

ALFRED  
SCHÜTTKE

ANNIVERSARY EDITION

Двойной альбом к 85-летию со дня рождения Альфреда Шнитке – антология его творчества за двадцать лет, с 1968-го по 1988 годы. Это и панорама различных жанров: эффектная миниатюра, камерные ансамбли, концерт для солиста с оркестром, слитые воедино концерто гротто с симфонией. Это и портреты любимых музыкантов Шнитке, с которыми он работал, для которых сочинял: дирижеры Геннадий Рождественский и Дмитрий Китаенко, пианисты Владимир Крайнев и Виктория Постникова, скрипач Гидон Кремер, Квартет имени Бородина и другие. Наконец, это собрание исторических исполнений, которые состоялись при жизни автора, а иные и в его присутствии: в том числе одно из первых исполнений Концерта для фортепиано и струнного оркестра, московская премьера Концерто гротто № 4 / Симфонии № 5 – новых на тот момент сочинений, только начинавших свой путь к слушателю.

Записи сделаны между 1977-м, когда музыка Шнитке в нашей стране не слишком приветствовалась, и 1990-ми годами, когда ее стали играть чаще. Все они отмечены печатью тех лет, когда к исполнению сочинений Шнитке примешивался оттенок фронды, а то и гражданского подвига. Эта эпоха ушла: как было сказано в 1999 году в одной из статей к 65-летию композитора, *«время работает на музыку Шнитке»*. Как уточнил десять лет спустя его биограф Александр Ивашкин, *«Шнитке стал восприниматься просто как композитор XX века, он выписался из советского контекста»*. И хотя говорить о неотделимости сочинений Шнитке от политического и социального условий эпохи перестали, оно связано с ними навсегда.

Наряду с *«Посвящением Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу»* на первом диске представлены хорошо известные сочинения – каждое из них звучит часто и может считаться визитной карточкой композитора: это и Фор-

тепианный квинтет, и Вторая скрипичная соната (quasi una sonata), и Концерт для фортепиано и струнного оркестра. Произведения, записанные на втором диске, гораздо реже исполняются и менее известны: и Концерт № 4, последний из скрипичных концертов Шнитке, и Кончерто гротто № 4 / Симфония № 5 – сочинение «двойной жанровой принадлежности», соединяющее две ключевых для Шнитке модели. Оба заслуживают особого внимания.

Сегодня музыка Шнитке производит сильнейшее впечатление сама по себе, и тем важнее то, как ее оценивали современники, чьи слова приводятся ниже. Музыковед Светлана Савенко в 1981 году опубликовала одну из первых крупных работ о Шнитке *«Портрет художника в зрелости»*, она же была одним из первых рецензентов исторической премьеры Первой симфонии и впоследствии писала о Шнитке многократно. Валентина Холопова и Евгения Чигарёва в 1990 году выпустили первую в нашей стране монографию о Шнитке, а позже написали о нем еще по книге. Адресат и первый исполнитель Концерта для фортепиано и струнных, выдающийся пианист Владимир Крайнев через тридцать лет после премьеры Концерта с неизменной теплотой вспоминал о его авторе. А в диалогах с Дмитрием Шульгиным и позже с Александром Ивашкиным о себе и своих сочинениях подробно рассказывал сам Альфред Шнитке. Его голос продолжает звучать и сегодня.

### **Кончерто гротто № 4 / Симфония № 5**

Написанное к столетию Королевского оркестра Концертгебау, сочинение открывается яркой темой в духе Стравинского; ее обыгрывают скрипка и гобой, варьируя, но не искажая до неузнаваемости. Сочетание скрипки и гобоя отсылает к хрестоматийному Концерту Баха, BWV 1060R, а сопровождающий их клавесин – к Кончерто гротто №№ 1 и 3 самого Шнитке,

где наряду с двумя скрипками клавесин играл важнейшую роль. Впрочем, здесь он лишь обозначает знаковый для Шнитке тембр, партии же скрипки и гобоя исполняют не приглашенные солисты, а оркестранты.

Вторая часть является самостоятельным сочинением, «вшитым» в ткань кончерто гротто, ее исходное название – «Набросок ко второй части Фортепианного квартета Г. Малера». Среди ранних опусов Малера есть Фортепианный квартет, от которого сохранилась лишь одна часть и несколько тактов второй. На их основе Шнитке дописал продолжение: не пытаюсь подражать Малеру, он выстроил арку между его временем и нашим. Среди первых слушателей Кончерто гротто № 4 / Симфонии № 5 (мировая премьера состоялась в Амстердаме в ноябре 1988 года, московская – в январе 1990-го) мало кто мог знать о том, что вторая часть нового сочинения – не что иное, как оркестровая версия «Наброска ко второй части...», впервые прозвучавшего на фестивале в Кухмо в июле 1988-го.

Как пишет Светлана Савенко, *«малеровская тема разрабатывается Шнитке таким образом, что почти ничего не остается от ее первоначального облика – вариации становятся разрушением темы, попытка сказать “собственное слово на тему Малера” ведет к трагическому исходу. Рушится здание музыки... И после глубокой паузы происходит чудо: издалека, как видение, вдруг является нетленно-прекрасная малеровская тема, тут же обрывающаяся, исчезающая в небытии»*. Оркестр замолкает, оставляя тему лишь пианисту и сидящим за последними пультами скрипачу, альтисту и виолончелисту. На фоне «обрушения здания музыки» несколько тактов малеровской темы, как бы она ни была печальна, звучат обнадеживающе.

В первые мгновения третьей части кажется, будто зазвучало новое сочинение, и мы слышим непосредственно голос автора. Но вскоре слушателя

лишает опоры ослепительный поток, где можно расслышать и грядущее обновление человечества, и убивающий все живое радиоактивный дождь. Он идет на спад и вскоре возобновляется с удвоенной силой. Затем голос автора удается услышать вновь, но его перебивают мелькающие тени концерто грассо и «потока», то воюя, то сливаясь воедино. За четверть часа происходит столько событий, что эта часть могла бы быть отдельным произведением, со всеми приметам симфонического цикла.

Пока финал в последний раз ставит вопрос – симфония или концерто грассо, – словно ниоткуда возникает медленная, протяжная тема, как бы говоря, что этот спор не так уж и важен. Она напоминает о финальных адажио симфоний Малера: по словам Светланы Савенко, *«время здесь измеряется ритмом траурного марша. И еще одна тема – последняя попытка восхождения. Она звучит нечеловечески светло и звонко, устремляясь в горные выси, откуда нет возврата... Лишь траурный марш затихает вдали»*. Если от малеровского умиротворения – один шаг до перехода в мир иной, здесь музыка Шнитке делает этот шаг.

#### **Концерт № 4 для скрипки с оркестром**

Концерт посвящен Гидону Кремеру, назвавшему Шнитке *«самым “скрипичным” из всех композиторов XX века»*. Сочинение открывает тема-монограмма Кремера, при первом прослушивании ее легко не заметить: гораздо внушительнее – основная лейттема, которая потом многократно повторяется. Характерная для Шнитке квазицитата кажется знакомой – как будто из Гайдна? – и вслед за оркестром ее подхватывает скрипка; полминуты – и тема разорвана в клочья. Однако солист пришел с миром, не уничтожить чужое слово, но сказать свое. Монолог скрипки звучит до конца части, окон-

чательно его не может перебить даже неожиданное вступление саксофона; Кремер считает его продолжением Танго из Концерто грассо № 1, а от него – один шаг до Танго из «Фауст-кантаты».

Вторая часть концерта – из самого щемящего, когда-либо написанного Шнитке: музыка очевидно говорит больше того, что написано в нотах. И о неспособности людей услышать друг друга, и о бессилии человека перед судьбой, и о многом другом пытается спросить солист. Не получая ответа, он задает вопросы еще и еще, вроде бы возвращаясь в начало, а на самом деле двигаясь к пропасти – его сизифов труд продолжается, и вопрос звучит все отчаяннее. Наконец слово отбирает оркестр, и Шнитке применяет «визуальную каденцию»: *«ощущение предела достигнуто, звуковой потенциал исчерпан, знаком полного краха и “немоты” становятся импровизированные жесты солиста»*, – указывают Валентина Холопова и Евгения Чигарёва. Эта немота может означать символическую смерть героя, но когда затихает оркестр, солист вступает вновь, словно размышляя о том, как построить следующий разговор, если не удался этот. В записи 1996 года Кремер, с разрешения Шнитке, сделал попытку создать акустический эквивалент «визуальной каденции», и мы слышим его прерывистое, тяжелое дыхание – почти стон.

После второй части третья кажется удивительно мирной: в диалоге скрипки и виолончели как будто нет конфликта, и основная лейттема не распадается, как вначале, но дает скрипке возможность заговорить увереннее. Ее поддерживает оркестр, но ход оказывается обманчивым – как в Первой симфонии Малера, где траурное шествие оборачивается фарсом. На первый план выходят то лейттема, то отголоски второй части, то подобие польки, и стороны конфликта настолько нуждаются друг в друге, что постепенно оказываются единым целым. По словам Кремера, *«сочинение постро-*

ено на неувелимости подлинного отчаяния и наблюдения над ним, стремления к прекрасному – и одновременно превращении его в пошлость. Эти вечные категории поэтому – не просто “черное и белое”: они сочетаются и сами собой создают новую категорию».

Финал открывается скорбным монологом скрипки: «хотелось весь пройденный круг пройти еще раз, но иначе. Темы предыдущих частей, которые до этого были связаны определенной формой, теперь освобождены от нее и свободно парят», – говорил о последней части композитор. Ближе к середине возникает опасность катастрофы, но гармония побеждает, позволяя слиться «гайдновской» лейттеме и теме-монограмме Кремера (есть в финале также темы-монограммы Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Арво Пярта). Тенью проходит воспоминание о «визуальной каденции», где солиста вновь не слышат, и все же последнее слово остается за ним.

*Илья Овчинников*

### **Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу**

«Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу для фортепиано в 6 рук несмотря на свое название не является мемориалом, а скорее развивает дивертисментную линию, идущую от пьесы Moz-Art. В основе сочинения лежат три темы: Китайский марш из оперы Стравинского “Соловей”, “Юмористическое скерцо” для четырех фаготов Прокофьева и Полька из балета “Золотой век” Шостаковича. Композитор относится к этим темам не как к цитатам, а обращается с ними как с собственным материалом. Главная его задача – создать своеобразное пастиччо на юмористические игровые темы, приведя их к одному знаменателю.

Композиция целого очень стройная и законченная: она представляет собой своеобразную рондо-концентрическую форму (в качестве рефрена выступает перпетуум мобиле остигатной темы Стравинского, в центре – гротескная полька Шостаковича, последнее же проведение рефрена соединяется с забавно-неуклюжей плясовой темой Прокофьева). Целостности композиции соответствует обрамление ее вступлением и заключением, а также комический штрих: микрорефрен в виде кластерных аккордов, на которые “наталкивается” остигатное, почти механистическое движение, после чего перпетуум мобиле раскручивается вновь... Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу представляет собой образец яркой виртуозной концертной пьесы, остро современной и остроумной».

### **Соната № 2 для скрипки и фортепиано (quasi una sonata)**

«Оглушительным, как выстрел, аккордом фортепиано начинается Вторая скрипичная соната. Одновременно это был взрыв дистиллированного понятия стиля и начало новой полосы в творчестве Шнитке – полосы полистилистики. Подзаголовок “quasi una Sonata” переключается с известнейшим бетховенским “Sonata quasi una Fantasia”, авторским названием “Лунной сонаты”. Композитор этим сопоставлением хотел показать, что его соната находится на противоположном полюсе от “Лунной”. У Бетховена было романтическое размытие контуров классической сонаты. Quasi una Sonata же, наоборот, настолько раздираема противоречиями, что не может стать сонатой. Это репортаж о том, как трудно сейчас повторить модель классической формы. В Сонате те же три части, что и в классическом цикле, но все словно изъедено изнутри. Однако, по словам композитора, есть шансы, что родится плюралистический стиль, который суммирует поиски сонаты и quasi-сонаты.

Полистилистический метод, примененный Шнитке во Второй скрипичной сонате, включает в себя приемы цитирования и аллюзии в условиях коллажа. Коллаж, то есть резко контрастное сопоставление разнородных стиливых элементов, здесь вытекает из общей идеи – показа ожесточенной, непримиримой борьбы. Самый яркий эффект коллажа связан с приемом аллюзии, по словам Шнитке, “*стилевого намека на грани невыполненного обещания*”. В Сонате присутствуют аллюзии классико-романтической музыки прошлого – Бетховена, Брамса, Листа, в том же ряду используется мотив-монограмма ВАСН: позитивный полюс в генеральном конфликте произведения. И первые два аккорда Второй сонаты, будто собранные из фондов тональной и атональной музыки, означают неповторимую индивидуальность сочинения.

Начало Сонаты – почти инструментальный театр: после первого аккорда-выстрела наступает пауза, на фоне растущего напряжения которой вступает столь же активный аккорд скрипки – сплошной диссонанс. Мир дисгармонии показан во множестве обликков: в движении без темпа, судорожных звуковых импульсах, “нечленораздельных” кластерах и т.п. В противовес из глубины звучания фортепиано всплывают стройные, тихие аккорды, гармонизирующие мотив ВАСН. Это и есть аллюзия великой классики прошлого, словно живое звучание голоса истории, прибежище мысли о возможной гармонии. Появление этой темы создает основной конфликт в сонате-драме. На мотиве ВАСН, символизирующем имя великого создателя музыки – Баха, отпечатывается непримиримая борьба: мотив то завоевывается диссонантно-атональной стороной, то возвращается в тонально-хоральную сферу.

Окончательный итог борьбы наступает только в самых последних звуках Сонаты. Символ гармонии, мотив ВАСН звучит у скрипки таким образом,

что и в нем проступают диссонансы, следы разрушительной дисгармонии. Соната современного автора, не используя ни одного слова, утверждает, что даже самый прекрасный идеал, сложившийся в прошлом, не может уравновесить и усмирить великие тревоги современности, и человек сегодняшнего дня не вправе довольствоваться старым, некогда существовавшим покоем».

*Валентина Холопова, Евгения Чигарёва  
(по книге: «Альфред Шнитке». М., 1990)*

#### **Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели**

«Квintет писался с 1972-го по 1976 год. Он посвящен памяти моей матери, которая умерла в 1972 году. Первая часть в своем основном варианте была написана в тот же год. Затем возникали бесконечные варианты продолжения, которого я не мог никак найти. Все продолжения, которые делались по привычке, начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу. Таким образом, я “протоптался” три года. И лишь осенью прошлого года (1975) было найдено продолжение квintета. Вдруг стало понятно, что всё дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной основе – так, как это было в первой части, – на работе с небольшой группой родственных мотивов хроматических по структуре.

Во всех частях можно услышать До мажор и до-диез, который делает попытки как-то определиться, но не разрешается, а всё время повисает увеличенной октавой в до-мажорном трезвучии. Полная тоникализация этого звука происходит только в финале.

Кроме названного, есть и еще несколько интонационно родственных мотивов: ВАСН в вальсе из второй части; используется определенная

последовательность тонов и полутонов, которая многократно применялась у многих композиторов (например, у Бартока) – второй вальс (тема взята из кинофильма “Агония”. Оттуда же и применяемое в вальсе остро напряженное нарастание) – здесь есть некий вариант продленного хроматического *Dies irae*. Намеренного посвящения Шостаковичу я не делал, но возможно отчасти сходство в плане общемузыкального построения.

Все части малоконтрастны и следуют одна за другой без перерыва. Первая часть – это тихое медленное прелюдирование и нарастание к кульминации. Вторая часть состоит из двух вальсовых “заходов” и двух построений речитативного склада. Третья часть медленная, оstinatная. Основывается она на многократном варьированном повторении одной и той же интонации. Четвертая часть – что-то вроде не очень точных вариаций, не очень точной пассакалии. У неё своя интонационная идея: первоначально музыка писалась для квартета имени Бородина, и я собрал инициалы всех участников квартета и пианистки Едлиной в виде группы нот. Финал представляет собой также пассакалию, но как бы “перевернутую”, где тема совершенно новая, специально сочиненная. Она проходит в верхнем голосе рояля в Ре-бемоль мажоре на фоне более низкого звучания всего того, что прозвучало в Квинтете. Очевидно, финал этот следует понимать как достаточно развернутую общую коду, а не как пятую часть».

*Альфред Шнитке (по книге: Дмитрий Шульгин. «Годы неизвестности Альфреда Шнитке». М., 1993)*

### **Концерт для фортепиано и струнного оркестра**

«Летом 1972 года в Пицунде началось наше общение с Альфредом Шнитке. Очень интеллигентный, мягкий, застенчивый, скромный человек –

такое впечатление он тогда на меня произвел... Я не мог не спросить, есть ли у него сочинения для рояля. *“Есть одна вещь, но мне пианисты сказали, что ее сыграть невозможно”*: он сочинил в 1965 году для III конкурса Чайковского *“Импровизацию и фугу”*, но ее никто не сыграл ни тогда, ни после. В Москве я приехал к нему посмотреть ноты и увидел, что чисто технологически Импровизация не слишком трудна, в отличие от невероятно сложной Фуги. А я всегда быстро учил текст и уже через полторы недели позвонил Альфреду, пришел и сыграл. Он обрадовался, сказал жене: *“Видишь, говорили, сыграть нельзя, оказывается, можно!”*

А после я стал просить Альфреда о Фортепианном концерте. Мы регулярно встречались, я всё напоминал ему про это и наконец перестал. К тому же он говорил, что плохо знает рояль. И вдруг летом 1979 года Альфред неожиданно принес клавиры нового сочинения. Я пришел в восторг, начал разбирать и сразу влюбился в этот Концерт – через шесть дней играл его наизусть. В сентябре я сыграл Концерт Альфреду, он внес поправки, премьера прошла 10 декабря в Ленинграде под управлением Александра Дмитриева. Когда мне принесли программку, я увидел: *“Владимиру Крайневу”*. У меня та же надпись была на нотах, и я не придавал этому значения, решив, что Шнитке всего лишь надписал мой экземпляр. Когда он зашел за кулисы, я едва нашел слова: *“Альфредик, спасибо, ты, оказывается, мне посвятил Концерт!?”* “А как же, – удивился он, – я ведь тебе его написал; кому же еще он мог быть посвящен?”

Московская премьера под управлением Дмитрия Китаенко прошла, как и ленинградская, без каких бы то ни было проблем. В 1980 году мы два раза сыграли Концерт в Москве, затем я играл его в Праге, Лейпциге, Дрездене, Бордо, Туре, Париже, в Англии, в США... Позже его включил в репертуар Сау-

люс Сондецкис, затем мы стали играть его с *“Виртуозами Москвы”*, и везде Концерт Шнитке производил огромное впечатление. Сам Альфред мне его почти не комментировал; лишь сказал, что там звучит тема *“Господи, помилуй”*. И я уже потом узнал, что звон, который звучит сначала как колокольчик, а потом как набат, – это, оказывается, их дверной звонок. Не могу не вспомнить ахматовское *“Когда б вы знали, из какого сора...”*

Очень рад, что он вошел в репертуар пианистов: следом за мной Концерт стали играть Виктория Постникова, Евгений Могилевский, Игорь Худoley и многие другие, сегодня это одно из самых популярных сочинений Шнитке. Я долго бился за то, чтобы Шнитке полюбил свой Концерт, а он поначалу был недоволен, просил не записывать его: *“Я не люблю Фортепианный концерт, это не самое мое удачное сочинение...”* К исполнителям Альфред не имел претензий, он был недоволен собой! А потом посидел на записи, послушал, и всё встало на свои места. У Шнитке каждое сочинение необыкновенно наполнено эмоционально, но в особенности концерты – Фортепианный, Альтистовый и Первый виолончельный. Для меня это сильнейшие его сочинения, где заполнена каждая секунда и нет ни одной случайной ноты».

*Владимир Крайнев (по книге: «Монолог пианиста». М., 2011)*

The double album for the 85th anniversary of the birth of Alfred Schnittke is an anthology of his twenty-year work, from 1968 to 1988. This is a panorama of various genres: a spectacular miniature, chamber ensembles, a concerto for a solo instrument and orchestra, and a concerto grosso merged with a symphony. And the portraits of Schnittke's favourite musicians, with whom he worked and for whom he composed: conductors Gennady Rozhdestvensky and Dmitri Kitayenko, pianists Vladimir Krainev and Viktoria Postnikova, violinist Gidon Kremer, The Borodin Quartet and others. Finally, this is a collection of historical performances that took place in the composer's lifetime, and some of them did in his presence. The album includes one of the first performances of the Concerto for piano and string orchestra, and the Moscow premiere of Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5, fresh compositions at that time that were making their first steps towards the listeners.

The recordings were made between 1977, when Schnittke's music was not very welcome in this country, and 1990, when it began to be widely performed. All of them are marked with the seal of the era, when any performance of Schnittke's works was a kind of opposition, or even a civil feat. Those days are gone now. As one of the articles for the composer's 65th anniversary in 1999 stated, *“time is on Schnittke's side”*. As the composer's biographer Alexander Ivashkin specified ten years later, *“they started to perceive Schnittke just as a twentieth century composer. He was discharged from the Soviet context”*. They stopped talking about the inseparability of Schnittke's works from the political and social context, although the history of their creation is still inseparable from it.

Along with the Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich, the first disc contains some other well-known compositions. Each of them is frequently performed and can be considered the composer's trademark. These are the Piano



Quintet, the Second Violin Sonata (quasi una sonata), and the Concerto for piano and strings. The works on the second disc are much less often performed and not that well-known – Concerto No. 4, the last of Schnittke’s violin concertos, and Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5, a composition of ‘dual genre affiliation’ that combines two of Schnittke’s key models. Both deserve special attention.

Today, Schnittke’s music makes a strong impression as it is, and at the same time we must remember how it was perceived and assessed by the composer’s contemporaries. In 1981, musicologist Svetlana Savenko published one of the first major works on Schnittke, *“Portrait of an Artist at a Mature Age”*. She was one of the first reviewers of the historical premiere of the First Symphony and subsequently wrote about Schnittke many times. In 1990, Valentina Kholopova and Evgenia Chigareva released the first monograph on Schnittke in this country, and each of them wrote a book about him later. The outstanding pianist Vladimir Krainev, a dedicatee and the first performer of the Concerto for piano and strings, and thirty years after the premiere of the Concerto he remembered the composer with unflinching affection. Finally, Alfred Schnittke spoke in detail about himself and his works in his dialogues with Dmitri Shulgin and later with Alexander Ivashkin. Schnittke’s voice still sounds strong.

### **Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5**

Written for the 100th anniversary of the Royal Concertgebouw Orchestra, the work opens with a bright theme in the vein of Stravinsky. It is played by the violin and the oboe. They vary the theme without distorting it beyond recognition. The combination of the violin and the oboe refers to the Bach’s textbook Concerto, BWV 1060R, and the accompanying harpsichord refers to Schnittke’s Concerto Grosso No. 1 and No. 3, where the harpsichord, along with two violins, played a crucial

role. However, here it only denotes Schnittke’s symbolic tone, while the parts of the violin and the oboe are performed by orchestra musicians not invited soloists.

The second part is an independent composition, “sewn” into the fabric of the Concerto Grosso. Its original name is “Sketch for the Second Movement of G. Mahler’s Piano Quartet.” There is the Piano Quartet among Mahler’s early opuses. Only one movement and several measures of another one have survived. Schnittke took them as a basis and completed the continuation: without trying to imitate Mahler, he built an arch between his time and ours. The world and Moscow premieres took place in Amsterdam in November 1988 and January 1990, respectively. Just a few of the first listeners of Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5 could guess that the second movement of the new composition was nothing more than an orchestral version of the “Sketch for the Second Movement...” that was performed for the first time at the festival in Kuhmo in July 1988.

According to Svetlana Savenko, *“Mahler’s theme is developed by Schnittke in such a way that almost nothing remains of what it originally was – the variations destroy the theme. The attempt to say “his own word on Mahler’s theme” leads to a tragic outcome. The building of music collapses... And after a deep pause, a miracle happens: from afar, like a vision, there comes Mahler’s imperishable and beautiful theme, which immediately breaks off and disappears into oblivion.”*

The orchestra falls silent leaving the theme to the pianist and the violinist, violist and cellist who sit at the last stands. No matter how sad the Mahler theme may be, its several measures sound encouraging against the backdrop of the “collapsing building of music.”

It seems that a new composition sounds in the first moments of the third movement, and we hear the composer’s voice itself. But soon a dazzling stream deprives the listener of this pillar, and we hear both the upcoming renewal of

mankind and the radioactive rain that kills every living thing. The stream decreases and soon resumes with a vengeance. Then we can hear the composer's voice again, but the flickering shadows of the Concerto Grosso and the stream, now fighting, then merging together, interrupt it. So many events happen within a quarter of an hour that this movement could be a separate work, with all the signs of a symphonic cycle.

While the finale poses the question whether it is a symphony or concerto grosso, a slow, drawn-out theme arises out of nowhere, as if to say that this debate is not that important. It reminds us about the final adagios of Mahler's symphonies. According to Svetlana Savenko, "*Time is measured here by the rhythm of the funeral march. And another theme – the last attempt to ascend. It sounds inhumanly light and sonorous, rushing to the heights, from where there is no return... Only the funeral march calms down in the distance.*"

If there is just one step from Mahler's pacification to the other world, Schnittke's music takes this step here.

#### **Concerto No. 4 for violin and orchestra**

The concerto is dedicated to Gidon Kremer, who called Schnittke "*the most 'violin' of all the twentieth-century composers.*" The composition opens with Kremer's monogram theme. It is easy not to notice it at first listen. The main theme is much more impressive. It is repeated many times later. Schnittke's typical quasi-citation seems familiar – could it be Haydn? – and the violin picks it up following the orchestra. Half a minute – and the theme is ripped to shreds. However, the soloist came in peace, not to destroy someone else's word, but to say one of his own. The monologue of the violin sounds until the end of the movement. Even the unexpected entry of the saxophone cannot interrupt it.

Kremer thinks it is a continuation of the Tango from Concerto Grosso No. 1, and all it takes from it to the Tango from the Faust Cantata is just one step.

The second movement of the concerto is one of the most poignant Schnittke's pieces: the music obviously says more than it is written down. And the soloist tries to ask questions why people are unable to hear each other, why a man is so powerless in the face of fate, and many other things. Without receiving an answer, he asks questions again and again, seemingly returning to the beginning, but in reality moving to the abyss – his labour of Sisyphus goes on, and his questions sounds even more desperately. Finally, the orchestra has the floor, and Schnittke uses a "visual cadenza": "*the sense of limit has been reached, the sound potential has been exhausted, and the soloist's improvised gestures become a sign of complete collapse and 'dumbness,'*" Valentina Kholopova and Evgenia Chigareva indicate. This dumbness can signify the hero's symbolic death, but when the orchestra calms down, the soloist enters again, as if reflecting on how to build the next conversation, if the previous one failed. On his 1996 recording, Kremer, with Schnittke's permission, made an attempt to create an acoustic equivalent of the "visual cadenza," and we hear his irregular, heavy breathing – almost a groan.

After the second movement, the third one sounds surprisingly peaceful: there seems to be no conflict in the dialogue between the violin and the cello, and the main theme does not break up, as it does in the beginning, but gives the violin an opportunity to speak with more confidence. It is supported by the orchestra, but this move is deceiving – just like in Mahler's First Symphony, where the mourning procession turns into a farce. Coming to the fore are the main theme, then the echoes of the second movement, and then some kind of polka, and now the parties to the conflict are in so much need of each other that they gradually become one. According to Kremer, "*the composition is based on elusiveness of genuine despair*"

and observation of it, and on the pursuit of beauty turning it into vulgarity at the same time. Therefore, these eternal categories are not just “black and white”: they merge and create a new category by themselves.”

The finale opens with a mournful violin monologue: “I wanted to go through the whole circle again, but differently. The themes of the previous movements, which were earlier connected by a certain form, are now free from it and soar freely,” the composer said about the concluding movement. Closer to the middle, there comes a danger of catastrophe, but harmony wins, allowing the “Haydn” main theme and the Kremer monogram theme to merge (the finale also has monogram themes of Edison Denisov, Sofia Gubaidulina and Arvo Pärt). The memory of the “visual cadenza” passes by like a shadow, and the soloist cannot be heard again. And yet, he does have the final word.

Ilya Ovchinnikov

### **Dedication to Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich**

“Despite its title, the *Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich* for piano six hands is not a memorial. Rather, it develops the divertissement line that was started by his *Moz-Art* piece. The composition is based on three themes: the Chinese march from Stravinsky’s opera *The Nightingale*, Prokofiev’s Humorous Scherzo for four bassoons, and Shostakovich’s Polka from the ballet *The Golden Age*. The composer does not treat these themes as citations, but views them as his own material. His main task is to create a peculiar pastiche on humorous playful themes, bringing them to the same denominator.

“The composition of the whole is very harmonious and complete: it has a kind of rondo-concentric form (the perpetuum mobile of Stravinsky’s ostinato theme acts as a refrain, Shostakovich’s grotesque Polka is in the centre, and

the last appearance of the refrain is combined with Prokofiev’s funnily clumsy dance theme). The framing of the intro and outro matches the integrity of the composition. And there is a comic touch: a microrefrain in the form of clusters, with an ostinate, almost mechanistic motion “bumping” against them. After that the perpetuum mobile spins up again. The *Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich* is a bright example a masterly virtuosic concert piece, a cutting-edge and witty one”.

### **Sonata No. 2 for violin and piano (quasi una sonata)**

“The Second Violin Sonata opens with a piano chord as deafening as a gunshot. At the same time, it was an explosion of a distilled concept of style and the beginning of a new period in Schnittke’s career – the period of polystylistics. The subtitle “quasi una sonata” echoes the famous Beethoven’s Sonata quasi una Fantasia as the composer named his Moonlight Sonata. With this comparison, Schnittke composer wanted to show that his sonata is on the opposite pole from the Moonlight Sonata. Beethoven’s piece was a romantic erosion of the contours of classical sonata. On the contrary, Quasi una sonata is so torn apart by contradictions that it cannot become a sonata. This is a story about how difficult it is now to repeat the model of the classical form. The Sonata has the same classical cycle of three movements, but everything seems to be corroded from the inside. However, according to the composer, there is a chance that a pluralistic style will be born to summarize the search for sonata and quasi-sonata.

“The polystylistic method used by Schnittke in his Second Violin Sonata includes citation and allusion techniques in a collage setting. The collage, that is a sharply contrasting confrontation of heterogeneous style elements, ensues from the general idea – demonstration of a fierce, irreconcilable struggle. The most striking

effect of the collage is associated with the allusion technique, which is, according to Schnittke, “a stylistic hint on the verge of an unkept promise”. The Sonata has allusions to classical romantic music of the past – Beethoven, Brahms, Liszt, and the BACH monogram motif is used in the same row: a positive pole in the general conflict of the work. And the first two chords of the Second Sonata, as if collected from the archives of tonal and atonal music, mean that the piece is uniquely individual.

The beginning of the Sonata is almost like an instrumental theatre: after the first gunshot chord, a pause comes. Against the background of its growing tension, an equally active violin chord enters – a continuous dissonance. The world of disharmony is shown in many forms: in motion with no tempo, in convulsive sound impulses, in inarticulate clusters, etc. Orderly quiet chords that harmonize the BACH motif emerge from the depth of the piano as a counterbalance. This is the allusion of the great classics of the past, like a living sound of the voice of history, a haven of thought about possible harmony. The emergence of this theme creates a major conflict in the drama sonata. An irreconcilable struggle is imprinted on the BACH motif that symbolizes the name of the great creator of music – Bach: now the motive is conquered by the dissonant atonal side, then it returns to the tonal chorale sphere.

The final outcome of the struggle comes only in the very last sounds of the Sonata. The BACH motif, a symbol of harmony, is played by the violin in a way that it exposes dissonances and traces of destructive disharmony. The sonata written by the modern composer, without using a single word, claims that even the most beautiful of ideals of the past cannot balance and pacify the great anxieties of our time, and today’s man has no right to be content with peace that once existed.”

*Valentina Kholopova, Evgenia Chigareva  
(based on the book: Alfred Schnittke. M., 1990)*

### **Quintet for piano, two violins, viola and cello**

“The quintet was written from 1972 to 1976. It is dedicated to the memory of my mother, who died in 1972. The first movement in its main version was written in the same year. Then there were endless options for the continuation, which I could not find in any way. All the continuations, which were made out of habit, seemed false, inappropriate to me, and I kept returning to where I started from. Thus, I went around in circles for three years. And only in the autumn of last year (1975) I found the continuation of the quintet. Suddenly, it became clear that all further development should be built on a purely intonational basis – as it was in the first movement – on a small group of related motifs that are chromatic in structure.

“In all the movements, one can hear C major and C sharp, which makes attempts to somehow take shape, but fails to do so, and hangs all the time as an augmented octave in the C major triad. Complete tonicalization of this sound occurs only in the finale.

“In addition to the above, there are several more intonationally related motifs: BACH in the waltz from the second movement; a certain sequence of tones and halftones is used, which was repeatedly used by many composers (Bartók, for example) – the second waltz (the theme was taken from the movie *Agony*. The acutely intense growth used in the waltz also comes from there) – it has some kind of extended chromatic *Dies irae*. I didn’t make an intentional dedication to Shostakovich, but the similarities in terms of general musical construction are partially possible.

“All the movements are low-contrast and follow one after another without interruption. The first movement is quiet and slow preluding and growing towards the climax. The second movement consists of two waltz “attempts” and two

constructions of recitative nature. The third movement is slow and obstinate. It is based on multiple varied repetition of the same intonation. The fourth movement is something like not very accurate variations, not a very accurate passacaglia. It has its own intonation idea: the music was initially written for The Borodin Quartet, and I collected the initials of all the members of the quartet and pianist Edlina as a group of notes. The finale is also a passacaglia, but a sort of “inverted” one, with a completely new theme, a specially composed one. It takes place in the upper voice of the piano in D flat major amid the lower sound of everything that was in the Quintet. Obviously, this finale should be understood as a sufficiently detailed general code, not as a fifth movement.”

*Alfred Schnittke (based on the book: Dmitri Shulgin. Years of Alfred Schnittke's Obscurity. M., 1993)*

### **Concerto for piano and string orchestra**

“I met Alfred Schnittke in the summer of 1972, in Pitsunda. A very refined, gentle, shy and modest man – he made such an impression on me then... I could not help but ask if he had compositions for piano. *“There is one thing, but the pianists told me that it was impossible to play it”*: he composed the Improvisation and Fugue in 1965 for the III Tchaikovsky Competition, but no one played it either then or after. In Moscow, I came to his place to see the score and saw that the Improvisation was not too difficult technically, unlike the incredibly complicated Fugue. I always was a quick learner, and after a week and a half I called Alfred, came over and played it. He was delighted and said to his wife: *“You see, they say it's unplayable. It is playable as it happens!”*

“And then I began to ask Alfred for a piano Concerto. We met regularly, and I kept reminding him of it and finally stopped. Moreover, he said that he didn't

know the piano well. Suddenly, in the summer of 1979, Alfred unexpectedly brought the clavier of a new piece. I was excited and started to look into it and immediately fell in love with the Concerto – I played it by heart six days later. In September, I played the Concerto to Alfred, he made some amendments, and the premiere took place on 10 December in Leningrad with Alexander Dmitriev conducting. When they brought the programme to me, I saw: “To Vladimir Krainev”. I had the same inscription on the score, and I did not attach any importance to it as I decided that Schnittke simply inscribed my copy. When he came backstage, I could barely find the right words: *“Alfred, thank you, it turns out that you dedicated the Concerto to me!?”* “Of course,” he was surprised. *“I wrote it for you. Who else could it be dedicated to?”*

“Just like the Leningrad one, the Moscow premiere conducted by Dmitri Kitayenko went off without a hitch. In 1980, we played the Concerto twice in Moscow, then I played it in Prague, Leipzig, Dresden, Bordeaux, Tours and Paris, in England, in the USA... Saulius Sondeckis had it in his repertoire later on, then we started to play it with *The Moscow Virtuosi*, and the Schnittke Concerto made a huge impression everywhere. Alfred hardly commented on it; he just said that the theme “Lord, have mercy” was there. And I found out later that the ringing, which first sounds like a handbell and then like the tocsin, is actually their doorbell. I can't help but recall Akhmatova's “I wish you were aware from what stray matter...”

“I am very glad that the pianists have it in their repertoire now: Viktoria Postnikova, Evgeny Mogilevsky, Igor Khudolei and many others started to play the Concerto after me. Today, this is one of Schnittke's most popular pieces. I struggled for a long time to make Schnittke fall in love with his Concerto as at first he was displeased with it and asked not to record it: “I dislike the Piano

Concerto, this is not my most successful piece...” Alfred had no complaints about the performers, he was dissatisfied with himself! And then he was there when it was recorded, listening, and everything fell into place. Each of Schnittke’s pieces is unusually full of emotions, especially the concertos – the piano one, the viola one and the First Cello one. For me, these are very strong works, where every second is filled, without a single incidental note.”

*Vladimir Krainev (based on the book: The Pianist’s Monologue. M., 2011)*

Alfred Schnittke’s last major symphonic work is named Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5 (not just the Fifth Symphony as the programme says).

This score was completed in 1988 and first performed by the Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Ricardo Chailly. Therefore, unfortunately, it cannot be performed today for the first time, as it the programme says. Today, it will be performed for the first time in the city of Moscow.

This score somehow summarizes the composer’s achievements in the fields of two genres – concerto grosso and symphony – over the past 18 years.

The genre of concerto grosso certainly prevails in the first movement written for three solo instruments: the violin, the oboe and the harpsichord accompanied by orchestra. The solo part of the harpsichord will be played today by composer Vasily Lobanov.

As for the second movement, its central image, the leitmotif image, is associated with the music of Gustav Mahler. At the age of sixteen, Gustav Mahler created a cyclic piece for piano quartet. The first movement and a small fragment of the second movement, literally a few measures, remained completely finished.

Based on these few measures, Alfred Schnittke created a piano quartet, the orchestral version of which is the second movement of the Fifth Symphony or the Fourth Concerto Grosso.

The original Mahler fragment is played by the piano, violin, viola and cello, that is, as Mahler did it, at the very end of the second movement.

The Fifth Symphony has four movements, not three as the programme says.

The fourth movement, just like the third, has a tempo designation Lento. These movements of the symphony are two giant murals that absorbed the emotions and thoughts of our troubled times. And the majestic, quiet epilogue of the symphony is a kind of saraband march that takes the characters of this musical drama to eternity.

*Gennady Rozhdestvensky*

## Альфред Шнитке (1934–1998)

### Диск 1

1	Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу для фортепиано в шесть рук (1979). . . . .	6.17
2	Соната № 2 для скрипки и фортепиано ( <i>quasi una sonata</i> ). . . . .	19.23
Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (1972–1976)		
3	I. Moderato . . . . .	6.28
4	II. Tempo di Valse . . . . .	5.34
5	III. Andante . . . . .	6.05
6	IV. Lento . . . . .	4.32
7	V. Moderato pastorale . . . . .	4.03
8	Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979). . . . .	23.40

Общее время: 76.07

Геннадий Рождественский, Виктория Постникова, Александр Бахчиев, *фортепиано* (1)  
Лиана Исакадзе, *скрипка* (2)  
Владимир Сканава, *фортепиано* (2)  
Элисо Вирсаладзе, *фортепиано* (3–7)  
Квартет имени Бородина (3–7)  
Владимир Крайнев, *фортепиано* (8)  
Симфонический оркестр Московской государственной филармонии  
Дирижер – Дмитрий Китаенко (8)

Записи: 1980 (1), 1977 (2), трансляции из Большого зала Московской консерватории 7 декабря 1984 г. (3–7), 29 февраля 1980 г. (8).

Звукорежиссеры: И. Вепринцев (1), М. Килосанидзе (2), Э. Шахназарян (3–7), А. Штильман (8)

### Диск 2

1	Вступительное слово Г. Рождественского . . . . .	3.07
Концерто гротто № 4 / Симфония № 5 (1988)		
2	I. Allegro . . . . .	4.45
3	II. Allegretto . . . . .	8.06
4	III. Lento . . . . .	15.41
5	IV. Lento . . . . .	8.21
Концерт № 4 для скрипки с оркестром (1984)		
6	I. Andante . . . . .	4.03
7	II. Vivo . . . . .	7.06
8	III. Adagio . . . . .	8.14
9	IV. Lento . . . . .	9.33

Общее время: 69.02

Гидон Кремер, *скрипка* (6–9)  
Симфонический оркестр Министерства культуры СССР (2–5)  
Симфонический оркестр Московской консерватории (6–9)  
Дирижер – Геннадий Рождественский

Записи: по трансляции авторского концерта А. Шнитке из Большого зала Московской консерватории 18 января 1990 г. (1–5); по трансляции концерта в честь 125-летия Московской консерватории 23 декабря 1990 г. (6–9).

Звукорежиссеры: С. Терентьев (1–5), И. Вепринцев (6–9)

**Alfred Schnittke (1934–1998)**

**CD 1**

1	Dedication to Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich for piano six hands (1979) . . . . .	6.17
2	Sonata No. 2 for violin and piano (quasi una sonata) . . . . .	19.23
Quintet for piano, two violins, viola and cello (1972–1976)		
3	I. Moderato . . . . .	6.28
4	II. Tempo di Valse . . . . .	5.34
5	III. Andante . . . . .	6.05
6	IV. Lento . . . . .	4.32
7	V. Moderato pastorale . . . . .	4.03
8	Concerto for piano and string orchestra (1979) . . . . .	23.40

Total time: 76.07

Gennady Rozhdestvensky, Viktoria Postnikova, Alexander Bakhchiev, *piano* (1)  
Liana Isakadze, *violin* (2)  
Vladimir Skanavi, *piano* (2)  
Eliso Virsaladze, *piano* (3–7)  
Borodin Quartet (3–7)  
Vladimir Krainev, *piano* (8)  
Moscow Philharmonic Symphony Orchestra  
Conductor – Dmitri Kitayenko (8)

Recorded in 1980 (1), 1977 (2), broadcast from the Grand Hall of the Moscow Conservatory,  
December 7, 1984 (3–7), February 29, 1980 (8).

Sound engineers: I. Veprintsev (1), M. Kilosanidze (2), E. Shakhnazarian (3–7),  
A. Shtilman (8)

**CD 2**

1	Introductory words by Gennady Rozhdestvensky . . . . .	3.07
Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5 (1988)		
2	I. Allegro . . . . .	4.45
3	II. Allegretto . . . . .	8.06
4	III. Lento . . . . .	15.41
5	IV. Lento . . . . .	8.21
Concerto No. 4 for violin and orchestra (1984)		
6	I. Andante . . . . .	4.03
7	II. Vivo . . . . .	7.06
8	III. Adagio . . . . .	8.14
9	IV. Lento . . . . .	9.33

Total time: 69.02

Gidon Kremer, *violin* (6–9)  
Symphony Orchestra of the USSR Ministry of Culture (2–5)  
Symphony Orchestra of the Moscow Conservatory (6–9)  
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Recordings: broadcast of Alfred Schnittke's recital from the Grand Hall of the Moscow  
Conservatory, January 18, 1990 (1–5).  
Broadcast of the Gala concert for the 125th anniversary of the Moscow Conservatory,  
December 23, 1990 (6–9).

Sound engineers: S. Terentiev (1–5), I. Veprintsev (6–9)



Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян  
Редактор — Полина Добрышкина  
Ремастеринг — Надежда Радугина  
Дизайн — Григорий Жуков  
Перевод — Николай Кузнецов

Project supervisor — Andrey Krichevskiy  
Label manager — Karina Abramyan  
Editor — Polina Dobryshkina  
Remastering — Nadezhda Radugina  
Design — Grigory Zhukov  
Translation — Nikolai Kuznetsov

Mel CD 10 02630