première phrase du cantique fait par Schnittke. La « paix » si minutieusement travaillée est rudement interrompue par l'explosion de l'orchestre complet sur la scène. Cet « emprunt » prometteur, le remaniement du premier mouvement du troisième concerto brandebourgeois de Bach, n'est ni une plaisanterie ni un pastiche : il prend vie de lui-même et, à la première écoute, il semble être sans rapport avec le motif de *Sainte Nuit*. De son milieu émerge, d'une manière concertante, le troisième thème vital de la partition – la chute et la montée exaltées de juste trois notes chantées en duo par les solistes. Un surprenant changement de tonalité, effectué par un unique accord, mène le mouvement à une fin abrupte.

Dans le second mouvement, ce troisième thème devient un air sur un basso ostinato ; voici un duo d'amour revêtant le caractère distinctif d'un cri du cœur juif. (Schnittke reconnaît son héritage juif, du côté de son père ; il était en même temps un catholique engagé.) L'orchestre, aux cordes divisées et embrasé par les cuivres, se révèle maintenant être l'ennemi. De façon odieuse, il fait de son mieux pour matraquer à mort la musique d'amour. Le thème de *Sainte Nuit* reparaît. Mais le motif « d'amour » de trois notes, maintenant aux cuivres, est transformé en une imitation difforme de *Dies iræ*. Le violoncelle solo fait toujours surface, trillant sur chaque note. Puis Schnittke jette un regard furtif sur cet autre monde, son emploi du célesta rappelant les codas à la fin des symphonies n^{os} 4 et 15 de Chostakovitch.

Tout à coup, un tournant encore plus ingénieux nous frappe: trois flûtes lancent le thème « Brandenbourg » (marquant le début du troisième mouvement) – l'effet est d'une intégrité sans tache échappant, comme sur un tapis magique, à la portée de la tyrannie. (Schnittke avait déjà créé cet effet dans sa partition du film d'animation *L'Harmonica de verre* de 1968.) Cette magie ne dure évidemment pas longtemps. Quoi qu'il arrive de l'avant en badinant, le thème « Brandenbourg » est encore une fois submergé – la guitare électrique se joint à la mêlée. Une apogée sauvage est atteinte avec la note mi répétée d'une manière obsédante.

Sans aucune interruption, le thème de *Sainte Nuit* revient, rassuré et serein, d'abord à la flûte alto, puis à la flûte. La passion des deux solistes est maintenant plus fervente, plus invincible que jamais. L'orchestre fait une dernière tentative d'écraser l'invincible – mais le thème de *Sainte Nuit* est encore là, se cramponnant on dirait à la vie. Le concerto prend fin, comme le second concerto pour violoncelle, avec l'effort de Schnittke pour exprimer une clairvoyance qui, dans cette vie, est indicible – une clairvoyance qui a tant à voir avec sa pensée musicale.

© Ronald Weitzman 1992

Torleif Thedéen est à juste titre l'un des musiciens les plus respectés de la Scandinavie. Il se fit connaître internationalement en 1985 quand il gagna trois des concours pour violoncelle les plus prestigieux du monde. Il joue régulièrement avec tous les grands orchestres scandinaves ainsi qu'avec certains des meilleurs orchestres du monde dont les orchestres philharmoniques de la BBC, de Berlin et l'Orchestre symphonique de Vienne, ainsi que les orchestres philharmoniques de Londres, Moscou et des Pays-Bas dirigés par les chefs réputés Mario Venzago, Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky et Leif Segerstam. Comme chambрист, Torleif Thedéen a joué dans des salles de renom international dont le Wigmore Hall à Londres, le Carnegie Recital Hall à New York et le Concertgebouw à Amsterdam. Il participe souvent à de prestigieux festivals de musique dont le Verbier, le Printemps de Prague et celui de Schleswig-Holstein. Parmi ses partenaires de musique de chambre se trouvent Julian Rachlin, Janine Jansen et Maxim Rysanov. Depuis 1986, Thedéen a enregistré de nombreux disques BIS présentant des œuvres du répertoire traditionnel ainsi que de la musique contemporaine.

Oleh Krysa est né en Pologne et a grandi en Ukraine. Son talent de violoniste fut vite évident et le mena au Conservatoire de Moscou comme élève de David Oistrakh. Il

gagna des prix au Concours de violon de Montréal, aux concours Tchaïkovski et Wieniawski et il fut le gagnant du Concours Paganini. En plus d'être engagé comme soliste par des orchestres majeurs partout dans le monde, Oleh Krysa s'est aussi dédié à la musique de chambre. Il fut le premier violon du Quatuor Beethoven de 1977 à 1987. Il s'intéresse activement à la musique contemporaine ; il a notamment créé des œuvres écrites spécialement pour lui par des compositeurs soviétiques. Oleh Krysa vit à New York et enseigne à la Manhattan School of Music.

Fondé en 1925, l'**Orchestre symphonique de Malmö** (OSM) est l'un des principaux orchestres de la Suède et est formé de près de 90 musiciens de Suède et d'ailleurs. En 2015, l'orchestre s'installa dans la nouvelle salle de concert de Malmö (Malmö Konserthus) à l'acoustique exceptionnelle. Bien que le répertoire symphonique traditionnel reste toujours au cœur des programmes de l'orchestre, l'OSM prend aussi soin de se tourner vers l'avenir et collabore avec des compositeurs contemporains en plus de présenter des nouveaux formats de concert. L'Orchestre symphonique de Malmö a travaillé au cours de son histoire avec des chefs et des solistes importants incluant Sixten Ehrling, Vassily Sinaisky, Håkan Hardenberger et Bryn Terfel. Sa vaste discographie lui a valu des éloges à travers le monde. Des enregistrements de l'orchestre chez BIS consacrés entre autres à la musique d'Alfred Schnittke et de Gösta Nystroem ont été primés aux Prix Classique de Cannes et ont reçu le Diapason d'Or.

www.malmolive.se/mso

Né à Moscou, **Lev Markiz** a débuté sa carrière en tant que violoniste et fut premier violon et soliste de l'Orchestre de chambre de Moscou dès sa fondation en 1955. Il forma par la suite son propre orchestre de chambre, les Solistes de Moscou, et dirigea la plupart des orchestres symphoniques importants de l'ancienne Union Soviétique en compagnie de solistes tels Sviatoslav Richter, David Oistrakh et Emil Gilels. Lev Markiz vit en Hollande depuis 1981 où il a été chef principal de la Nieuw Sinfonietta

d'Amsterdam entre 1988 et 1997. Il s'est produit en tant que chef invité dans pratiquement tous les pays d'Europe, au Canada et en Israël. Sa discographie contient de nombreux enregistrements BIS salués et consacrés notamment à l'œuvre de son ami et ex-compatriote Alfred Schnittke.

[DDD]

Recording Data

Recording: 19th–21st August 1991 (Cello Concerto No. 2) and 13th March 1992 (Concerto Grosso No. 2)
at the Malmö Concert Hall, Sweden
Producer: Robert von Bahr
Sound engineers: Siegbert Ernst, Robert von Bahr
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment
Post-production: Editing: Siegbert Ernst (Cello Concerto No. 2), Robert von Bahr (Concerto Grosso No. 2)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ronald Weitzman 1992
Translations: Per Skans (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover image: Peter Bently
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-567 © & ® 1991 & 1992, BIS Records AB, Sweden.

Alfred Schnittke



BIS-567