



# alfred schnittke



THE TEN SYMPHONIES

ALFRED SCHNITTKE (1934–98)

SYMPHONIES Nos 0–9

Soloists and Choirs

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

BBC National Orchestra of Wales · Stockholm Sinfonietta

Göthenburg Symphony Orchestra · Norrköping Symphony Orchestra

Cape Philharmonic Orchestra

*conducted by*

Leif Segerstam · Eri Klas · Tadaaki Otaka · Okko Kamu

Neeme Järvi · Lü Jia · Owain Arwel Hughes

TT: 7 h 13m 59s

Disc 1 [76'49]

SYMPHONY NO. 1 (1972) <i>(Sikorski)</i>		72'27
①	I. <i>Senza tempo</i>	21'22
②	II. <i>Allegretto</i>	14'46
③	III. <i>Lento</i>	8'59
④	IV. <i>Lento</i>	27'16
⑤	Applause	4'20

CARL-AXEL DOMINIQUE *piano: jazz improvisation*

BEN KALLENBERG *violin: jazz improvisation*

ÅKE LÄNNERHOLM *trombone*

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA

LEIF SEGERSTAM *conductor*

Disc 2 [60'00]

	<b>SYMPHONY No. 2, ‘ST FLORIAN’ (1979–80)</b>	(Sikorski/Universal)	59'31
<b>[1]</b>	I. Kyrie. <i>Recitativo</i>		10'31
<b>[2]</b>	II. Gloria. <i>Maestoso</i>		5'11
<b>[3]</b>	III. Credo. <i>Moderato</i>	<sup>A B C D</sup>	8'50
<b>[4]</b>	IV. Crucifixus. <i>Pesante</i>		8'24
<b>[5]</b>	[IV. Coda] Et resurrexit. <i>Agitato – Maestoso</i>	<sup>A B D</sup>	3'37
<b>[6]</b>	V. [Introduction] Sanctus & Benedictus. <i>Andante</i>		3'57
<b>[7]</b>	[V. cont.]. <i>Andante</i>		8'00
<b>[8]</b>	VI. Agnus Dei. <i>Andante</i>		10'48

<sup>A</sup>MIKAEL BELLINI *counter-tenor* • <sup>B</sup>GÖRAN ELIASSON *tenor*

<sup>C</sup>MALENA ERNMAN *alto* • <sup>D</sup>TORKEL BORELIUS *bass*

MIKAELI CHAMBER CHOIR ANDERS EBY *chorus-master*

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA  
LEIF SEGERSTAM *conductor*

Disc 3 [71'01]

	<b>SYMPHONY NO. 3 (1981)</b> <i>(Sikorski)</i>	48'38
<b>[1]</b>	I. Einleitung	11'54
<b>[2]</b>	II. Sonatensatz. <i>Allegro</i>	12'30
<b>[3]</b>	III. Scherzo. <i>Allegretto</i>	7'15
<b>[4]</b>	IV. Finale. <i>Adagio</i>	16'55

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA  
ERI KLAS *conductor*

	<b>SYMPHONY NO. 7 (1993)</b> <i>(Sikorski)</i>	21'32
<b>[5]</b>	I. <i>Andante</i> DAVID NOLAN <i>violin</i>	5'00
<b>[6]</b>	II. <i>Largo</i>	2'31
<b>[7]</b>	III. <i>Allegro</i>	13'57

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES  
TADAAKI OTAKA *conductor*

**SYMPHONY No. 4 (1984)** (Sikorski)

41'13

Version for counter-tenor, tenor, mixed choir and orchestra

[1]	<i>Andante poco pesante –</i>	9'00
[2]	<i>‘Cadenza’ –</i>	4'33
[3]	<i>Moderato –</i>	4'39
[4]	<i>Molto pesante – Moderato –</i>	11'39
[5]	<i>Vivo –</i>	1'15
[6]	<i>Moderato – Andante poco pesante –</i>	5'02
[7]	<i>‘Coro’</i>	5'05

STEFAN PARKMAN *tenor* · MIKAEL BELLINI *counter-tenor*

LUCIA NEGRO *piano*

ACADEMY CHAMBER CHOIR OF UPPSALA STEFAN PARKMAN *chorus-master*

STOCKHOLM SINFONIETTA

OKKO KAMU *conductor*

## Disc 4

CONCERTO GROSSO No. 4 – SYMPHONY No. 5		39'24
(1988) <i>(Sikorski)</i>		
<b>[8]</b>	I. <i>Allegro</i>	4'39
	CHRISTER THORVALDSSON <i>violin</i> · HELÉN JAHREN <i>oboe</i> PER LUNDBERG <i>harpsichord</i>	
<b>[9]</b>	II. <i>Allegretto</i>	8'38
	NICOLA BORUVKA <i>violin</i> · MAGNUS LUNDÉN <i>viola</i> ANDERS ROBERTSON <i>cello</i> · MARIA NYBERG <i>piano</i>	
<b>[10]</b>	III. <i>Lento – Allegro</i>	16'34
<b>[11]</b>	IV. <i>Lento</i>	9'09

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA  
NEEME JÄRVI *conductor*

Disc 5 [69'55]

	<b>SYMPHONY No. 6 (1992)</b> <i>(Sikorski)</i>	33'21
<b>[1]</b>	<i>I. Allegro moderato</i>	13'50
<b>[2]</b>	<i>II. Presto</i>	4'07
<b>[3]</b>	<i>III. Adagio</i>	10'08
<b>[4]</b>	<i>IV. Allegro vivace</i>	5'03

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES  
TADAAKI OTAKA *conductor*

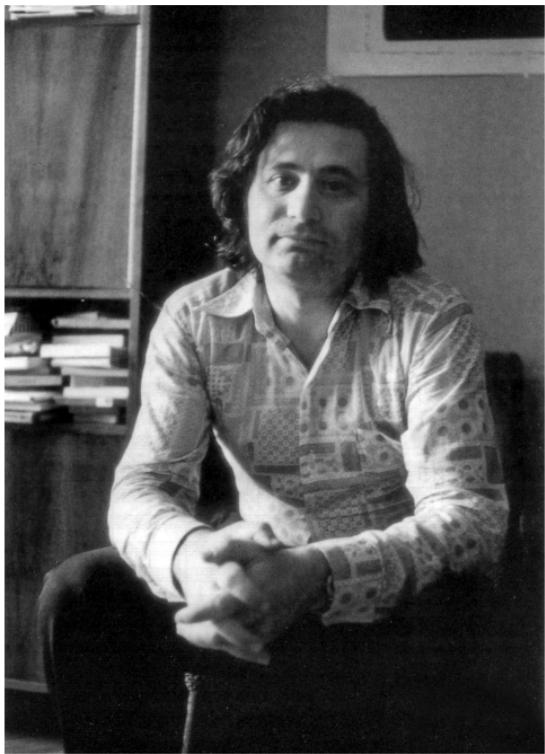
	<b>SYMPHONY No. 8 (1994)</b> <i>(Sikorski)</i>	35'42
<b>[5]</b>	<i>I. Moderato</i>	8'35
<b>[6]</b>	<i>II. Allegro moderato</i>	4'19
<b>[7]</b>	<i>III. Lento</i>	15'59
<b>[8]</b>	<i>IV. Allegro moderato</i>	5'07
<b>[9]</b>	<i>V. Lento</i>	1'42

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA  
LÜ JIA *conductor*

Disc 6 [74'46]

SYMPHONY No. 0 (1956–57) <i>(Sikorski)</i>		40'34
①	I. <i>Allegro ma non troppo</i>	12'58
②	II. <i>Allegro vivace</i>	7'08
③	III. <i>Andante</i>	10'26
④	IV. <i>Allegro</i>	9'35
SYMPHONY No. 9 (1997) <i>(Sikorski)</i>		33'19
Reconstruction by Alexander Raskatov (2006)		
⑤	I. <i>[Andante]</i>	18'03
⑥	II. <i>Moderato</i>	7'57
⑦	III. <i>Presto</i>	7'01

CAPE PHILHARMONIC ORCHESTRA  
OWAIN ARWEL HUGHES *conductor*



ALFRED SCHNITTKE IN MOSCOW IN 1974,  
THE YEAR THAT THE *FIRST SYMPHONY* RECEIVED ITS PREMIÈRE.

Photograph: Jürgen Köchel

The most important composer to arise in Russia after Shostakovich, **Alfred Schnittke** (1934–98) opened up new dimensions for Russian music. While closely linked to both Mahler and Shostakovich, Schnittke further intensified all their respective contrasts, including extreme stylistic clashes. In his music we find a mixture of old and new styles, of modern, post-modern, classical and baroque idioms. It reflects a very complex and fragile late twentieth-century mentality. His works – three operas, three ballets, ten symphonies, numerous concertos for different instruments, six *concerti grossi* and chamber compositions (including four string quartets, sonatas for piano, cello, violin, trios and a quintet) – have been performed at all important music festivals, and are included on the programmes of the major orchestras and opera companies. His music has been recorded on hundreds of compact discs for leading labels worldwide.

Alfred Schnittke was born in Engels, once the capital of the Volga German Autonomous Republic of the Soviet Union, on 24th November 1934. He began his music studies with private lessons in Vienna, where his father worked from 1946 to 1948, and continued in the choirmaster's department at the October Revolution Music College in Moscow (1949–53), now the Schnittke Music Institute. At the Moscow Conservatory (1953–58; postgraduate courses 1958–61) he studied under Evgeny Golubev (composition) and Nikolai Rakov (instrumentation). From 1972 onwards he worked as a freelance composer with a rapidly growing number of commissions and performances. Until the late 1970s he was not allowed to attend any first performances of his music in Western countries. In 1977 (when he was already forty-three) he made his first ever trip to the West, as a keyboard player with Gidon Kremer, Tatyana Grindenko and the Lithuanian Chamber Orchestra performing his *Concerto grosso*

*No. 1* in Europe. Numerous tours abroad followed in 1980s–90s, when he attended performances of his music in many countries.

From 1991 Schnittke lived in Hamburg, teaching composition at the Hamburg Musikhochschule and visiting Moscow only occasionally. Surprisingly, he wrote more than half of his major compositions during his last thirteen years when he was gravely ill after a series of strokes. He wrote one of his last works, the *Ninth Symphony* (1996–97), with his left hand, when he was already unable to speak and could hardly move. During the same period, 1996–98, he also completed a work for viola and chamber orchestra and a set of variations for string quartet.

Alfred Schnittke died in Hamburg on 3rd August 1998 of a fifth stroke – the first having occurred in 1985. His funeral in Moscow on 10th August 1998, attended by thousands of people, was a tribute of honour and admiration to the greatest Russian composer since Shostakovich. ‘The last genius of the twentieth century’ was what the Russian newspapers and, quite belatedly, Russian officials called him.

We rarely find in the work of one composer such diversity of treatment of symphonic ideas as in Alfred Schnittke’s symphonies. The *First*, *Third*, *Fifth* and *Seventh Symphonies*, full of stylistic clashes, are concerned with historical and cultural entities, whilst the *Second*, the *Fourth*, the *Sixth* and the *Eighth* represent religious symbolism and faith.

Schnittke’s early *Symphony No. 0* reveals some important traditions and influences in his music. *Symphony No. 1* – still one of the most important works of the twentieth century – combines a revolutionary vision and technique with montages of various types of music, forms and genres. In the *Second Sym-*

*phony*, Schnittke's music moves in accordance with the sections of the mass. The *Fourth Symphony* follows the order of the prayers of the Rosary. The *Fifth* incorporates a concerto grosso as well as a symphony. The *Sixth Symphony* shows Schnittke's move towards a new, bare and almost 'minimalist' musical language, rejecting the large gestures of earlier compositions. The *Seventh* (just like the *Third*) contains 'German symbols', including a musical monogram: 'Deutschland'. The *Eighth* seems to be addressed to death, while *Symphony No. 9* shows the new direction in which Alfred Schnittke was heading in his last years, purifying his music and opening it up to new dimensions.

When composing a new symphony, Schnittke always tried to find a new shape, a new angle, while still remaining within the symphonic tradition. The fact that he was one of the very few composers writing large-scale symphonies at the end of the twentieth century confirms that he still belonged to the long-established Classical and Romantic symphonic tradition which came to him through Beethoven, Brahms, Mahler, Tchaikovsky and Shostakovich. In fact, Schnittke may be called the last of this line; with him the tradition of the great European dramatic symphony seems to be coming to an end. He kept the symphonic tradition alive and one may certainly detect the influence of German culture, German forms and German logic; but at the same time Schnittke virtually destroyed the symphonic tradition by revealing its erosion. In this respect he was rather following the Russian trend towards a more 'irrational' symphonic structure.

Schnittke's music thus lies between two traditions: German rationalism on the one hand and Russian irrationalism on the other. His scepticism towards structural safeguards and the 'symphonic framework', and even towards the perceived need for these, originates from Russian tradition, not only from

Shostakovich but as far back as Tchaikovsky. Schnittke, just like Shostakovich and Tchaikovsky, might end a work with a long, meandering slow movement or, at his most extreme, turn the whole movement into a massive and slow ‘postface’. This happens in Schnittke’s *Third, Fourth, Fifth, Eight and Ninth Symphonies*.

Schnittke’s conception of the symphony as a ‘narrative’ or an ‘utterance’ has many similarities with the ideas of the great Russian philosopher Mikhail Bakhtin, and his theories regarding the novel and concepts such as ‘dialogue’, ‘carnival’ and ‘chronotope’. The themes and structures in Schnittke’s symphonies are not just tunes or forms, they are also ‘bearers of ideas’ – similar to the heroes in Dostoyevsky’s novels, according to Bakhtin. In the same way that we look at carnival masks, we listen to various allusions in Schnittke’s symphonies. The fact that Schnittke still used the symphonic genre may seem old-fashioned, but his approach to the symphony as a ‘chronotope’ (a cultural cliché of a certain period) was certainly a novelty.<sup>1</sup>

*Symphony No. 0* (1956–57; the title given by the composer himself in 1994), was performed once in the composer’s lifetime, by the Moscow Conservatory Symphony Orchestra under Algis Zhiuraitis in 1957, with Shostakovich and Kabalevsky present in the hall. Its structure follows a standard four-movement pattern of a nineteenth-century symphony, with a passacaglia as its third, slow movement. There are obvious traces of Shostakovich’s music, especially of his *Symphony No. 10* which had been performed in December 1953 for the first time and which was to have the deepest possible impact on Schnittke for many years ahead. In terms of melodic style, however, *Symphony No. 0* is probably closer to the music by another great Russian symphonist, Nikolai

Myaskovsky, who had been the teacher of Evgeny Golubev, Schnittke's composition professor at Moscow Conservatory. The elegant and expressive contours of Schnittke's tunes in the symphony and the great skilfulness in his melodic writing for strings and wind instruments were definitely inherited from Myaskovsky's noble and well balanced style. The 'Myaskovsky heritage' also establishes a link to the nineteenth-century traditions and aesthetics of the Russian 'Silver Age', including music by Scriabin and Rachmaninov.

Schnittke worked on the score of his *Symphony No. 1* (1972) for four years. At the same time he was writing music for the documentary *The World Today*, directed by Mikhail Romm. This film was planned as a panoramic overview of twentieth-century history. The documentary covered many events: scientific discoveries, student demonstrations in the 1960s, Maoist China and the 'cultural revolution', Communist parades, the Vietnam war, starvation in Africa, drugs and environmental problems. 'If I had not seen all these shots in the film, I would never have written this symphony,' Schnittke wrote in the preface to his score. In one of his sketches he called the new work *K(eine) Symphonie*. He also called it *Symphony – Antisymphony, Antisymphony – Symphony*.

*Symphony No. 1* was premièred (conducted by Gennady Rozhdestvensky) on 9th February 1974 in the city of Gorky (now Nizhny Novgorod), a large industrial centre 450 kilometres north-east of Moscow. It is not surprising that Schnittke was not allowed to perform his symphony in Moscow. Gorky was officially closed to foreigners: reviewers from Western newspapers were physically unable to attend the performance. In Gorky there was also less danger from the unwelcome attention of the Soviet Ministry of Culture officials. The *First Symphony* was performed only once in the following decade, in Tallinn

(Estonia), conducted by Eri Klas. Schnittke had to wait more than twelve years for its first Moscow performance.

The reaction at the first performance of the symphony was extremely enthusiastic. For many musicians and music lovers it was a stimulating shock. They had never heard anything like it before. Quotations from classical and distinctly non-classical music are interwoven to the point of becoming unrecognizable. There is a long episode of jazz improvisation, a free, unscored episode of orchestral tuning-up (with which the symphony opens and closes), and a picture of complete discord: led by the flute, the wind and brass players of the orchestra leave the stage, only to return at the start of the finale, softly playing a discordant funeral march. Towards the end we hear two lonely violins, stubbornly repeating the last phrase of Haydn's '*Farewell Symphony*'. All the quotations from for example Beethoven or Chopin were taken by Schnittke not from the original compositions but from the sometimes quite ugly transformations of this music into an everyday environment, the 'Soviet propaganda rubbish bin'. We had heard them many times at the Red Square official funerals, at the official military parades, at the Communist Party congresses and on Soviet Radio. Schnittke brought them back into the symphony. As Schnittke said, 'Mahler, Shostakovich, Ives and Zimmermann put the outer musical world, all its musical periphery, into their music. And this is my way as well.' In his own words, they are 'stereotypes of everyday life brought into music'.<sup>2</sup>

The idea to write the *Second Symphony* (completed early in 1980) came to Schnittke in Austria in 1977, at the monastery of St Florian, near Linz, where Anton Bruckner lived and worked for a period, and where he was buried. This is what Schnittke himself recalls: 'We arrived at St Florian at dusk, when Bruckner's tomb could not be visited. The cold, gloomy baroque church had a

mystical air about it. Somewhere behind a wall a small choir was singing the evening mass – a “missa invisibilis”. There was no one in the church but us. Entering the church all of us went at once in different directions in order to feel the cold and powerful void surrounding our privacy.’

Schnittke’s *Second Symphony*, ‘*St Florian*’, was premièreed on 23rd April 1980 in London by the BBC Symphony Orchestra conducted by Gennady Rozhdestvensky. Three years later, aged forty-eight, Schnittke decided to be baptized as a Catholic, in one of the churches in Hofburg, Vienna, the city where he had spent the most exciting part of his childhood. (His parents had not had him baptized at birth.) It is interesting, however, that, having been baptized as a Catholic, Schnittke still confessed to a Russian orthodox priest. Shortly before his death, he converted to Orthodoxy.

Schnittke’s *Symphony No. 2*, like his *Requiem* a few years before, moves very close to the Catholic religious tradition. Its movements follow the ordinary of the Mass with the choral part citing the liturgical melodies, and the work falls into six large sections: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Crucifixus*, *Sanctus* and *Agnus Dei*. Musically almost all these sections combine the choral tunes and subsequent extensive orchestral ‘commentary’. Apart from quotes from Gregorian hymns, one can detect a symbolic cross in the instrumental commentaries in the *Kyrie*, *Gloria* and *Credo*, built on a symmetry of the vertical and horizontal lines (twelve-tone rows). This symbol is particularly important in the *Crucifixus*.

The Leipzig première of Schnittke’s *Symphony No. 3* on 5th November 1981 was a real triumph. This was the first European performance of a Schnittke symphony in the presence of the composer. Unlike *Symphony No. 1*, the music contains only stylistic allusions, and no direct quotations. The opening, with as many as sixty-six lines in the orchestral score, was described by Richard

Taruskin as ‘Wagner’s *Rheingold* prelude, cubed and cubed again.’<sup>3</sup> In the score one finds the monograms of dozens of German composers, from Bach, Handel and Mozart to Schoenberg, Berg, Webern, Weill, Eisler, Kagel, Stockhausen, Dessau, Henze and Bernd Alois Zimmermann. The character of the music changes, modulating from Classical through Romantic to more contemporary textures. Schnittke was not merely writing a ‘German’ symphony for a German orchestra but was, at the same time, reflecting upon the history of the origins, development, triumph, hypertrophy and bankruptcy of the idea of the Classical symphony as a model of a clear and rational perception of the world. In the first movement Schnittke added the word ‘Deutschland’ to the names of German composers. In the third movement he introduced the word ‘das Böse’ (‘the Evil’) – an eight-note tone row (D, A, E flat, A flat, B flat, E, E flat, E). This becomes the base of various stylistic variations: from fauxbourdon to foxtrot. It is no coincidence that after the catastrophic and brutal third movement there follows a slow, meditative, Mahlerian finale in which the monogram B-A-C-H reappears, seeming to lead the music on to a new path. The word ‘Bach’ (‘brook’) becomes a true source for the final movement and its ultimate resolution, symbolically arising from J. S. Bach’s name.

Schnittke’s *Fourth Symphony* (1984) is a cycle of variations on four different themes (representing Catholic, Protestant, Judaic and Orthodox religious tunes), something which becomes clear only at the very end of the symphony. In fact this is therefore ‘Variations and Theme(s)’, and not the other way around, as in a traditional set of variations. Schnittke is searching for a synthesis among various manifestations of belief, and in the epilogue of the symphony he combines the different religious tunes, sung simultaneously, to the text ‘Ave Maria, gratia plena’ (‘Hail Mary, full of grace...’).<sup>4</sup>

The composition is quite unusual: this is a set of three groups of five variations, each of them referring to certain episodes from the life of Virgin Mary (and therefore also from the life of Christ as experienced by the Virgin Mary). The symphony's structure is based on the Rosary – the most popular of all Roman Catholic devotions. The standard Rosary is composed of 15 'decades' divided into three sets of five decades each (hence three groups of five variations). In Schnittke's own words, 'I carry prayer beads, and if I follow them, I get the pattern for the *Fourth Symphony*: five Joyful mysteries , five Sorrowful mysteries, and five Glorious Mysteries. This is the formula for the *Fourth Symphony*. A rose as a symbol of Virgin Mary.'<sup>5</sup> The titles of the mysteries, as communicated in conversation to the present author by the composer, are as follows:

1. The Annunciation; The visitation of Mary to her cousin Elizabeth; The birth of Christ; The presentation of Christ at the temple (circumcision); The finding of Christ at the temple.
2. The garden of Gethsemane; The flogging (captivity); Jesus is crowned with thorns; Carrying of the cross to Golgotha; The crucifixion.
3. The Resurrection; The Ascension; The sending of the Holy Spirit; The Assumption of Mary into Heaven; The crowning of the Virgin Mary in Celestial Glory.

In *Symphony No. 5* (1988), for the first time, Schnittke joined two of his favourite genres, the symphony and the concerto grosso; the work starts as a concerto (for violin, oboe and chamber orchestra) and finishes as a symphony for full orchestra. As Schnittke himself wrote: 'In this work the illusionary world of the concerto grosso is deliberately combined with the false pathos and the brutal, but at the same time bankrupt world of Mahler's music. The

first movement desperately tries to keep up the appearance of a true concerto grosso. The second movement is an attempt to recall something that never came into being – the second movement of the unfinished piano quartet by the sixteen-year old Gustav Mahler (1876). The third movement already unfolds within the domains of sonata form with a slow introduction and a dramatic development, which turns into a slow, funereal recapitulation (fourth movement) and a beautiful delusional epilogue (which however doesn't materialize – it ends with final resignation after a short outburst)...’<sup>6</sup>

Schnittke’s late symphonies are rather economical and modest in terms of orchestration, duration and density. The *Sixth* (1992), *Seventh* (1993), *Eighth* (1994) and *Ninth* (1997–98) surprise us with the rarefied nature of their sound, reminiscent of the fabric of Shostakovich’s late works. However, the latent tension increases: the meaning of Schnittke’s latest compositions is to be found between, rather than within the notes themselves. The language becomes rather ‘tough’, dissonant and discordant; it is definitely not easy-listening music.

The score of the *Sixth Symphony* (1993) contains almost no passages for full orchestra; the orchestra plays in groups only, and the actual texture of the music seems to be ascetically dry and abstract. One has to listen attentively, to penetrate the musical material itself, in order gradually to become accustomed to this ascetically sparse texture, so strange on first hearing. As an American critic remarked after the first New York performance of the work: ‘When the last notes evaporated I had the queasy feeling of having heard a Mahler symphony with most of its musical flesh torn away, leaving a gruesome skeleton dangling forlornly in a black space’. At that concert, in Carnegie Hall on 6th February 1994, almost half of the audience left during the performance. Those

who stayed acclaimed the composer with a standing ovation. Schnittke had made significant cuts after the first performance in Moscow on 25th November 1993, deleting numerous pauses and silences between the bars, which made the music much more energetic, condensed and articulated.

The first performance of Schnittke's *Symphony No. 7* (1993) took place in New York's Avery Fisher Hall on 10th February 1994 during the composer's last trip abroad. Commissioned by Kurt Masur and the New York Philharmonic Orchestra, it was Masur's second commission from Schnittke, the first being the monumental *Symphony No. 3*. But how different these two symphonies are! *Symphony No. 3*, lasting about an hour, is a musical panorama of the German symphonic idea. *Symphony No. 7* is much shorter and the overall character is no longer monumental, rather lyrical and ironic.

The second movement is based on a monogram: 'Deutschland'. It is a *Largo* of only fifty-six bars, with long pauses between phrases. This kind of slow movement is different from the long, Mahlerian *Adagios* found in Schnittke's *Symphonies Nos 1, 3 and 5*, but is more akin to the slow movements of his cello concertos. *Adagios* and *Lagos* in the late compositions represent decomposition, dying, almost physical disappearance, as opposed to the more positive character of earlier slow movements. In *Symphonies Nos 3 and 5* it is the final movements which are slow, but in *Symphony No. 7* the slow movement could never serve as a finale: it is too ephemeral, unsettled and fragile. The conclusion of the finale seems to dissolve in a banal and old-fashioned waltz-like tune, presented in an unusual manner by the lowest instruments of the orchestra: in turn tuba, contrabassoon and a double bass.

*Symphony No. 8* was written in 1994, shortly before the illness which left Schnittke's right hand paralysed. I clearly remember him in Eppendorf hospital

near Hamburg on 24th November 1994, his sixtieth birthday. He was listening to the recording of *Symphony No. 8* made by the dedicatee Gennady Rozhdestvensky at the first performance in Stockholm on 10th November 1994. As we sat listening to the last, fifth movement of the symphony, surrounded by flowers from friends, it became apparent to us all that Schnittke was using ascending scales to express his spiritual feelings during his fatal illness. *Symphony No. 8*, like *Symphony No. 9*, is one of the most lyrical, personal works he wrote (it contains an especially beautiful slow movement), a rather post-Romantic completion to Schnittke's symphonic route.

*Symphony No. 9* was finished in 1997. Because Schnittke had written it with his left hand, the original score was very difficult to read. After the composer's death it was decided to find a composer who would be able to decipher Schnittke's score without making too extensive changes to it. The Russian-Canadian composer Nikolai Korndorf (1947–2001) began the task with great energy and determination, comparing the original score with many other manuscripts by Schnittke, in order to find the best possible solutions. Unfortunately Korndorf was unable to finish his work, as he died in 2001. Alexander Raskatov (b. 1953) then agreed to continue the deciphering process, taking several years to complete a version of the symphony. Finally, Schnittke's *Symphony No. 9* in Alexander Raskatov's version was premièred in Dresden on 16th June 2007 with the Dresden Philharmonic Orchestra conducted by Dennis Russell Davis.

Schnittke's *Ninth Symphony* is an extraordinary exploration of new resources in music. Passionately interested in the discoveries made by Josef Matthias Hauer, Luigi Nono, Arvo Pärt and Valentin Silvestrov, Schnittke was searching for a new musical language – one that was not necessarily related to

stylistic diversity, but rather to the ‘even tension’ (Schnittke’s own expression) of the tonal fabric itself. The ascetic, but enormously energetic music of *Symphony No. 9* is highly sophisticated. It opens new directions in Schnittke’s style, also obvious in two other late compositions written with the left hand: the *Concerto for Viola and Orchestra No. 2* and the *Variations for String Quartet*.

© Alexander Ivashkin 2009

<sup>1</sup> See Dixon, Gavin Thomas. *Polystylism as dialogue: a Bakhtinian interpretation of Schnittke’s Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5*. Thesis: (PhD). University of London (Goldsmiths College), 2007.

<sup>2</sup> Ivashkin, Alexander. *Stereotypen des Lebens, in Symbole verwandelt. Neue Zeitschrift für Musik*, No. 10, 1985 (interview with Alfred Schnittke).

<sup>3</sup> Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 102

<sup>4</sup> The coda of the *Fourth Symphony* was performed without any text at its Russian première – liturgical text were still forbidden during these last years of Soviet régime.

<sup>5</sup> Ivashkin, Alexander. *Besedy s Alfredom Schnittke [Conversations with Alfred Schnittke]*. Moscow: Culture, 1994, p. 70.

<sup>6</sup> *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. Hamburg : H. Sikorski, 1994, p. 90.



ALFRED SCHNITTKE IN VIENNA, JANUARY 1947.

Photograph: Schnittke Family Archive

**A**lfred Schnittke (1934–1998), der bedeutendste russische Komponist nach Schostakowitsch, hat der russischen Musik neue Dimensionen eröffnet. Eng mit der Musik Mahlers und Schostakowitschs verbunden, hat er ihre Kontraste intensiviert und dabei auch sehr extreme stilistische Zusammenstöße integriert. Seine Musik zeigt eine Mischung aus Alt und Neu, von modernen, postmodernen, klassischen und barocken Idiomen. Sie spiegelt eine sehr komplexe und sehr fragile Mentalität am Ausgang des 20. Jahrhunderts wider. Seine Werke – drei Opern, drei Ballette, zehn Symphonien, zahlreiche Konzerte für verschiedene Instrumente, sechs *Concerti grossi* und Kammermusik (u.a. vier Streichquartette, Sonaten für Klavier, Cello, Violine, Trios und ein Quintett) – sind bei allen bedeutenden Musikfestivals aufgeführt worden und werden von bedeutenden Orchestern und Opernhäusern programmiert. Seine Musik wurde auf Hunderten von CDs bei führenden Labels auf der ganzen Welt eingespielt.

Alfred Schnittke wurde am 24. November 1934 in Engels, der einstigen Hauptstadt der autonomen Wolgadeutschen Republik in der Sowjetunion geboren. Er begann seine musikalische Ausbildung in Wien, wo sein Vater 1946 bis 1948 arbeitete, und setzte sie an der Chorleiter-Abteilung der Moskauer Oktoberrevolutions-Musikhochschule, dem jetzigen Schnittke-Musikinstitut, fort (1949–53). Am Moskauer Konservatorium (1953–58, Postgraduiertenstudium 1958–61) studierte er Komposition bei Jewgeni Golubew und Instrumentation bei Nikolai Rakow. Seit 1972 arbeitete er als freischaffender Komponist mit einer rasch wachsenden Zahl von Kompositionsaufträgen und Aufführungen. Bis in die späten 1970er Jahre war ihm der Besuch von Uraufführungen im westlichen Ausland verwehrt. Im Jahr 1977 (Schnittke war dreiundvierzig Jahre alt) unternahm er seine allererste Reise in den Westen, wo er

Gidon Kremer, Tatjana Grindenko und das Litauische Kammerorchester in seinem *Concerto grosso Nr. 1* als Pianist begleitete. In den 1980er und 1990er Jahren schlossen sich zahlreiche weitere Auslandsreisen an, bei denen er Ur-aufführungen seiner Werke in vielen Ländern beiwohnte.

Ab 1991 lebte Schnittke in Hamburg, wo er an der Musikhochschule Komposition lehrte; Moskau besuchte er nur noch selten. Bemerkenswerterweise entstand über die Hälfte seiner großen Kompositionen in seinen letzten dreizehn Jahren, als er unter den Folgen mehrerer Schlaganfälle litt. Eines seiner letzten Werke, die *Neunte Symphonie* (1996/97), schrieb der Komponist mit seiner linken Hand; sprechen konnte er bereits nicht mehr, und auch bewegen konnte er sich kaum. Zur selben Zeit vollendete er ein Stück für Viola und Kammerorchester sowie eine Variationenfolge für Streichquartett.

Alfred Schnittke starb am 3. August 1998 an den Folgen eines fünften Schlaganfalls – der erste hatte ihn 1985 getroffen. Sein Moskauer Begräbnis am 10. August 1998, dem Tausende von Menschen beiwohnten, bezeugte die Ehrerbietung und Bewunderung für den größten russischen Komponisten seit Schostakowitsch. „Das letzte Genie des 20. Jahrhunderts“, so nannten ihn alle russischen Zeitungen – und, etwas verspätet, auch das offizielle Russland.

Selten findet man im Schaffen eines einzigen Komponisten derart unterschiedliche Handhabungen symphonischer Konzepte wie in Alfred Schnittkes Symphonien. Die *Symphonien 1, 3, 5* und *7* stecken voller stilistischer Kollisionen und beschäftigen sich mit historischen und kulturellen Themen, während die *Symphonien 2, 4, 6* und *8* religiösen Symbolismus und Gläubigkeit thematisieren.

Schnittkes frühe *Symphonie Nr. 0* zeigt einige wichtige Traditionen und Einflüsse seiner Musik. Die *Symphonie Nr. 1* – immer noch eines der bedeu-

tendsten Werke des 20. Jahrhunderts – verbindet revolutionäre Vorstellungskraft und Technik mit der Montage verschiedener Arten von Musik, Formen und Gattungen. Der Aufbau der *Zweiten Symphonie* entspricht den Teilen der Messe. Die *Vierte Symphonie* folgt der Abfolge der Gebete des Rosenkranzes. Die *Fünfte* enthält ein *Concerto grosso* und eine Symphonie. Mit der *Sechsten Symphonie* wendet sich Schnittke einer neuen, kahlen, beinahe „minimalistischen“ Musiksprache zu, die den großen Gesten früherer Kompositionen entsagt. Die *Siebente* enthält (wie die *Dritte*) „deutsche Symbole“, darunter auch ein musikalisches Monogramm: „Deutschland“. Die *Achte* scheint sich mit dem Tod zu beschäftigen, während die *Symphonie Nr. 9* die neue Richtung zeigt, die Alfred Schnittke in seinen letzten Jahren einschlug, als er seine Musik entschlackte und sie neuen Dimensionen öffnete.

Mit jeder neuen Symphonie suchte Schnittke nach neuen Formen und Perspektiven, ohne dabei die symphonische Tradition zu verlassen. Der Umstand, dass er einer der ausgesprochen seltenen Komponisten war, die am Ende des 20. Jahrhunderts großformatige Symphonien schrieben, bekundet, dass er immer noch in die Traditionslinie der klassischen und romantischen Symphonik gehörte, die über Beethoven, Brahms, Mahler, Tschaikowsky und Schostakowitsch auf ihn gekommen war. Tatsächlich könnte man Schnittke den letzten in dieser Linie nennen; mit ihm scheint die Tradition der großen europäischen Symphonie zu Ende zu gehen. Er hielt die symphonische Tradition am Leben, und mit Leichtigkeit kann man den Einfluss deutscher Kultur, deutscher Formen und deutscher Logik aufspüren; zugleich aber zerstörte er diese Tradition, indem er ihre Aushöhlung aufzeigte. In dieser Hinsicht folgte er eher der russischen Neigung zu einer „irrationaleren“ symphonischen Struktur.

Schnittkes Musik befindet sich daher zwischen zwei Traditionen: deutscher

Rationalismus einerseits, russischer Irrationalismus andererseits. Seine Skepsis gegenüber strukturellen Schutzvorrichtungen und symphonischen „Rahmenkonstruktionen“, ja sogar gegenüber dem durchaus empfundenen Bedürfnis nach ihnen, hat ihren Ursprung in der russischen Tradition, und das nicht erst bei Schostakowitsch, sondern schon bei Tschaikowsky. Schnittke konnte – wie Schostakowitsch und Tschaikowsky – ein Werk mit einem langen, mäandriernden langsamen Satz beenden oder, im Extremfall, den ganzen Satz in ein gewaltiges, langsames Nachwort verwandeln. Dies geschieht in den Schnittkes *Symphonien Nr. 3, 4, 5, 8* und *9*.

Schnittkes Idee der Symphonie als einer „Erzählung“ oder „Äußerung“ weist viele Gemeinsamkeiten mit den Ideen des großen russischen Philosophen Michail Bachtin auf, insbesondere zu seinen Theorien über den Roman und Begriffe wie Dialog, Karneval und Chronotopos. Die Themen oder Strukturen in Schnittkes Symphonien sind nicht bloß Melodien oder Formen, sondern auch „Ideenträger“ – ähnlich wie, nach Bachtin, die Helden in Dostojewskis Romanen. Auf die gleiche Weise, wie wir Karnevalsmasken betrachten, hören wir verschiedene Verweise in Schnittkes Symphonien. Der Umstand, dass Schnittke immer noch die symphonische Form verwendete, mag altmodisch erscheinen, aber sein Verständnis der Symphonie als eines „Chronotopos“ (eines kulturellen Klischees einer Epoche) war sicherlich neuartig.<sup>1</sup>

Schnittkes *Symphonie Nr. 0* (1956/57; die Nummerierung hat der Komponisten 1994 vorgenommen) wurde zu Lebzeiten des Komponisten einmal aufgeführt: 1957, vom Symphonieorchester des Moskauer Konservatoriums unter der Leitung von Algis Zhiuraitis; im Publikum saßen u.a. Schostakowitsch und Kabalewski. In formaler Hinsicht folgt sie dem viersätzigen Modell der

Symphonie des 19. Jahrhunderts mit einer Passacaglia als langsamem dritten Satz. Es finden sich deutliche Spuren von Schostakowitschs Musik, namentlich der *Symphonie Nr. 10*, die im Dezember 1953 uraufgeführt worden war und die bei Schnittke für viele Jahre tiefsten, lang andauernden Eindruck hinterlassen hatte. Im Hinblick auf die Melodik steht die *Symphonie Nr. 0* wohl der Musik eines anderen bedeutenden russischen Symphonikers näher: Nikolai Mjaskowski, dem Lehrer von Jewgeni Golubew, Schnittkes Kompositionslerner am Moskauer Konservatorium. Die eleganten und expressiven Konturen von Schnittkes Melodik und die große Gewandtheit bei ihrer Umsetzung auf Streicher und Bläser sind definitiv ein Erbe von Mjaskowskis edlem und ausgewogenem Stil. Dieses „Mjaskowski-Erbe“ stellt auch eine Verbindung zur Tradition und Ästhetik des russischen „Silbernen Zeitalters“ her, dem auch die Musik von Skrjabin und Rachmaninow hinzuzurechnen ist.

Schnittke arbeitete vier Jahre lang an der Partitur seiner *Symphonie Nr. 1* (1972). Zur gleichen Zeit komponierte er Musik für den Dokumentarfilm *Die Welt heute* (Regie: Michail Romm). Dieser Film war als eine panoramatische Übersicht über die Geschichte des 20. Jahrhunderts geplant. Der Dokumentarfilm behandelte eine Vielzahl von Ereignissen: wissenschaftliche Entdeckungen, Studentendemonstrationen in den 1960er Jahren, das maoistische China und die „Kulturrevolution“, kommunistische Paraden, der Vietnamkrieg, Hungernöte in Afrika, Drogen und Umweltprobleme. „Hätte ich diese Filmaufnahmen nicht gesehen, dann hätte ich diese Symphonie nie komponiert“, schrieb Schnittke im Vorwort der Partitur. In einer der Entwürfe nannte er das neue Werk *K(eine) Symphonie*. Ein anderer Titel war *Symphonie – Antisymphonie, Antisymphonie – Symphonie*.

Die *Symphonie Nr. 1* wurde am 9. Februar 1974 unter der Leitung von Gen-

nadi Roschdestwensky in Gorki (heute: Nizhny Novgorod), einem großen Industriezentrum 450 Kilometer nordöstlich von Moskau, uraufgeführt. Es nimmt nicht wunder, dass Schnittke seine Symphonie nicht in Moskau uraufführen konnte: Ausländern war der Besuch Gorkis offiziell verboten – Kritikern westlicher Zeitungen war es daher physisch unmöglich, an der Aufführung teilzunehmen. Auch war in Gorki die Gefahr geringer, unerwünschte Aufmerksamkeit von Funktionären des sowjetischen Kulturministeriums zu erhalten. Die *Erste Symphonie* wurde im Jahrzehnt nach ihrer Uraufführung nur ein einziges Mal wiederaufgeführt – in Tallinn (Estland), die Leitung hatte Eri Klas. Schnittke musste mehr als zwölf Jahre bis zur ersten Aufführung in Moskau warten.

Die Uraufführung der Symphonie rief begeisterte Reaktionen hervor. Für viele Musiker und Musikliebhaber war dies ein anregender Schock. Nie zuvor hatten sie etwas Ähnliches gehört. Zitate aus klassischer und entschieden nicht-klassischer Musik werden bis zur Unkenntlichkeit miteinander verwoben. Es gibt eine lange Jazz-Improvisation, eine freie, nicht notierte Einstimm-Episode des Orchesters (mit der die Symphonie beginnt und endet) sowie ein Bild gänzlicher Uneinigkeit: Von der Flöte angeführt, verlassen Holz- und Blechbläser die Bühne, um zu Beginn des Finales zu den sanften, dissonanten Klängen eines Trauermarschs wiederzukehren. Gegen Ende hören wir zwei einsame Violinen, die stur die letzte Phrase von Haydns „*Abschiedssymphonie*“ wiederholen. Sämtliche Zitate etwa von Beethoven oder Chopin hat Schnittke nicht den Originalwerken entnommen, sondern den mitunter recht hässlichen Umformungen in den Alltag – dem „Mülleimer“ sowjetischer Propaganda. Wir hatten sie oft bei offiziellen Begräbnisfeierlichkeiten am Roten Platz gehört, bei offiziellen Militärparaden, bei Kongressen der Kommunistischen Partei

und im Sowjetischen Rundfunk. Schnittke holte sie in die Symphonie zurück. Mahler, Schostakowitsch, Ives und Zimmermann hätten, so Schnittke, ihre ganze äußere Musikwelt, ihre ganze Peripherie in ihre Musik hineingepackt, und dies sei auch sein Weg. Es handele sich um musikalisch verwandelte „Stereotypen des Lebens“.<sup>2</sup>

Die Idee zu seiner Anfang 1980 fertiggestellten *Zweiten Symphonie* kam Schnittke 1977 in Österreich – im St. Florian-Stift bei Linz, wo Anton Bruckner eine Zeitlang gelebt und gearbeitet hatte und wo er begraben wurde. Schnittke erinnert sich: „Wir erreichten St. Florian in der Abenddämmerung, als der Zugang zu Bruckners Grabstätte nicht mehr geöffnet war. Die kalte, dunkle Barockkirche hatte etwas Geheimnisvolles. Irgendwo in der Kirche sang ein kleiner Chor die Abendmesse: eine ‚Missa invisibilis‘. Außer uns war niemand in der Kirche. Als wir die Kirche betreten hatten, ging jeder von uns in eine andere Richtung, um die kalte und mächtige Weite des Raumes ungestört auf sich einwirken zu lassen.“

Schnittkes *Zweite Symphonie „St. Florian“* wurde am 23. April 1980 in London vom BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Gennadi Roschdestwensky uraufgeführt. Drei Jahre später entschloss sich der 48-jährige Schnittke, sich in einer der Kirchen Hofburg in Wien – der Stadt, in der er die aufregendsten Jahre seiner Kindheit verbracht hatte – nach katholischem Ritus taufen zu lassen. (Seine Eltern, die Atheisten waren, hatten ihn nach der Geburt nicht taufen lassen.) Interessant freilich ist, dass er als getaufter Katholik immer noch bei einem russisch-orthodoxen Priester zur Beichte ging. Kurz vor seinem Tod konvertierte er zur russisch-orthodoxen Kirche.

Schnittkes *Symphonie Nr. 2* hält sich, ähnlich wie sein wenige Jahre zuvor komponiertes *Requiem*, eng an die katholische Tradition. Ihre Sätze folgen

dem Messordinarium, wobei die Choralabschnitte liturgische Melodien zitiert. Das Werk gliedert sich in sechs große Teile: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Crucifixus*, *Sanctus* und *Agnus Dei*. In musikalischer Hinsicht kombinieren nahezu sämtliche Teile die Choralmelodien mit einem anschließenden, ausgedehnten orchesteralen „Kommentar“. Neben Zitaten Gregorianischer Gesänge lässt sich in den instrumentalen Kommentaren von *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* ein symbolisches Kreuz entdecken: Sie basieren auf der Symmetrie vertikaler und horizontaler Linien (Zwölftonreihen). Im *Crucifixus* erlangt dieses Symbol besondere Bedeutung.

Die Leipziger Uraufführung der *Symphonie Nr. 3* am 5. November 1981 war ein wahrer Triumph. Es war die erste europäische Aufführung einer Symphonie von Schnittke in Anwesenheit des Komponisten. Anders als die *Symphonie Nr. 1* enthält die Musik nur stilistische Anspielungen und keine direkten Zitate. Den Anfang mit seinen 66 Stimmen in der Orchesterpartitur hat Richard Taruskin als „quadrierte Quadratur von Wagners *Rheingold*-Vorspiel“<sup>3</sup> bezeichnet. In der Partitur finden sich Monogramme dutzender deutscher Komponisten – von Bach, Händel und Mozart bis zu Schönberg, Berg, Webern, Weill, Eisler, Kagel, Stockhausen, Dessau, Henze und Bernd Alois Zimmermann. Der Charakter der Musik ändert sich, moduliert von Klassik über Romantik bis zu zeitgenössischeren Texturen. Schnittke schrieb nicht nur eine „deutsche“ Symphonie, sondern reflektierte gleichzeitig über den Ursprung, die Entwicklung, den Triumph, die Hybris und den Bankrott der Idee der klassischen Symphonie als Modell einer klaren und rationalen Auffassung der Welt. Im ersten Satz fügte Schnittke den Namen deutscher Komponisten das Wort „Deutschland“ hinzu. Im dritten Satz zieht er das Wort „das Böse“ heran – eine achttönige Figur (D, A, Es, As, B, E, Es, E). Sie wird die Grund-

lage verschiedener stilistischer Variationen vom Fauxbourdon bis zum Fox-trott. Es ist kein Zufall, dass auf den katastrophischen und brutalen dritten Satz ein langsames, grüblerisches mahlersches Finale folgt, in dem das Monogramm B-A-C-H wiederkehrt und das die Musik auf einen neuen Weg zu lenken scheint. Das Wort „Bach“ (im Sinne von Fluss) wird zu einer echten Quelle für den Schlussatz und seine schließliche Auflösung, die sich symbolisch aus J. S. Bachs Namen erhebt.

Schnittkes *Vierte Symphonie* (1984) ist ein Variationenzyklus über vier verschiedene Themen (katholische, protestantische, jüdische und orthodoxe Melodien), was erst zum Schluss der Symphonie deutlich wird. Tatsächlich also handelt es sich um „Variationen und Thema (bzw. Themen)“ – nicht andersherum, wie in der traditionellen Variationenfolge. Schnittke ist auf der Suche nach einer Synthese verschiedener Glaubensbekenntnisse; im Epilog der Symphonie kombiniert er die verschiedenen religiösen Weisen gleichzeitig auf den Text „Ave Maria, gratia plena“ („Gegrüßet seist Du Maria, voll der Gnade ...“).<sup>4</sup>

Die Komposition ist ziemlich ungewöhnlich: Es handelt sich um eine Sammlung dreier Gruppen von je fünf Variationen, deren jede auf bestimmte Episoden aus dem Leben der Jungfrau Maria (und also zugleich aus dem Leben Christi, wie es die Jungfrau Maria erlebt) Bezug nimmt. Der Aufbau der Symphonie basiert auf dem Rosenkranzgebet, der beliebtesten aller römisch-katholischen Andachten. Das normale Rosenkranzgebet besteht aus 15 Zehnergruppen, die sich wiederum in drei Untergruppen von je fünf Zehnergruppen (daher drei Gruppen von je fünf Variationen) aufteilen. „Ich habe einen Rosenkranz bei mir, und wenn ich seinen Perlen folge, dann erhalte ich das Muster der *Vierten Symphonie*: Fünf freudenreiche Geheimnisse, fünf schmerzhafte Geheimnisse und fünf glorreiche Geheimnisse. Das ist die Formel der *Vierten*

*Symphonie*. Eine Rose als Symbol der Jungfrau Maria.“<sup>5</sup> Dem Autor dieser Zeilen hat der Komponist die Titel der Mysterien gesprächsweise mitgeteilt:

1. Die Verkündigung; Der Besuch Marias bei Elisabeth; Die Geburt Christi; Christus wird im Tempel dargebracht (Beschneidung); Christus wird im Tempel wiedergefunden
2. Der Garten Gethsemane; Die Geißelung (Gefangenschaft); Jesu' Dornenkrönung; Jesus trägt das Kreuz nach Golgotha; Die Kreuzigung
3. Die Auferstehung; Die Himmelfahrt; Die Herabkunft des Heiligen Geistes; Die Aufnahme Marias in den Himmel; Die Krönung der Jungfrau Maria in himmlischer Herrlichkeit

In der *Symphonie Nr. 5* (1988) hat Schnittke erstmals zwei seiner bevorzugten Gattungen, die Symphonie und das *Concerto grosso*, miteinander verbunden. Das Werk beginnt als ein Konzert (für Violine, Oboe und Kammerorchester) und endet als eine Symphonie für großes Orchester. „In diesem Stück“, schrieb Schnittke, „wird die Scheinwelt des *Concerto grosso* bewusst mit dem falschen Pathos und der brutalen, aber mittlerweile kaputten Welt Mahlers kombiniert. Der 1. Satz bemüht sich krampfhaft um eine echte *Concerto-grosso*-Miene. Der 2. Satz ist ein Versuch, sich an etwas zu erinnern, das gar nicht zustande kam – den 2. Satz des unvollendeten *Klavierquartetts* vom sechzehnjährigen Gustav Mahler (1876). Der 3. Satz entwickelt sich schon im Bereich der Sonatenform – mit langsamer Einleitung und dramatischer Entwicklung, die in eine langsame *funèbre*-Reprise (4. Satz) umschlägt mit schönem Wahn-Epilog (der aber nicht zustande kommt – es endet nach kurzem Aufschrei mit endgültiger Resignation) ...“<sup>6</sup>

Schnittkes späte Symphonien sind hinsichtlich Besetzung, Dauer und Dichte eher ökonomisch und bescheiden. Die *Sechste* (1992), *Siebente* (1993), *Achte*

(1994) und *Neunte* (1997/98) überraschen durch den ausgedünnten Klangcharakter, der an die Faktur der Spätwerke von Schostakowitsch erinnert. Die latente Spannung indes nimmt zu: Die Bedeutung von Schnittkes Spätwerk offenbart sich eher zwischen als in den Tönen. Die Sprache wird ziemlich rau, dissonant und „misstönend“ – wahrlich kein Fall von „easy listening“.

Die Partitur der *Sechsten Symphonie* (1993) enthält so gut wie keine Passagen für volles Orchester; das Orchester spielt nur in Gruppen, und die tatsächlichen Texturen scheinen asketisch trocken und abstrakt zu sein. Man muss aufmerksam zuhören und das musikalische Material durchdringen, um sich allmählich an diese asketisch karge, beim ersten Hören so fremde Textur zu gewöhnen. „Als die letzten Töne verklungen waren“, schrieb ein amerikanischer Kritiker nach der New Yorker Erstaufführung der *Sechsten Symphonie*, „hatte ich das üble Gefühl, eine Mahler-Symphonie gehört zu haben, der fast alles Fleisch weggerissen worden war; ein grauenhaftes Skelett blieb übrig, das verlassen in einem schwarzen Raum baumelte“. Bei diesem Carnegie Hall-Konzert am 6. Februar 1994 verließ beinahe die Hälfte des Publikums während der Aufführung den Saal. Die andere Hälfte feierte den Komponisten mit standing ovations. Nach der Uraufführung am 25. November 1993 in Moskau nahm Schnittke beträchtliche Schnitte vor: Er entfernte zahlreiche Pausen und stille Momente, wodurch die Musik energischer, dichter und artikulierter wurde.

Die Uraufführung von Schnittkes *Symphonie Nr. 7* (1993) fand am 10. Februar 1994 in der Avery Fisher Hall in New York statt; es war Schnittkes letzter Auslandsaufenthalt. Die Symphonie entstand im Auftrag von Kurt Masur und dem New York Philharmonic Orchestra und war damit – nach der monumentalen *Symphonie Nr. 3* – Masurs zweiter Auftrag an Schnittke. Aber wie ver-

schieden sind diese beiden Symphonien! Die rund einstündige *Symphonie Nr. 3* ist ein musikalisches Panorama deutscher Symphonik. Die *Symphonie Nr. 7* ist erheblich kürzer und insgesamt nicht mehr monumental, sondern eher lyrisch und ironisch.

Der zweite Satz basiert auf einem Monogramm: „Deutschland“. Es ist ein *Largo* von gerade einmal 56 Takten mit langen Pausen zwischen den Phrasen. Dieser Typus eines langsamen Satzes unterscheidet sich von den langen, mahlerschen *Adagios*, die sich in Schnittkes *Symphonien Nr. 1, 3 und 5* finden; stattdessen ähnelt es eher den langsamen Sätzen seiner Cellokonzerte. Im Unterschied zu den langsamen Sätzen früherer Werke mit ihrem eher positiven Charakter symbolisieren die *Adagios* und *Lagos* der letzten Kompositionen Zerfall, Sterben, nachgerade physisches Verschwinden. In den *Symphonien Nr. 3* und *5* sind die Finalsätze langsam; der langsame Satz der *Symphonie Nr. 7* dagegen ist als Finale denkbar ungeeignet: Zu flüchtig ist er, unstet und zerbrechlich. Das Ende des Finales scheint sich in eine banale, altmodische Walzermelodie aufzulösen, die ungewöhnlicher Weise von den tiefsten Instrumenten des Orchesters angestimmt wird: abwechselnd Tuba, Kontrafagott und Kontrabass.

Die *Symphonie Nr. 8* wurde 1994 komponiert, kurz vor jener Erkrankung, in deren Folge Schnittkes rechte Hand gelähmt blieb. Deutlich erinnere ich mich an seinen 60. Geburtstag am 24. November 1994, den er in einem Krankenhaus in Hamburg-Eppendorf verbrachte. Er hörte die Aufnahme der *Symphonie Nr. 8*, die der Widmungsträger Gennadi Roschdestwensky am 10. November 1994 bei der Uraufführung in Stockholm eingespielt hatte. Als wir dort zusammen saßen und inmitten von Blumengrüßen dem fünften und letzten Satz der Symphonie zuhörten, wurde uns bewusst, das Schnittke aufsteigende

Skalen benutzte, um seine spirituellen Empfindungen während seiner schweren Erkrankung auszudrücken. Die *Symphonie Nr. 8* gehört, wie auch die *Symphonie Nr. 9*, zu seinen lyrischsten, persönlichsten Werken (sie enthält einen besonders schönen langsamten Satz), ein recht postromantischer Abschluss von Schnittkes symphonischem Weg.

Die *Symphonie Nr. 9* wurde 1997 fertiggestellt. Da Schnittke sie mit der linken Hand notiert hatte, war die Originalpartitur sehr schwer zu lesen. Nach dem Tod des Komponisten beschloss man, einen Komponisten zu finden, der Schnittkes Partitur entziffern könnte, ohne substantielle Änderungen daran vorzunehmen. Der russisch-kanadische Komponist Nikolai Korndorf (1947–2001) nahm diese Aufgabe mit großer Energie und Entschlossenheit in Angriff und verglich die Originalpartitur mit vielen anderen Manuskripten Schnittkes, um die bestmöglichen Lösungen zu finden. Leider konnte Korndorf seine Arbeit nicht fertigstellen, da er 2001 verstarb. Alexander Raskatov (geb. 1953) willigte ein, den Entzifferungsprozess fortzusetzen, und es bedurfte noch einiger Jahre, bis eine Aufführungsfassung der Symphonie hergestellt war. Am 16. Juni 2007 schließlich wurde Schnittkes *Symphonie Nr. 9* in Alexander Raskatovs Fassung von den Dresdner Philharmonikern unter Dennis Russell Davies in Dresden uraufgeführt.

Schnittkes *Neunte Symphonie* ist eine außerordentliche Erkundung neuer musikalischer Ressourcen. Schnittke hatte ein leidenschaftliches Interesse an den Entdeckungen von Josef Matthias Hauer, Luigi Nono, Arvo Pärt und Valentin Silvestrov und suchte nach einer neuen Musiksprache, der es nicht unbedingt um stilistische Vielfalt ging, sondern eher um die „Spannungsbalance“ (Schnittke) des Tongefüges selber. Die asketische, aber ungemein energische Musik der *Symphonie Nr. 9* ist höchst kunstvoll. Sie eröffnet Schnittkes Stil

neue Richtungen, wie es auch zwei andere späte Kompositionen tun, die er mit der linken Hand komponierte: das *Konzert für Viola und Orchester Nr. 2* und die *Variationen für Streichquartett*.

*Alexander Iwaschkin, 2009*

<sup>1</sup> Vgl. Dixon, Gavin Thomas. *Polystylism as dialogue: a Bakhtinian interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5*. University of London, Goldsmiths College, Diss., 2007.

<sup>2</sup> Iwaschkin, Alexander. *Stereotypen des Lebens, in Symbole verwandelt*. Neue Zeitschrift für Musik 10/1985 (Interview mit Alfred Schnittke).

<sup>3</sup> Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 1997, S. 102

<sup>4</sup> Bei der russischen Erstaufführung erklang die Coda der *Vierten Symphonie* ohne jeglichen Text – liturgische Texte waren in den letzten Jahren des Sowjetregimes immer noch verboten.

<sup>5</sup> Iwaschkin, Alexander. *Besedy s Alfredom Schnittke [Gespräche mit Alfred Schnittke]*. Moscow: Culture, 1994, S. 70.

<sup>6</sup> *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. Hamburg : H. Sikorski, 1994, S. 90.



SCHNITTKE (SECOND FROM THE LEFT) AS A STUDENT  
AT THE MOSCOW CONSERVATORY, C. 1957.

Photograph: Schnittke Family Archive

**L**e compositeur le plus important de la Russie après Chostakovitch, **Alfred Schnittke** (1934–1998), lança la musique russe dans de nouvelles dimensions. Quoique relié étroitement à Mahler et à Chostakovitch, Schnittke amplifia les contrastes que l'on retrouve dans cette musique, au moyen notamment de heurts stylistiques extrêmes. Sa musique nous offre un mélange de styles anciens et nouveaux, d'écriture moderne, post-moderne, classique et baroque. Elle reflète une mentalité très complexe et très fragile de la fin du 20<sup>ème</sup> siècle. Ses œuvres – trois opéras, trois ballets, dix symphonies, de nombreux concertos pour divers instruments, six *concerti grossi* et des compositions de chambre (dont quatre quatuors à cordes, des sonates pour piano, violoncelle, violon, des trios et un quintette) – ont été jouées à tous les grands festivals de musique et sont au programme des principaux orchestres et compagnies d'opéra. Sa musique a été enregistrée sur des centaines de disques compacts d'étiquettes connues mondialement.

Alfred Schnittke est né à Engels, alors la capitale de la République des Allemands de la Volga de l'Union Soviétique, le 24 novembre 1934. Il commença ses études musicales par des leçons privées à Vienne où son père travailla de 1946 à 1948, puis il les poursuivit au département de maître de chapelle du Conservatoire de la Révolution d'octobre à Moscou (1949–53), maintenant l'Institut de musique Schnittke. Au conservatoire de Moscou (1953–58; études supérieures 1958–61), il étudia avec Evgueni Goloubev (composition) et Nikolaï Rakov (instrumentation). A partir de 1972, il travailla comme compositeur indépendant et le nombre de commandes et d'exécutions de sa musique s'accrut rapidement. Jusqu'à la fin des années 1970, on lui refusa le droit d'aller entendre toute exécution de sa musique dans les pays de l'Ouest. En 1977 (il avait déjà 43 ans), il fit son tout premier voyage à l'Ouest comme pianiste avec

Gidon Kremer, Tatyana Grindenko et l'Orchestre de chambre lithuanien qui jouaient son *Concerto grossso no 1* en Europe. De nombreuses tournées à l'étranger suivirent dans les années 1980 et 1990, lui donnant l'occasion d'assister à la création de plusieurs de ses œuvres dans maints pays.

A partir de 1991, Schnittke vécut à Hambourg, enseignant la composition à la Musikhochschule de Hambourg et ne visitant Moscou qu'à l'occasion. Chose surprenante, il écrivit plus de la moitié de ses compositions majeures au cours de ses treize dernières années alors qu'une série d'accidents vasculaires l'avaient laissé gravement malade. Il écrivit l'une de ses dernières œuvres, la *Symphonie no 9* (1996–97) de la main gauche, alors qu'il avait perdu l'usage de la parole et pouvait à peine bouger. Dans la même période, 1996–1998, il termina aussi une pièce pour alto et orchestre de chambre ainsi qu'une série de variations pour quatuor à cordes.

Alfred Schnittke est mort à Hambourg le 3 août 1998 d'un cinquième accident vasculaire, le premier s'étant produit en 1985. Ses funérailles à Moscou le 10 août 1998, auxquelles assistèrent des milliers de personnes, furent un témoignage d'honneur et d'admiration pour le plus grand compositeur russe depuis Chostakovitch. Il fut appelé « le dernier génie du 20<sup>e</sup> siècle » par tous les journaux russes et, avec du retard, par les autorités officielles du pays.

On ne trouve que rarement dans l'œuvre d'un compositeur la diversité dans le traitement des idées symphoniques que l'on retrouve dans les symphonies d'Alfred Schnittke. Les *première, troisième, cinquième et septième symphonies*, remplies de ruptures stylistiques, sont consacrées à des entités historiques et culturelles alors que les *seconde, quatrième, sixième et huitième* représentent le symbolisme religieux et la foi.

La symphonie de jeunesse *no 0* de Schnittke révèle quelques-unes des traditions et des influences que l'on retrouve dans sa musique. La *première Symphonie*, encore aujourd'hui l'une des œuvres les plus importantes du 20<sup>ème</sup> siècle, combine une vision et une technique révolutionnaires à un assemblage de différents types de musique ainsi que de formes et de genres variés. Dans la *seconde Symphonie*, la musique de Schnittke évolue de concert avec les différentes parties de la messe. La *quatrième Symphonie* suit l'ordre des prières du rosaire. La *cinquième* incorpore un *concerto grosso* ainsi qu'une symphonie. La *sixième* montre l'évolution de Schnittke vers un nouveau langage musical, dépouillé et presque « minimaliste » qui rejette les grands gestes de ses compositions antérieures. La *septième* (comme la *troisième*), contient des « symboles allemands » dont le monogramme musical, « *Deutschland* ». La *huitième* semble s'adresser à la mort alors que la *neuvième* montre la nouvelle direction qu'avait empruntée Alfred Schnittke durant ses dernières années, purifiant sa musique et l'ouvrant à une nouvelle dimension.

Chaque fois qu'il composait une nouvelle symphonie, Schnittke essayait de trouver une nouvelle forme, un nouvel angle tout en demeurant à l'intérieur de la tradition symphonique. Le fait qu'il fut l'un des rares compositeurs écrivant de grandes symphonies à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle confirme qu'il appartenait encore à la longue tradition de la symphonie classique et romantique qui vint à lui par le biais de Beethoven, Brahms, Mahler, Tchaïkovski et Chostakovitch. En fait, Schnittke pourrait être considéré comme le dernier de cette dynastie. Avec lui, la tradition de la grande symphonie européenne dramatique semble être parvenue à sa conclusion. Il conserva la tradition symphonique vivante et on peut certainement détecter l'influence de la culture allemande, des formes allemandes et de la logique allemande. Mais, en même temps,

Schnittke détruisit pour ainsi dire la tradition symphonique en révélant son érosion. À cet égard, il suivait plutôt la voie russe vers une structure symphonique davantage « irrationnelle ».

La musique de Schnittke se trouve ainsi entre deux traditions : le rationalisme allemand d'un côté et l'irrationalisme russe de l'autre. Son scepticisme face aux garde-fous stylistiques et le « cadre » symphonique et même devant la nécessité perçue de ceux-ci provient de la tradition russe, non seulement de Chostakovitch mais d'aussi loin que Tchaïkovski. Schnittke, tout comme Chostakovitch et Tchaïkovski, pouvait conclure une œuvre par un mouvement lent et sinueux de grande dimension ou, dans ses moments les plus extrêmes, opérer une rupture et faire passer le mouvement entier à un « postlude » massif et lent. C'est ce qui se produit dans les *troisième, quatrième, cinquième, huitième et neuvième symphonies*.

La conception de Schnittke de la symphonie en tant que « narration » ou « déclaration » contient plusieurs similitudes avec les idées du grand philosophe russe Mikhaïl Bakhtine et ses théories sur le roman et des concepts tels que le dialogue, le carnaval et le chronotope. Les thèmes et les structures des symphonies de Schnittke ne sont pas que des mélodies et des formes mais également des « porteurs d'idées » semblables aux héros des romans de Dostoïevski selon Bakhtine. De la même manière que nous regardons des masques de carnaval, nous entendons les différentes allusions que l'on retrouve dans les symphonies de Schnittke. Le recours au genre de la symphonie pourra sembler démodé mais l'approche du genre en tant que « chronotope » (un cliché culturel issu d'une certaine époque) par Schnittke constituait assurément une nouveauté.<sup>1</sup>

La *Symphonie no 0* (1956–57, le titre a été donné par le compositeur lui-même en 1994) ne fut jouée qu'une seule fois du vivant du compositeur, par l'Orchestre symphonique du Conservatoire de Moscou sous la direction d'Algis Zhiuraitis en 1957 en présence de Chostakovitch et de Kabalevski. Sa structure suit le modèle traditionnel en quatre mouvements de la symphonie du 19<sup>ème</sup> siècle avec une Passacaille pour le mouvement lent, le troisième de l'œuvre. On perçoit des influences manifestes de Chostakovitch en particulier de sa *dixième Symphonie* qui avait été créée en décembre 1953 et qui allait avoir un impact capital sur Schnittke au cours des années à venir. En ce qui concerne le style mélodique cependant, la *Symphonie no 0* est probablement plus près de la musique d'un autre symphoniste russe, Nikolaï Miaskovsky qui avait été le professeur d'Evgueni Goloubev, le professeur de composition de Schnittke au Conservatoire de Moscou. Les contours élégants et expressifs des mélodies de Schnittke dans cette symphonie et l'adresse de son écriture mélodique pour les cordes et les vents constituent assurément un héritage du style noble et équilibré de Miaskovsky. L'« héritage de Miaskovsky » établit également un lien avec les traditions du dix-neuvième siècle et l'esthétique de l'« âge d'argent » russe qui inclut la musique de Scriabine et celle de Rachmaninov.

Schnittke travailla sur la partition de sa *première Symphonie* (1972) pendant quatre ans. Il composa parallèlement la musique pour le film documentaire *The World Today* réalisé par Mikhaïl Romm. Ce film devait être fait de vues panoramiques de l'histoire du vingtième siècle et couvrait entre autres des découvertes scientifiques, des manifestations étudiantes des années 60, la Chine maoïste et la « révolution culturelle », des parades communistes, la guerre du Vietnam, la famine en Afrique, les problèmes environnementaux et ceux liés à la drogue. « Je n'aurais jamais composé cette symphonie si je

n'avais pas vu toutes les images de ce film» écrivit Schnittke dans la préface de sa partition. Sur l'une de ses esquisses, il intitula cette œuvre *K(eine) Symphonie*. Il l'appela également *Symphony – Antisymphony*, *Antisymphony – Symphony*.

La première *Symphonie* fut créée par Guennadi Rojdestvenski le 9 février 1974 dans la ville de Gorki, aujourd'hui appelée Nijni Novgorod, un centre industriel important à 450 kilomètres au nord-est de Moscou. On ne s'étonnera pas que la symphonie de Schnittke ne put être jouée à Moscou. Gorki était officiellement interdite aux étrangers : les critiques des journaux occidentaux ne purent donc assister à ce concert. Il était également moins risqué d'attirer l'attention peu bienvenue des officiels du Ministère soviétique de la culture. La première *Symphonie* ne fut interprétée qu'une seule autre fois au cours des dix années suivantes : à Tallinn en Estonie sous la direction d'Eri Klas. Schnittke dut attendre plus de douze ans avant une interprétation à Moscou.

La réaction à la création de la symphonie fut extrêmement enthousiaste. Elle constitua un choc stimulant pour plusieurs musiciens et mélomanes qui n'avaient jamais rien entendu de tel. Des citations provenant du répertoire classique et de musique manifestement non-classique sont entremêlées au point de devenir inextricable. On y retrouve un long passage d'improvisation jazz, un passage non-écrit et libre durant lequel l'orchestre s'accorde (et avec lequel s'ouvre et se conclut la symphonie) et la représentation d'une discorde totale : menée par la flûte, les bois et les cuivres de l'orchestre quittent la scène pour ne revenir qu'au début du finale en jouant doucement une marche funèbre discordante. On entend vers la fin deux violons isolés répétant, entêtés, la dernière phrase de la *symphonie* «*Les Adieux*» de Haydn. Toutes les citations, par exemple, de Beethoven et de Chopin, ont été reprises par Schnittke

non pas à partir des compositions originales mêmes mais plutôt des transformations, parfois fort laides, de cette musique dans un environnement quotidien, la « corbeille aux déchets » de la propagande soviétique. Nous les avons entendues maintes fois lors des funérailles officielles de la Place Rouge, des parades militaires officielles, des congrès du parti communiste et à la radio soviétique. Schnittke les reprit dans sa symphonie. Comme il le dit : « Mahler, Chostakovitch, Ives et Zimmermann ont mis l'au-delà du monde musical, toute sa périphérie musicale, dans leur musique. Et c'est également la manière dont je procède. » Dans ses propres mots, ces citations sont des « stéréotypes de la vie quotidienne mis en musique. »<sup>2</sup>

L'idée de composer la *seconde Symphonie* (terminée au début de 1980) est venue à Schnittke en 1977 en Autriche, au monastère de Saint-Florian près de Linz où Anton Bruckner a vécu et travaillé pendant un certain temps et où il est aujourd'hui enterré. Voici ce dont Schnittke se souvient : « Nous sommes arrivés à Saint-Florian au crépuscule alors que la tombe de Bruckner ne pouvait être visitée. L'église baroque froide et lugubre avait une allure mystique. Quelque part derrière, un petit chœur chantait la messe du soir, une ‹missa invisibilis›. Il n'y avait personne d'autre dans l'église que nous. Une fois entré dans l'église, chacun de nous avons pris une direction différente afin de pouvoir ressentir le vide froid et puissant autour de notre sphère privée. »

La *seconde Symphonie* de Schnittke, « St Florian » a été créée le 23 avril 1980 à Londres par l'Orchestre symphonique de la BBC sous la direction de Guennadi Rojdestvenski. Trois ans plus tard, à l'âge de quarante-huit ans, Schnittke décida de recevoir le baptême catholique dans l'une des églises de la Hofburg à Vienne, la ville où il avait passé la période la plus excitante de son enfance. Ses parents, athées, ne l'avaient pas fait baptiser à sa naissance. Il est intéressant de noter

cependant qu'après avoir été baptisé, Schnittke continua de se confesser à un prêtre orthodoxe russe. Peu avant sa mort, il se convertit à l'Orthodoxie.

La *deuxième Symphonie* de Schnittke, ainsi que son *Requiem* composé quelques années auparavant, suit de très près la tradition religieuse catholique. Ses mouvements suivent l'ordinaire de la messe avec la partie chorale citant les mélodies liturgiques. L'œuvre se divise en six grandes sections : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Crucifixus*, *Sanctus* et *Agnus Dei*. Au point de vue musical, presque toutes ces sections combinent mélodies chorales et « commentaires » orchestraux développés. À l'exception de citations d'hymnes grégoriens, on peut détecter une croix symbolique dans les commentaires instrumentaux du *Kyrie*, *Gloria* et *Credo*, construite sur une symétrie entre les lignes verticales et horizontales (série de douze hauteurs). Ce symbole est particulièrement important dans le *Crucifixus*.

La création à Leipzig le 5 novembre 1981 de la *troisième Symphonie* de Schnittke fut l'occasion d'un véritable triomphe. Il s'agissait de la première interprétation en Europe d'une symphonie de Schnittke en présence du compositeur. Contrairement à la *première Symphonie*, la musique ne contient que des allusions stylistiques et aucune citation directe. Le début, qui ne compte pas moins de soixante-six lignes dans la partition orchestrale, a été décrit par Richard Taruskin comme « le prélude l'*Or du Rhin* de Wagner au cube, encore et encore. »<sup>3</sup> On retrouve dans la partition les monogrammes de dizaines de compositeurs allemands, de Bach, Händel et Mozart à Schoenberg, Berg, Webern, Weill, Eisler, Kagel, Stockhausen, Dessau, Henze, Bernd Alois Zimmermann... Le caractère de la musique est changeant, passant du classicisme au romantisme à des textures plus contemporaines. Schnittke n'a pas fait que composer une symphonie « allemande » pour un orchestre allemand, il a en

même temps procédé à une réflexion sur l'histoire des origines, du développement, du triomphe, de l'hypertrophie et de la faillite de l'idée de la symphonie classique en tant que modèle pour une perception claire et rationnelle du monde. Dans le premier mouvement, Schnittke a ajouté le mot de « Deutschland » aux noms des compositeurs. Dans le troisième mouvement, il introduit les mots de « Das Böse » [le mal], une série de huit notes : d (ré), a (la), es (mi bémol), as (la bémol), b (si bémol), e (mi), es (mi bémol), e (mi). Celle-ci devient la base de plusieurs variations stylistiques : du faux-bourdon au foxtrot. Le finale lent, méditatif, mahlérien qui suit ce troisième mouvement catastrophique et brutal n'est pas le résultat d'une coïncidence. Dans ce finale, le monogramme B-A-C-H (si bémol, la, do, si naturel) réapparaît et semble mener la musique sur une nouvelle voie. Le mot de « bach » [ruisseau] devient une véritable source pour le mouvement conclusif et son ultime résolution, surgissant symboliquement du nom de Johann Sebastian Bach.

*La quatrième Symphonie* (1984) de Schnittke est un cycle de variations sur quatre thèmes différents (représentant des mélodies religieuses catholiques, protestantes, judaïques et orthodoxes), ce qui ne devient clair qu'à la toute fin de la symphonie. En fait, il s'agit ici d'une forme « variations et thème » et non l'inverse comme dans une série traditionnelle de variations. Schnittke est à la recherche d'une synthèse entre les différentes manifestations de la foi et dans l'épilogue de la symphonie, il combine les différentes mélodies religieuses entonnées simultanément aux mots de « Ave Maria, gratia plena » [Salut Marie, pleine de grâce...].

La composition est quelque peu inhabituelle : il s'agit d'une série de trois groupes de cinq variations, chacune d'elles référant à certains épisodes de la vie de la Vierge Marie (et, par conséquent, à la vie du Christ tels que vécus

par la Vierge Marie). La structure de la symphonie repose sur le rosaire, la plus populaire de toutes les dévotions catholiques. Le rosaire traditionnel se compose de quinze décades divisées en trois séries de cinq décades chacune (donc trois groupes de cinq variations). Pour reprendre les mots mêmes de Schnittke : « Je me promène avec des chapelets et si je les suis, j'obtiens le plan de la *quatrième Symphonie* : cinq mystères joyeux, cinq mystères douloureux et cinq mystères glorieux. C'est la formule de la *quatrième Symphonie*. Une rose en tant que symbole de la Vierge Marie. »<sup>5</sup> Les titres des mystères, tels que transmis à l'auteur par le compositeur sont comme suit :

1- L'Annonciation. La visite de Marie à sa cousine Élisabeth. La Nativité du Christ. La présentation du Christ au Temple (la circoncision). Le recouvrement du Christ au Temple.

2- L'agonie de Jésus au jardin de Gethsémani. La flagellation (la captivité). Le couronnement d'épines. Portement de la croix jusqu'au Golgotha. La crucifixion.

3- La résurrection. L'Ascension. La Pentecôte. L'Assomption de Marie dans les cieux. Le couronnement de la Vierge Marie dans sa gloire céleste.

Schnittke réunit pour la première fois deux de ses genres favoris dans sa *cinquième Symphonie* (1988) : la symphonie et le *concerto grosso*. L'œuvre commence comme un concerto (pour violon, hautbois et orchestre de chambre) et se conclut comme une symphonie pour grand orchestre. Schnittke écrivit : « Dans cette œuvre, le monde illusoire du *concerto grosso* est délibérément combiné avec le faux pathos et le monde brutal mais en même temps en faillite de la musique de Mahler. Le premier mouvement tente désespérément de conserver l'aspect d'un véritable *concerto grosso*. Le second mouvement est une tentative de se rappeler quelque chose qui n'a jamais existé : le second

mouvement d'un quartette pour piano (1876) de Gustav Mahler composé à l'âge de seize ans. Le troisième mouvement se déploie déjà dans le cadre de la forme sonate avec une introduction lente et un développement dramatique qui passe à une réexposition lente, d'allure funèbre (quatrième mouvement) et un merveilleux épilogue désillusionné (qui ne se matérialise cependant pas et se termine dans une résignation finale après un court sursaut...) »<sup>6</sup>

Les dernières symphonies de Schnittke sont plutôt économiques et modestes en ce qui concerne l'orchestration, la durée et la densité. Les *Sixième* (1992), *Septième* (1993), *Huitième* (1994) et *Neuvième* (1997–98) pourront surprendre avec la raréfaction de leur sonorité qui rappelle la texture des dernières œuvres de Chostakovitch. Cependant, la tension interne s'accroît : la signification des dernières œuvres de Schnittke doit se trouver entre les notes plutôt que dans les notes même. Le langage musical devient plutôt « âpre », dissonant et discordant. Il ne s'agit certes pas de musique facile.

La partition de la *sixième Symphonie* (1993) ne contient pratiquement aucun passage pour l'orchestre entier. L'orchestre est plutôt réduit à des groupes et la texture de la musique semble ascétique et abstraite. On doit écouter attentivement pour pénétrer le matériau musical même afin de s'habituer progressivement à cette texture ascétique si étrange à la première audition. Comme un critique américain le faisait remarquer après la création américaine de l'œuvre, à New York : « Lorsque les dernières notes se sont évaporées, j'ai eu l'impression nauséeuse d'avoir écouté une symphonie de Mahler à laquelle on aurait retiré la majeure partie de sa peau musicale pour ne laisser qu'un squelette effrayant gigotant désespérément dans le noir. » Pratiquement la moitié du public quitta lors de la création américaine le 6 février 1994 à Carnegie Hall. Ceux qui restèrent acclamèrent le compositeur par une ovation debout. Schnitt-

ke procéda à d'importantes coupures après la création moscovite du 25 novembre 1993 et éliminant de nombreux silences entre les mesures contribuant à rendre la musique davantage énergique, condensée et articulée.

La création de la *septième Symphonie* (1993) eut lieu à New York le 10 février 1994 à l'Avery Fisher Hall lors du dernier voyage du compositeur en Amérique. Fruit d'une commande de Kurt Masur et de l'Orchestre philharmonique de New York, cette symphonie constituait la seconde commande de Masur à Schnittke, la première étant la monumentale *troisième Symphonie*. Mais ces symphonies ne sauraient être plus différentes ! La *troisième Symphonie* a une durée d'environ une heure et constitue un panorama musical du concept de la symphonie allemande alors que la *septième Symphonie* est beaucoup plus courte et son caractère général n'est plus monumental mais plutôt lyrique et ironique.

Le second mouvement est basé sur un monogramme : «Deutschland». Il s'agit d'un *largo* de cinquante-six mesures seulement avec de longs silences entre les phrases. Ce genre de mouvement lent est différent des longs *adagios* mahlériens tels qu'on les retrouve dans les *Symphonies no 1, 3 et 5* de Schnittke mais se rapproche du mouvement lent de son *Concerto pour violoncelle*. Les *adagios* et les *largos* des compositions de la dernière période représentent la décomposition, la mort, la disparition presque physique contrairement au caractère davantage positif des mouvements lents antérieurs. Dans les *Symphonies 3 et 5*, c'est le dernier mouvement qui était lent mais dans la *Symphonie no 7*, le mouvement lent n'aurait jamais pu servir de finale : trop éphémère, trop indécis et trop fragile. La conclusion du finale semble se dissoudre dans une mélodie en forme de valse banale et démodée exprimée d'une manière inhabituelle par les instruments les plus graves de l'orchestre : tour à tour le tuba, le contrebasson et la contrebasse.

La *huitième Symphonie* a été composée en 1994 peu avant la maladie qui laissa main droite de Schnittke paralysée. Je me souviens clairement de lui à l'hôpital d'Eppendorf près de Hambourg, le 24 novembre 1994, le jour de son soixantième anniversaire. Il écoutait un enregistrement de sa *huitième Symphonie* réalisé à la création le 10 novembre 1994 à Stockholm par le dédicataire Guennadi Rojdestvenski. Alors que nous étions assis à écouter le cinquième et dernier mouvement de la symphonie, entourés des fleurs envoyées par des amis, il nous sembla clair à tous que Schnittke utilisait des gammes ascendantes pour exprimer ses sentiments spirituels durant la maladie qui allait lui être fatale. La *huitième Symphonie*, tout comme la neuvième, est l'une des œuvres les plus lyriques et les plus personnelles de sa production (elle contient notamment un mouvement lent d'une grande beauté). Une sorte de complétion post-romantique de la voie symphonique de Schnittke.

La *neuvième Symphonie* fut terminée en 1997. Parce que Schnittke l'avait écrite de la main gauche, la partition originale fut extrêmement difficile à lire. Après la mort du compositeur, on décida qu'il fallait trouver un compositeur qui serait en mesure de déchiffrer la partition de Schnittke sans y apporter trop de changements importants. Le compositeur russe-canadien Nikolaï Korndorf (1947–2001) entreprit le travail avec énergie et détermination en comparant le manuscrit original avec d'autres manuscrits de Schnittke afin de déterminer la meilleure solution possible. Malheureusement, Korndorf ne put compléter son travail puisqu'il disparut en 2001. Alexander Raskatov (né en 1953) accepta alors de poursuivre le travail de déchiffrage et prit plusieurs années pour compléter une version de la symphonie. Finalement, la *neuvième Symphonie* de Schnittke, dans la version de Raskatov fut créée le 16 juin 2007 à Dresde par l'Orchestre philharmonique de Dresde sous la direction de Dennis Russell Davis.

La neuvième Symphonie de Schnittke est une extraordinaire exploration des nouvelles ressources en musique. Passionnément intéressé par les découvertes réalisées par Josef Matthias Hauer, Luigi Nono, Arvo Pärt et Valentin Silvestrov, Schnittke était à la recherche d'un nouveau langage musical qui ne serait pas nécessairement relié à la diversité stylistique mais plutôt à une « tension égale » (pour reprendre l'expression même de Schnittke) de la construction sonore même. La musique ascétique mais extrêmement énergique de la neuvième Symphonie est hautement sophistiquée. Elle ouvre de nouvelles avenues dans le style de Schnittke, également manifestes dans deux autres compositions tardives écrites de la main gauche : le *deuxième Concerto pour alto et orchestre* et les *Variations pour quatuor à cordes*.

© Alexander Ivashkin 2009

<sup>1</sup> Voir Dixon, Gavin Thomas. *Polystylism as dialogue: a Bakhtinian interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5*. Thèse de doctorat. University of London (Goldsmiths College), 2007.

<sup>2</sup> Ivashkin, Alexander. *Stereotypen des Lebens, in Symbole verwandelt. Neue Zeitschrift für Musik*, no 10, 1985 (interview d'Alfred Schnittke).

<sup>3</sup> Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 102

<sup>4</sup> La coda de la quatrième Symphonie fut interprétée sans texte à sa première russe alors que les textes liturgiques étaient toujours interdits durant les dernières années du régime soviétique.

<sup>5</sup> Ivashkin, Alexander. *Besedy s Alfredom Schnittke [Conversations avec Alfred Schnittke]*. Moscou: Culture, 1994, p. 70.

<sup>6</sup> *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift*. Hamburg : H. Sikorski, 1994, p. 90.



FROM LEFT TO RIGHT: IRINA AND ALFRED SCHNITTKE, MARK LUBOTSKY,  
MSTISLAV ROSTROPOVICH, IN AMSTERDAM, APRIL 1992.

Photograph: Jürgen Köchel

## SYMPHONY No. 2, 'ST FLORIAN'

### I. Kyrie eleison.

### II. Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

### III. Credo in unum Deum,

Patrem omnipotentem,

factorem coeli et terrae,

visibilium omnium, et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum,

Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,

Deum verum de Deo vero.

Genitum non factum,

consubstantiale Patri

Per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines

et propter nostram salutem descendit de celis.

Et incarnatus est

de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,

et homo factus est.

### IV. Crucifixus etiam pro nobis

sub Pontio Pilato

passus et sepultus est.

### I. Lord, have mercy.

### II. Glory be to God on high.

And on earth peace to men of good will.

We praise thee,

We bless thee,

We worship thee,

We glorify thee.

### III. I believe in one God.

The Father Almighty,

Maker of heaven and earth,

Of all things visible and invisible.

And in one Lord Jesus Christ,

The only begotten Son of God,

And born of the Father before all worlds.

God of God, light of light,

Very God of very God,

Begotten, not made,

Of one substance with the Father,

By whom all things were made.

Who for us men

And for our salvation came down from heaven.

And was incarnate

By the Holy Ghost of the Virgin Mary,

And was made man.

### IV. And was crucified also for us

Under Pontius Pilate,

Suffered and was buried.

**[IV. Coda] Et resurrexit tertia die**

secundum scripturas.

Et ascendit in coelum

sedet at dextram Patris

et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem,  
qui ex Patre Filio procedit.

Qui cum Patre et Filio, simul adoratur et  
conglorificatur;

qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi, Amen.

**V. [Introduction] Sanctus**

Dominus Deus Sabaoth

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

**VI. Agnus Dei,**

qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona nobis pacem.

**[IV. Coda] And the third day he rose again**

According to the Scriptures,

And ascended into heaven,

Sitteth at the right hand of the Father,

And in the Holy Ghost, the Lord and giver of life,

Who proceedeth from the Father and the Son;

Who with the Father and the Son together is  
worshipped and glorified;

Who spoke through the prophets.

And in one holy catholic and apostolic Church.

I acknowledge one baptism for the remission of sins.

And I look for the resurrection of the dead

And the life of the world to come, Amen.

**V. [Introduction] Holy**

Lord God of hosts,

Heaven and earth are full of your glory

Hosanna in the highest.

Blessed is he who cometh in the name of the Lord.

**VI. O Lamb of God,**

That takest away the sins of the world,

Have mercy upon us

O Lamb of God, that takest away the sins of the world,

Grant us peace.

## SYMPHONY No. 4

### **Coro:**

Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum.  
Benedicta tu in mulieribus.

### **Chorus:**

Hail Mary, full of grace,  
The Lord is with Thee.  
Blessed art Thou among women.

BIS wishes to thank Hans-Ulrich Duffek and Sikorski Musikverlag for their assistance in providing the photographs included here.

**DDD**

**RECORDING DATA**

*Symphony No. 0* recorded in November 2006 at the Cape Town City Hall, South Africa

Recording producer: Jens Braun. Sound engineer: Hans Kipfer. Digital editing: Christian Starke

*Symphony No. 1* recorded in October 1992 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry. Digital editing: Siegbert Ernst

*Symphony No. 2* recorded in February 1994 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Ingo Petry. Digital editing: Siegbert Ernst

*Symphony No. 3* recorded in December 1989 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording producer and digital editing: Robert von Bahr. Sound engineer: Siegbert Ernst

*Symphony No. 4* recorded in January 1990 at the Stockholm Concert Hall, Sweden

Recording producer: Robert von Bahr. Sound engineer: Siegbert Ernst. Digital editing: Robert Suff

*Concerto Grosso No. 4 – Symphony No. 5* recorded in December 1988 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Recording producer and digital editing: Robert von Bahr. Sound engineer: Michael Bergek

*Symphonies Nos 6 & 7* recorded in July 1995 at the Brangwyn Hall, Swansea, Wales

Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Hans Kipfer. Digital editing: Jeffrey Ginn

*Symphony No. 8* recorded in May 2002 at the Louis de Geer Concert Hall, Norrköping, Sweden

Recording producer: Hans Kipfer. Sound engineer: Jens Braun. Digital editing: Christian Starke

*Symphony No. 9* recorded in December 2008 at the Hugo Lambrechts Auditorium, Cape Town, South Africa

Recording producer Ingo Petry. Sound engineer: Marion Schwobel. Digital editing: Christian Starke, Nora Brandenburg

Executive producer: Robert von Bahr

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Alexander Ivashkin 2009

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover image: Esa Tanttu

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

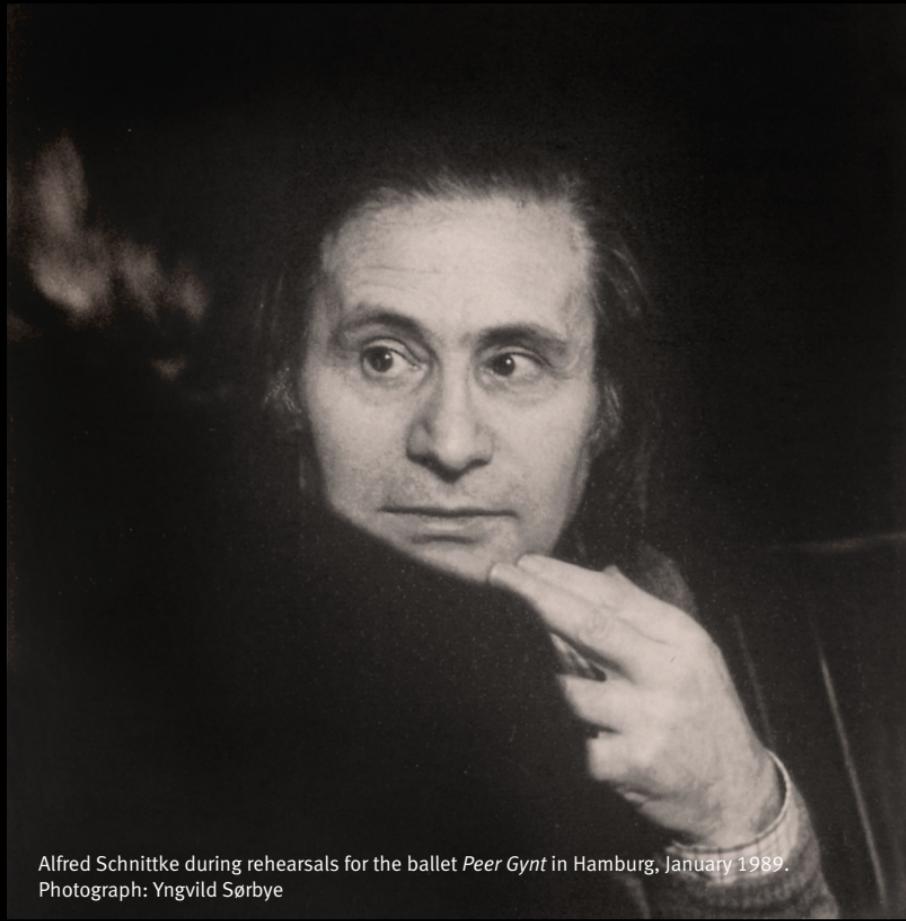
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-CD-1767/68 © 1988–2009 & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Alfred Schnittke during rehearsals for the ballet *Peer Gynt* in Hamburg, January 1989.  
Photograph: Yngvild Sørbye