

Alfred Schnittke
Psalms of Repentance



ECM NEW SERIES

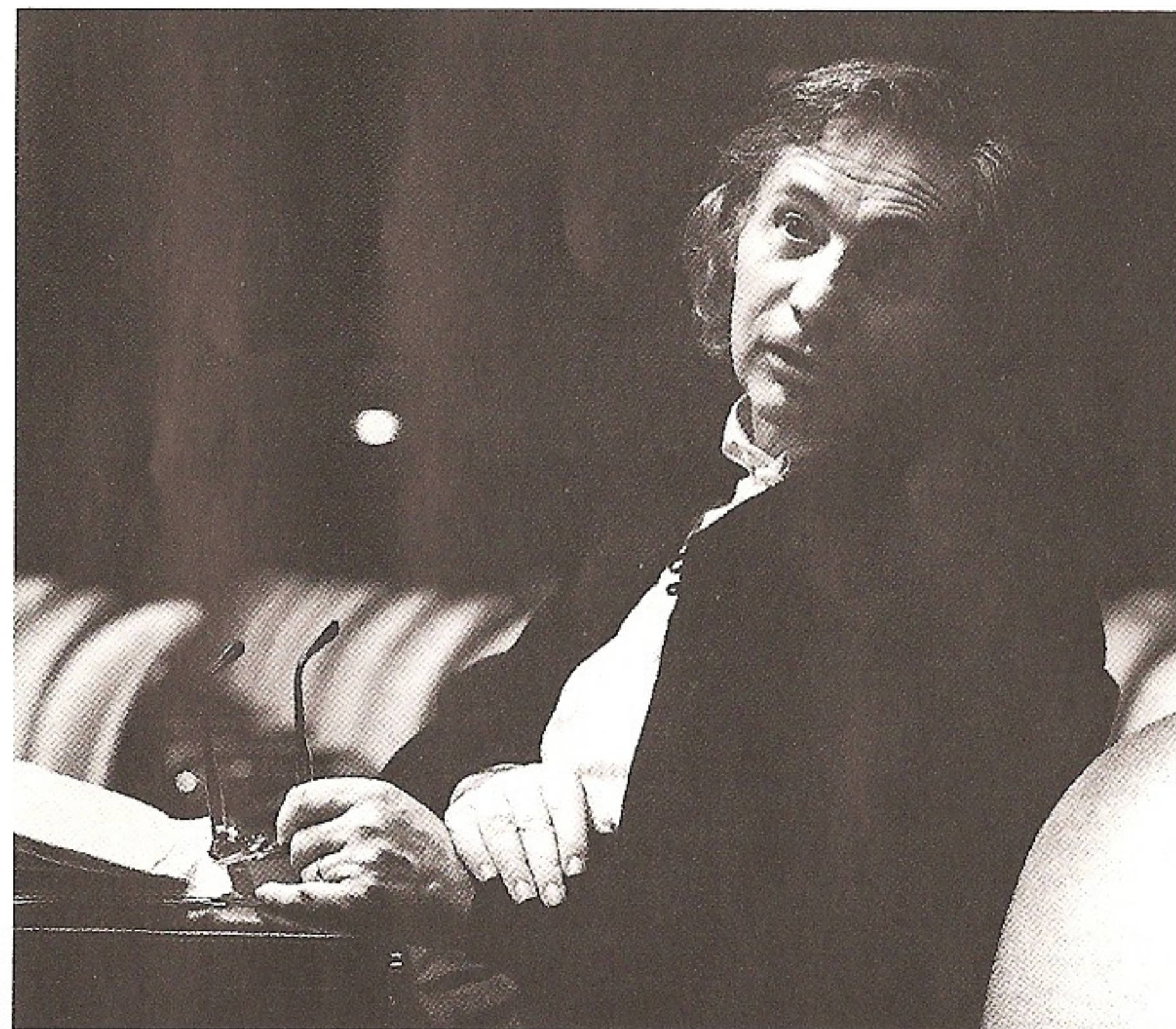
Alfred Schnittke

Psalms of Repentance
for mixed choir

12 Bußverse
für gemischten Chor

I	2:55
II	5:06
III	4:00
IV	2:37
V	3:18
VI	2:10
VII	6:23
VIII	2:02
IX	8:14
X	3:42
XI	4:07
XII	8:26

Swedish Radio Choir
Tõnu Kaljuste, conductor



Стихи Покаянные

I

Плакася Адамо предъ раемо съдя:
Раю мои, раю, прекрасныи мои раю!
Мене бо ради, раю, сотворено бысте,
А Еввы ради, раю, заключено бысте.
Увы мнѣ, грѣшному,
Увы-ы-ы безаконену!
Согрѣшихо, господи, согрѣшихо,
И безаконеновахо.
Уже азо не вижу раиския пища,
Уже азо не слышу архангелеска гласа.
Согрѣшихо, господи, согрѣшихо,
Боже милостиве, помилуй мя, падшаго.

II

Приими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое,
Во тихое и безмлъвное
Нѣдро свое.
Не брани, пустыня,
Страшилищи своими
Отобѣгошаго от лукавныя
Блудница мира сего.
О прекрасная пустыни,
Веселая дубравица!
Возлюбих бо тя паче
Цареских чертогъ
И позлащенных полатъ.
И поиду в лузъх
По красному твоему винограду
Различных цвѣтець твоихъ,
Дыхающе от воздуха
Малым вѣтрецем,
Движуще у древес
Вѣтвие свое кудрявое.
И буду яко худъ звѣрь,
Единъ скытаяся
И бѣгая челоувѣкъ
И многомятежныя сея жизни,
И сѣдя, плача и рыдая,
Во глубоком и диком

Нѣдрѣ твоём:
О Владыко Царю!
Насладил мя еси
Земеныхо благо,
И не лиши мене
Небеснаго царствия твоего.

III

Сего ради нищѣ есмь:
Села не имѣю,
Двора своего не стяжаю,
Винограда не копаю,
По морю плавания не сотворяю,
З гостми купли не дѣю,
Князю не служу,
Боляром не точенъ,
В слугахо не потребенъ,
В книжномъ поучении забытливъ,
Церкви божия не держуся,
Отца своего духовенагозаповѣдь престопаю,
Тѣм бога прогнѣваю.
На всякая дѣла благая не памятливъ,
Безакония исполненъ,
Грѣхы свершен,
Даи же ми, господи, преже конца
покаятися.

IV

Душе моя, душе моя,
Почто во грѣсех пребываеши,
Чюю твориши волю
И без ума мятешися?
Востани, останися сего
И плачися дѣлъ своихъ горцѣ,
Преже даже смъртныи час
Не восхытитъ тобѣ:
Тогда слезы не успѣютъ.
Помысли, душе моя,
Горкыи часо страшении и грозныи
И мукы вѣчную,
Ожидающе грѣшников мучити.
Но воспряни, душе,
Вопиюще непрестанено:
Милостиве, помилуй мя!

V

Окаянне убогыи челоувѣче!
Вѣкъ твои кончается,
И конецъ приближается
А Судъ страшении готовится.
Горе тебѣ, убогая душе!
Солнце ти есть на запади,
А дене при вечери
И секира при корени.
Душе, душе, почто тлѣющими печешися?
Душе, вострепещи,
Како ти явитися создателю своему,
И како ти пити смертеную чашу
И како ти трѣпѣти смрадная ефиопы
И вѣчныя мукы,
Ото нея же, Христе,
Молитвами рожешая тя
Избави душа наша.

VI

Зря корабли напрасно приставаема,
Возописта прекрасная два брата Борисо и Глѣбо:
Брате Святополче, не погуби наю,
Еще бо есми велми млады!
Не подрѣжи лозы неплодныя,
Не сожни класа недозрѣлаго,
Не пролеи крови неповинныя,
Не сотвори плача матери наю!
Положени есмя в Вышегороде Руския земля,
Боже наше, слава тебѣ.

VII

Душе моя, како не устрашаешися,
Видяше во гробѣх лежащи
Кости обнажены, смердящи?
Разумѣи и виждь:
Гдѣ князе, гдѣ владыка,
Гдѣ богатъ, гдѣ нище?
Гдѣ лѣпота образа?
Гдѣ велѣрѣчие премудрости?
Гдѣ гордящиеся о народѣх?
Гдѣ златом и бисеромъ красящася?
Гдѣ кичения и любви?
Гдѣ мздоимание?
И судъ нелицемѣрено, неправдою убыстрено?
Гдѣ господинъ или рабо?
Не все ли есть одинако
Прахъ и земля и калъ смердящий?
О душе моя, почто не ужасаешися сердцемъ,
И како не устрашаешися Страшнаго судища
И мукы вѣчныя?
О убогая душе!
Помяни, како земнаго царя, тлѣннаго челоувѣка
Глагола трепетно послушаеши,
И небеснаго создателя своего
Заповеди не храниши.
Живеши по вся часы согрѣшающе,
А книжное писание ни во что же вмѣняеши,
Яко глумлению предалагаеши.
О душе моя!

Восплачися, вопиюще ко Христу:
Исусе, спаси мя,
Молитвъ ради весѣхо святыхо твоихо
Избави мя вѣчнаго и горкаго мучения.

VIII

Аще хочеши победити
Безвременную печаль,
Не опечалися никогда же
За кою-либо временную вещь.
Аще и бѣнь будеши,
Или обесчестенъ,
Или отгнанъ,
Не опечалися,
Но паче радуися.
Тогда ся токмо печалися,
Егда согрешиши,
Но и тогда в меру,
Да не впадеши во отчаяние
И не погибнеши.

IX

Вспомянух житие свое клирское
Азъ непотребный,
Печальное реку и скоропреселное,
Глаголя: Увы мнѣ!
Что сотворю,
Гдѣ убо живу,
И како терплю?
Въ монастырѣ убо игумени и икономи,
И келари и казначѣи,
Вкупѣ же и подъкеларники и чашники,
И соборныя старцы гордливия,
Самолюбиемъ вси одержими,
И сребролюбиемъ обьяшася,
И братоненавидѣниемъ соплетошася,
И скупостию связашася,
И лукавствомъ помрачишася, окаяннии.

Сами дѣюще тмами неподобная,
Намъ же о единомъ маломъ нѣкоемъ малодушии
Зѣло зазирающе.
Сами убо безвременно вкушаху
Различная брашна,
Насъ же и худыми брашны
Не хотятъ питати.
Вино же и всякое питие
Всегда пияху,
Сего ради презрѣша насъ,
Своя ради безумныя скупости,
Но весма обладающе,
Насъ же ни единого кратора сподобляюще.
Оле безумныя скупости!
Оле небратолюбия!
Не свѣдуше убо,
Яко едина божия благодѣнь равна всѣмъ,
И каково иноческое обѣщание.
Но убо аще и вѣдуше,
Но лукавнующе во всемъ,
И своя чрева насыщающе,
И одежды разширяюще,
Красящеся и гордящеся
Богатствомъ паче мирскихъ,
Станныхъ же и нужныхъ не милующе,
Но и оскорбляюще.
Но владыко царю небесный,
Христе боже нашъ,
Подаждь намъ терпѣние
Противу ихъ оскорбления
И избави отъ насилия ихъ
И спаси ны, господи,
Яко челоуѣколюбецъ.

X

Придѣте, христоноснии людие,
Воспоимо мученико страдания.
Како по Христе пострадавоше
И многия муки претрѣпѣвоше,
О телесѣ своемъ не брѣгоше
И единомыслено упование имѣше ко господу.
Предо цари и князи нечестивыми
Христа исповѣдавоше
И душа своя положиша за вѣру правую.
Тако и мы нынѣ, друзи и братия, спостражемо
За вѣру православную,
И за святыхъ обители,
И за благовѣрнаго царя нашего,
И за все православие.
Станемо сопротивъ гонящихъ насъ,
Не устыдимъ своего лица.
Не уклонимся убо, о воины,
Поидемъ на супротивныя и безбожныя агаряны,
Разоряющихъ православную вѣру.
Се нынѣ время,
Сомрътию живото купимо.
Да аще похитятъ насъ агаряны
И пролиютъ кровь нашу,
То мученицы будемо Христу, богу нашему,
Да вѣнецы побѣдными увлземся ото Христа бога
И Спаса душамо нашимо.

XI

Наго изыдоху на плачъ сеи,
Младенецъ сый,
Наго и отоиду паки.
Убоже, что тружася
И смущася всеу наго,
Вѣдая конецъ житию.
Дивство, како шествуемъ
Вси равнымъ образомъ
Ото тмы на свѣто,
Ото свѣта же во тму,
Ото чрева материя
Со плачемъ в миро,
Ото мира же печальнаго
Во гробо.
Зачало и конецъ плачъ,
Кая потреба посредниимо?
Соно и сѣне, мечтание
Красота житейская.
Увы, увы красныхо
Многосоплетеннаго жития!
Яко цвѣто, яко прахо, яко стѣне преходятъ.

Bußverse

I

Adam saß vor dem Paradies und weinte:
Mein Paradies, mein herrliches Paradies!
Für mich warst du geschaffen,
Nur Evas wegen bist du mir verschlossen.
Ich habe gegen meinen Gott gesündigt.
Und ich habe das Gebot gebrochen.
Ich werde nie mehr paradiesische Speisen sehen.
Ich werde nie mehr die Stimme des Erzengels hören.
Ich habe gesündigt, mein Gott!
O Gott, vergib mir Gefallenen!

II

Es nimmt mich die Wüste auf wie die Mutter ihr Kind.
Leise und stumm birgt sie mich in ihren Schößen.
Drohe mir nicht, Wüste, mit deinen Ungeheuern;
dem Flüchtling ohne Rückkehr in fremder Welt.
O schöne Wüste, du freundlicher Eichenwald!
Du bist mir lieber,
als es die Prunkgemächer und Goldkammern
des Zaren sein könnten.
Ich werde auf den Wiesen
deines Wundergartens gehen,
mit ihren vielen Blumen,
wo die Luft von leisen Winden bewegt wird;
wo die lockigen Zweige der Blumen sich bewegen.
Ich werde leben als Wolf,
allein durch die Welt treiben, die Menschen
und ihr heuchlerisches Leben meiden.
Ich werde mich verstecken, weinend und heulend,
in deinen wilden Schößen.
O Herr, o Zar!
Du hast mich erfreut mit irdischen Gütern.
Entziehe mir nicht dein himmlisches Reich!

Psalms of Repentance

I

Adam sat before the gates of Paradise and wept:
My Paradise, my glorious Paradise!
For me wert thou created,
Only because of Eve art thou now shut to me.
I have sinned against my God
And I have broken the commandment.
Ne'er shall I see the fruits of Paradise again,
nor again hear the voice of the Archangel.
My God, I have sinned!
Lord, forgive the Fallen Man!

II

The desert receives me as a mother her child.
Soft and mute, she takes me to her bosom.
Threaten me not, o desert, with thy monsters;
an outcast in a strange world with no hope of return.
O lovely desert, thou pleasant oaken forest!
Thou art more agreeable to me
than all the state-rooms and
golden chambers of the czar.
I shall roam the flowery meadows
of thy wondrous garden,
where soft zephyrs stir the air;
where wreathing stems of flowers sway.
I shall live as a wolf,
wander alone through the world,
shunning men and their hypocrisies.
I shall hide myself, weeping and wailing,
in thy wild bosom.
O Lord, o Czar!
Thou hast delighted me with earthly goods.
Take not from me thy heavenly realm!

III

Weshalb lebe ich in Armut:
Ich besitze keine Erde,
ich habe keinen eigenen Hof,
ich pflüge nicht den eigenen Garten,
in der Seefahrt suche ich nicht Gewinn,
mit Kaufleuten handle ich nicht,
den Fürsten diene ich nicht,
den Bojaren bin ich nicht nützlich,
als Diener taue ich nicht.
Zu Büchergelehrsamkeit bin ich ungeeignet,
an die Kirche glaube ich nicht,
die Vorschriften meiner geistlichen Väter mißachte ich,
so ziehe ich göttlichen Zorn auf mich.
Gute Taten sind meine Sache nicht,
ich bin voll der Unehre,
mit Sünden beladen.
Gib mir, mein Gott,
vor dem Ende die Möglichkeit zur Beichte.

IV

Meine Seele –
warum befindest du dich in Sünden,
welchem Willen gehorchst du,
wie verwirrend handelst du?
Erhebe dich – laß alles ...
und weine bitterlich über deine Taten,
solange du noch wartest auf deine Todesstunde.
Dann wird es zu spät sein, Tränen zu vergießen.
Bedenke, meine Seele,
die bitteren Stunden
der Angst und des Schreckens,
bedenke die ewige Qual,
die die Sündigen erwartet.
Ermanne dich, o Seele,
laut schreiend:
Gnädiger, bewahre mich!

III

Why do I live in poverty:
I own no piece of soil,
no farm to call my own,
no garden I can plough.
The seas I do not sail for gain,
with merchants do not trade,
I do not serve the princes,
wait not upon boyars,
am useless as a servant.
For scholarship I am unsuited,
in the Church I do not believe,
I disobey the precepts of my spiritual fathers,
thus heaping divine wrath upon my head.
Good deeds are not for me,
replete with dishonour,
I am burdened down with sin.
Grant me, my God,
the chance to confess before my end.

IV

My soul –
why art thou steeped in sin
whose will dost thou obey?
How perplexing are thine acts?
Arise – put all aside ...
and weep bitterly about thy deeds,
whilst thou dost still await thine hour of death.
Then will it be too late for tears.
Consider, o my soul,
the bitter hours
of fear and anguish,
consider the eternal torments
that await the sinner.
Exhort thyself, o soul,
crying out:
Gracious God, spare me!

V

O Mensch – verdammt und armselig,
deine Lebenszeit geht zu Ende,
dein Ende naht,
ein schreckliches Gericht wird kommen über dich.
Wehe dir, armselige Seele!
Deine Sonne geht unter,
und der Tag dämmt,
die Streitaxt liegt bei den Wurzeln.
Seele, o Seele,
warum klagst du über die Vergänglichkeit?
Seele, erzittere,
bevor du vor deinem Schöpfer erscheinst
und den Todesbecher trinkst
und bevor du leidest unter dem stinkenden Teufel
und vor ewiger Qual.
Von ihr, Christus,
befreie unsere Seele –
erhöre unsere Gebete.

VI

Als sie sahen das Schiff, das plötzlich kam,
schrieen die beiden schönen Brüder Boris und Gleb:
O Bruder Swjatopolk, vernichte uns nicht,
wir sind beide noch sehr jung!
Schneide nicht die Sprößlinge, die noch keine Früchte
hervorgebracht haben.
Schneide nicht mit der Sichel die unreife Ähre,
vergieße kein unschuldiges Blut.
Bereite unserer Mutter keinen Kummer!
Bestatte nur in der russischen Erde im Vyschgorod,
Unserm Gott sei Dank!

V

O man – damned and wretched,
thy life on earth is drawing to a close,
thine end is near
a terrible judgement will fall upon thee.
Woe unto thee, wretched soul!
Thy sun is setting,
the light fades,
and the battle-axe is ready for the roots.
Soul, o soul,
why lamentest thou mortality?
Soul, tremble
before thou dost appear before thy Maker
and drainest the fatal goblet
and before thou must face the stinking devil
and eternal torment.
From them, Christ,
deliver our soul –
hear our prayer.

VI

When they saw the ship that suddenly appeared,
the two fair brothers Boris and Gleb cried:
O Brother Svjatopolk, do not destroy us,
we two are still very young!
Do not cut off the shoots that have
not yet borne fruit.
Take not thy scythe and cut the unripe corn,
shed no innocent blood.
Bring not our mother grief!
Bury only in the Russian soil of Vyschgorod.
Thanks be to our God.

VII

O meine Seele, warum hast du keine Angst
vor den Toten in den Gräbern,
vor den bloßen und schrecklichen Knochen.
Erkenne und schaue:
Wo ist der Fürst, und wo ist der Herrscher?
Wo ist der Reiche, wo der Arme?
Wo ist die Schönheit des Gesichts?
Wo ist die Redekunst der Weisheit?
Wo sind die Hochmütigen, wo die Ruhmsüchtigen?
Wo sind jene, die mit ihrem Gold und ihren Perlen
vor anderen prahlen?
Wo ist Stolz, wo ist Liebe?
Wo sind die Habgierigen?
Wo ist das wahrhaftige Gericht,
das dem Schuldigen keine Ruhe gibt?
Wo ist der Herrscher, wo der Sklave?
Ist nicht alles gleich:
Staub und Erde und stinkender Schmutz?
O meine Seele, warum zitterst du nicht vor Schreck?
Wieso hast du keine Angst
vor dem schrecklichen Gericht
und den ewigen Qualen?
O armselige Seele!
Erinnere dich, wie du den Worten
des irdischen Zaren, eines vergnüglichen Menschen,
mit Aufmerksamkeit folgtest,
aber den Geboten deines himmlischen Schöpfers
nicht gehorchtest.
Du lebst in ewiger Sünde,
die Lehre der Schrift
nimmst du nicht ernst, du spottest über sie.
O meine Seele!
Weine, schreie Christus zu:
Jesus, rette mich!
Befreie mich – folgend den Gebeten der Heiligen –
von ewigen und bitteren Qualen.

VII

O my Soul, why art thou unafraid
of the dead in their graves,
of the bare and terrible bones.
Recognize and look:
Where is the prince and where the ruler?
Where the rich and where the poor?
Where is loveliness of countenance?
Where the rhetoric of wisdom?
Where are the proud, where those who lust for fame?
Where are those who boast to others
of their gold and pearls?
Where is pride, where is love?
Where are the greedy?
Where is the true seat of justice
that giveth the guilty no rest?
Where is the ruler, where the slave?
Is everything not equal:
dust and earth and stinking dirt?
O my soul, why dost thou not tremble in dread?
Why art thou not afraid
of the terrible judgement
and everlasting torments?
O wretched soul!
Remember how attentively thou didst obey
the words of the earthly czar,
a merry-making man,
but didst not heed the commandments
of thy heavenly Creator.
Thou livest in eternal sin,
not revering but mocking
the teachings of Scripture.
O my soul!
Weep, cry out to Christ:
Jesus save me!
Deliver me – answering the prayers of the saints –
from torments bitter and eternal.

VIII

Wenn du die Zeitlosigkeit der Trauer überwinden willst,
dann sei nie traurig vom zeitlichen Unglück.
Wenn du einmal geschlagen wirst
oder wenn dir die Ehre genommen wird
oder wenn du verjagt würdest,
sei nicht traurig,
sondern sei immer frohen Herzens.
Sei nur dann traurig,
wenn du gesündigt hast.
Doch selbst dann nur mit Maßen.
Dann gerätst du nicht in Verzweiflung
und zerstörst dich nicht.

IX

Über mein Leben als das eines Geistlichen
habe ich nachgedacht –
über mein trauriges und unsicheres Leben.
Ich habe mir gesagt: Weh mir!
Was unternehme ich alles,
wo lebe ich, und was ertrage ich.
Im Kloster gibt es Mönche und Arbeiter
und viele Untergeordnete,
dazu ältere und geschwätzig Mönche.
Alle sind sie vom Hochmut besessen
und gierig nach Geld.
Sie hassen ihre Freunde.
Ihr Geiz verbindet sie.
In ihrer Tücke sind sie verknöcherte Verdammte.
Sie selber tun nie Abscheuliches,
aber uns werfen sie kleine Fehler vor.
Sie haben zu jeder Zeit
die verschiedenen Speisen genossen.
Uns aber wollen sie nicht einmal
ein schlechtes Essen gönnen.
Wein und andere Getränke
haben sie immer getrunken.
Töricht vor Gier, haben sie uns verschmäht.
Sie haben von allem mehr als genug.
Uns hat man keinen einzigen Becher angeboten.
O wahnsinniger Geiz!

VIII

Wouldst thou overcome the timelessness of grief?
Then be not saddened by earthly misfortune.
If thou art struck,
if thou art robbed of thine honour,
or if thou wert driven out,
be not dejected,
but always cheerful of heart.
Sorrow only
when thou hast sinned.
But even then in moderation.
Thus wilt thou not despair,
wilt not destroy thyself.

IX

My life as a cleric have I pondered
– my sad, uncertain life.
I said to myself: Woe is me!
How much I undertake,
where do I live, and what endure.
In the monastery there are monks and labourers,
as well many subordinates,
and also older and loquacious monks.
All of them are possessed by pride
and greed for money.
They hate their friends.
Their miserliness connects them.
In their deceit they are the indurate Damned.
They themselves commit no loathsome deeds,
but reproach us for the slightest error.
They have always enjoyed diverse dishes,
yet begrudge us even a foul meal.
Wine and other drinks
they always drank.
Frantic with greed, they scorned us.
Of everything they have more than enough.
Not a single goblet were we offered.
O crazed avarice!
O obduracy towards one's neighbours!
They did not reflect
that divine goods are for all.

O Abneigung gegenüber den Nahestehenden!
Sie haben nicht darüber nachgedacht,
daß die göttlichen Güter allen zugedacht sind.
Sie haben vergessen die mönchischen Gelübde;
wenn sie das nicht vergessen haben,
dann waren sie in allem unehrlich.
Ihre Bäuche haben sie vollgestopft.
Kleidung haben sie in Mengen angehäuft.
Den irdischen Menschen haben sie damit geprahlt.
Wanderer und Arme haben sie nicht beachtet,
sondern sogar beleidigt.
O Christus, unser Gott, unser Herr
und himmlischer Zar, gib uns die Geduld,
um ihre Kränkungen zu ertragen.
Befreie uns aus ihrer Gewalt.
Rette uns, Herr,
rette uns, du Menschenfreund!

X

Sammelt Euch, Ihr christlichen Menschen!
Laßt uns preisen das Leiden der Märtyrer,
die Christus im Leiden nachfolgten
und viel Leid erduldeten.
Sie haben ihren Leib mißachtet
in dem einzigen Vertrauen auf Gott.
Vor Zaren und Fürsten haben sie Christus bezeugt
und ihre Seele dem echten Glauben geschenkt.
Jetzt, Freunde und Brüder,
leiden auch wir für den christlichen Glauben
und für das heilige Reich,
für unseren rechthabigen Zar
und für das christliche Volk.
Widerstehen wir unseren Verfolgern,
und beschmutzen wir nicht unser Gesicht.
Weichen wir nicht zurück,
sondern treten den Feinden
und Ungläubigen entgegen,
die unseren Glauben zerstören wollen.

Forgotten, their monastic vows;
if they did not forget,
unprincipled were they in all they did.
They filled their bellies,
amassed copious clothing,
Boasted of this to earthly men.
Wanderers and paupers they ignored,
even insulted.
O Christ, our God, our Lord
and Heavenly Czar, give us patience
to endure their offences.
Deliver us from their power.
Save us, Lord,
save us, thou friend of man!

X

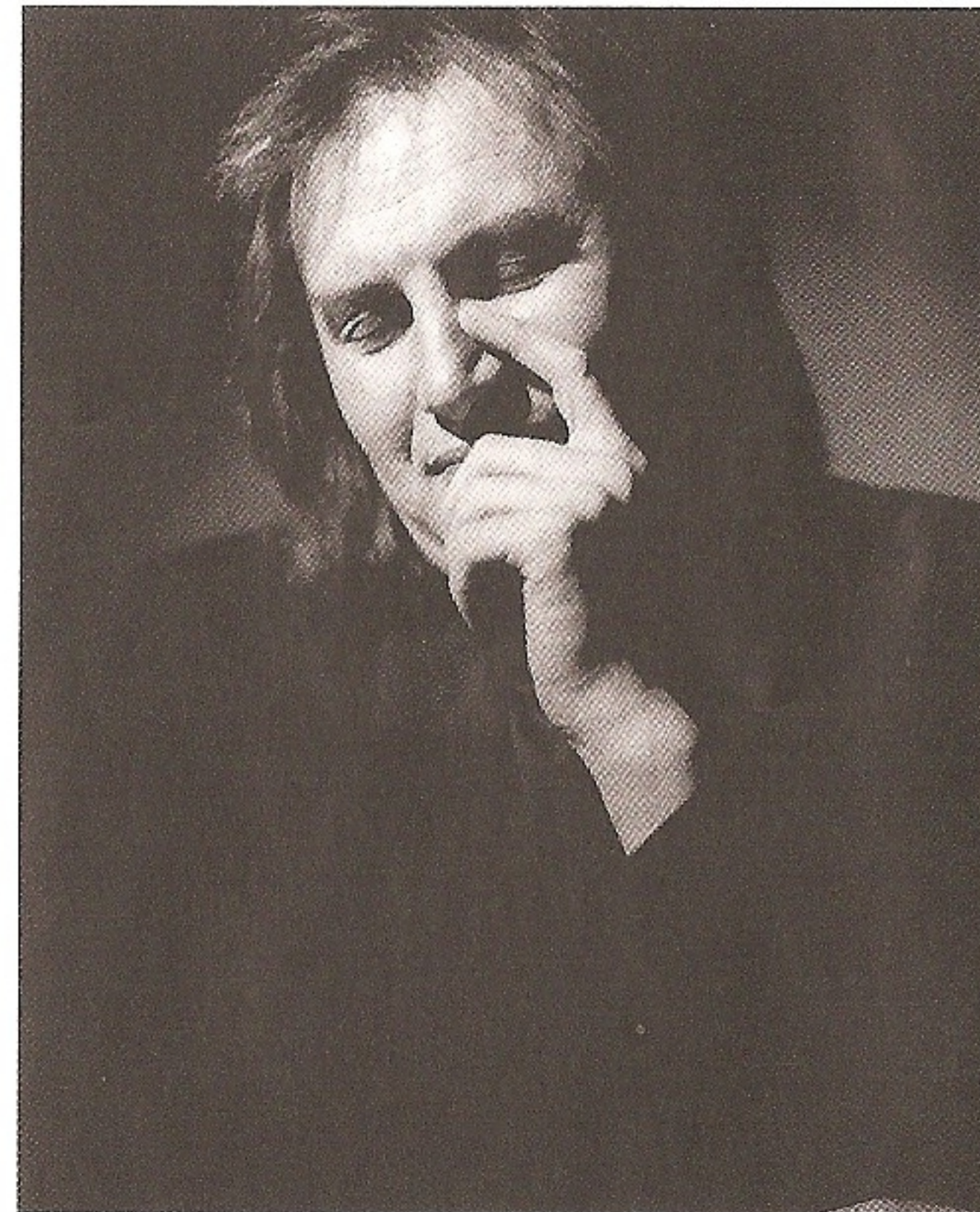
Gather, Christian citizens!
Let us praise the sufferings of the martyrs
who followed Christ in suffering
and endured much suffering.
Their bodies they defied
trusting in God alone.
Before czars and princes they did witness Christ
and dedicate their souls to the true faith.
Now, friends and brothers,
we, too, suffer for the Christian faith
and for the Holy Realm,
for our Czar of the true faith
and for the Christian people.
Let us resist our persecutors
and sully not our faces.
Let us not recoil,
but face the enemies and unbelievers
who would destroy our faith.

Ich bin in dieses elende Leben
 gekommen als nackter Säugling.
 Nackt werde ich auch aus dem Leben gehen.
 Ohnmächtig – warum muß man Beschwerde führen,
 Nackte – warum seid ihr grundlos besorgt,
 wissend, daß unser Leben nicht ewig währt?
 Wunderschön, wie wir gehen nach gleicher Art
 aus der Dunkelheit ins Licht
 und aus dem Hellen ins Dunkel,
 aus dem Mutterleib mit Schreien in die Welt
 und aus der traurigen Welt ins Grab.
 Der Anfang ist Weinen – das Ende ist Weinen.
 Welche Notwendigkeit ist in unserem Gehen?
 Traum, Schatten, Verlockung,
 das ist die Schönheit des Alltags.
 O Zauber des vielfältigen Lebens!
 Wie Blumen, wie Staub und wie Schatten
 geht es vorüber.

Aus dem Russischen von Tatjana Rexroth
 Abdruck mit Genehmigung von
 M.P. Belaieff, Musikverlag, Frankfurt/M.

I came into this wretched life
 a naked babe.
 Naked shall depart this life again.
 Helpless – why should one complain,
 naked – why be troubled groundlessly,
 knowing that our lives are not forever?
 Beautiful, how we walk the same way
 out of the darkness into the light,
 and out of the brightness into the dark,
 from the womb, howling into the world
 and from the grim world into the grave.
 The beginning is tears, the end is tears.
 Where is necessity in all we do?
 Dream, shadow, temptation,
 that is quotidian beauty day by day.
 O magic of our multifarious life!
 Like flowers, like dust and shadows
 it doth pass away.

English translation: Eileen Walliser-Schwarzbart
 © ECM Records



Verse von schwarzer Trauer

Alfred Schnittkes zwölf Bußverse

*Ich bin nicht Resultat, sondern nur
Werkzeug; etwas außerhalb meiner
selbst wird durch mich hörbar...*

Wer heute das Werk Alfred Schnittkes überblickt, wird darin stilistischen Brüchen von einander so grundsätzlich widersprechenden Richtungen begegnen, daß er sich fragt, wo hinter so viel maskenhafter Verwandlungsfähigkeit denn der Fluchtpunkt des kompositorischen Denkens liege. Personale Identität, also einen homogenen Stil sowie eine individuell geprägte, stets wiedererkennbare Tonsprache, verweigern Schnittkes Werke wie die kaum eines anderen zeitgenössischen Komponisten. Seine Musik entwirft sich nicht als Einheit, sondern folgt den Vielheiten, die die geschichtliche Überlieferung heute bereitstellt. Scheinbar unüberbrückbare Welten liegen zwischen dem plakativen Anarchismus der 1. Symphonie mit ihren echten oder erfundenen Zitaten und der asketischen Strenge der „Zwölf Bußverse“, zwischen dem zerfaserten Tonfall des strikt seriell durchkomponierten 1. Streichquartetts und dem diatonisch gehärteten Neoklassizismus der 4. Symphonie. Abgründe erst recht klaffen zwischen den in den „Concerti grossi“ durchgespielten barocken Stilmo-

dellen und dem kirchentonalen Psalmodieren im „Konzert für Chor“, schließlich zwischen dem intimen, introvertierten Streichtrio und dem vor expressivem Ausdruck berstenden 4. Streichquartett.

Zusammen mit Edison Denissow und Sofia Gubaidulina gehörte der 1934 in Engels, der Hauptstadt der damaligen Wolgadeutschen Autonomen Sowjetrepublik, als Sohn deutsch-jüdischer Eltern geborene Alfred Schnittke zu den jungen Wilden der sechziger Jahre, die sich nicht länger am ästhetischen Gängelband der staatlich verordneten Musikpolitik führen ließen. Schnittke, der bis dahin vor allem von Prokofjew und Schostakowitsch beeinflusst war, studierte – angeregt durch den in Rußland lebenden rumänischen Webern-Schüler Philip Herschkowitsch – die Dodekaphonie sowie die seriellen Verfahren der nachwebernischen westlichen Avantgarde. Ein 1962 erfolgtes Zusammentreffen mit Luigi Nono – „dessen Musik letztlich nicht im Kopf berechnet, sondern vom Herzen entschieden wurde“, so Schnittke – wurde für ihn zum Schlüsselerlebnis, auch wenn ihn sein eigener Weg als Mensch wie Künstler bald in eine andere, der des Italieners entgegengesetzte Richtung führen sollte.

Die Dodekaphonie war im Schaffen Schnittkes nur ein Übergang. Den Purismus der seriellen Durchorganisation empfand er bald als eine Einengung seiner Vorstel-

lungen von Form und auch als eine Art Flucht vor den bedrängenden Problemen der ihn umgebenden Wirklichkeit. Die Wende brachte die 1. Symphonie (1969–72) – ein Werk von wahrhaft mahlerschen Ausmaßen des inneren wie äußeren Anspruchs –, die nicht in Moskau, sondern nur in der Provinz uraufgeführt werden durfte. Dieses für Schnittkes Ästhetik wie Entwicklung zentrale Werk ist – so der Komponist – „ein Versuch, die inzwischen von der Musikentwicklung zerstörte klassische Form einer viersätzigen Sinfonie (mit dramatischer Sonatenform, ‚Jahrmarkts-Scherzo‘, philosophierendem Adagio und erlösendem Finale) aus Resten und Brocken wieder aufzubauen, dabei die fehlenden Flächen mit neuen ersetzend (so, wie ich es in Warschau sah, wo man ohne Rücksicht auf Stileinheit in einer nach dem Krieg rekonstruierten Kirche erhalten gebliebene alte Stücke in neue Wände einbaute, so daß es eine gleichzeitig alte und neue Kirche wurde)“.

Kennzeichnend für Schnittkes Polystilistik ist die Konfrontation heterogener Materialien und Stile. In der 1. Symphonie erklingen Stilelemente aller Epochen und Formen, auch der Unterhaltungsmusik und des Jazz, als direktes oder verfremdetes Zitat wie als idiomatische Anspielung. Und in der 3. Symphonie (1981) hat Schnittke die stilistischen Monogramme von 33 deutschen Komponisten von Bach bis Stockhausen

hinein verwoben. Dabei geht es ihm nicht eigentlich um eine Collage, sondern um eine „Integration des Heterogenen“ (Gottfried Eberle) – ein Verfahren, das an die Multiperspektivik und Mehrdimensionalität des komponierten Raums bei Mahler und Ives oder an Luciano Berios „Sinfonia“ (1968/69) erinnert. Polystilistik ist – in Schnittkes Worten – der Versuch, gleichzeitig alt und neu zu sein: „Man kann mit Hilfe einer modernen musikalischen Sprache komponieren, indem man ihren Elementen einen archaischen Modus verleiht, oder umgekehrt: indem man die alte Sprache verwendet, jedoch mit der Logik der gegenwärtigen Entwicklung“.

Schnittke hat dieses Verfahren einer dissonanten Heterophonie in zahlreichen Werken der siebziger Jahre aufgegriffen, bis es langsam zur unmerklichen stilistischen Modulation wird und damit seinen schockierenden Charakter verliert. Dieser stilistische Prozeß steht im Zusammenhang mit jener meditativ-religiösen Wende, die schon Jahre vor Schnittkes 1982 erfolgter Konversion zum Katholizismus eine Rückbesinnung auf die fundamentalen Erfahrungen und Fragen des Menschseins ankündigt. Einen ähnlichen Weg der Verinnerlichung sind auch andere Altersgefährten Schnittkes wie Sofia Gubaidulina, Giya Kancheli, Arvo Pärt oder Galina Ustwolskaja gegangen. Ausgelöst wurde Schnittkes Rückkehr zum Glau-ben wahrscheinlich durch den Tod der Mut-

ter 1972, verstärkt wohl sicher durch die zahlreichen lebensbedrohenden Schlaganfälle, die der Komponist seit 1985 erlitt. An den Folgen des letzten starb er am 3. August 1998 in seiner Wahlheimat Hamburg, nachdem er wenige Wochen zuvor noch der Moskauer Uraufführung seiner 9. Symphonie beiwohnen konnte.

Das der Mutter gewidmete Klavierquintett (1972–76) – mit dem großen Klagegesang im 1. Satz – kann darum als das eigentliche Gegenstück zur explosiven 1. Symphonie gelten. Der brutalen Wahrheit stellte Schnittke hier die leise Wahrheit zur Seite. Man kann diese Kehre zur Tradition über weitere Stationen – das „Requiem“ (1975), die 2. Symphonie „St. Florian“ (1979) mit ihren Bruckner-Anklängen, die 4. Symphonie (1984), das monumentale „Konzert für Chor“ (1984/85), schließlich das „Lux aeterna“ (1995), Schnittkes Beitrag zur Gemeinschaftskomposition des „Requiem der Versöhnung“ – verfolgen. Bereits im bekannten „Requiem“ setzt sich ein Ausdruckswille durch, der weder vor diatonischer Harmonik noch vor minimalistischen Strukturen zurückschreckt. Mit dem „Requiem“ beginnt auch die kompositorische Auseinandersetzung mit der kirchenmusikalischen Überlieferung der Vergangenheit, und zwar – wie es Schnittkes zerrissenem Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Herkunft, zwischen Juden- und Christentum entspricht – mit allen religiösen

Traditionen. An diesem Schnittpunkt ist seine 4. Symphonie angesiedelt, in der der altrussische Neumengesang, der gregorianische Choral, der Lutherchoral und der hebräische Synagogalgang im intentionalen Zitat erscheinen und eine streng durchkonstruierte Synthese anstreben, die am Ende doch wieder zerbröckelt.

Trotz der privaten Wendung zum Katholizismus ist, musikalisch gesehen, der altrussische Kirchengesang von weitreichendem Einfluß. Mehrere Kompositionen, die zu Schnittkes bedeutendsten und eindrucksvollsten Werken gehören, bezeugen diese Hinwendung zur russisch-orthodoxen Überlieferung – angefangen von den vier für Kammerensemble geschriebenen „Hymnen“ (1979) über das monumentale „Konzert für Chor“ (1984/85) bis hin zu den „Zwölf Bußversen“ (1988). In allen Fällen handelt es sich, wie schon beim „Requiem“ und der 2. Symphonie auf Texte des lateinischen Meßordinariums, um Werke, die nicht unmittelbar für die kirchliche Liturgie, sondern für den Konzertsaal bestimmt sind. Hierin trifft Schnittke sich mit dem Esten Arvo Pärt, dessen Tintinnabuli-Stil seine Wurzeln allerdings hauptsächlich in der Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Schule und der Frührenaissance hat – Musik, die, sieht man von einem Orlando-di-Lasso-Zitat im 3. Streichquartett einmal ab, für Schnittke kaum Bedeutung besessen zu haben scheint.

Das „Konzert für Chor“ und die „Zwölf Bußverse“ bilden eine intentionale Einheit und unterscheiden sich in ihrer kompositorischen Faktur wie geistigen Gestalt doch zugleich aufs nachdrücklichste voneinander. Das „Konzert für Chor“ – auf Texte, die Schnittke dem „Buch der traurigen Lieder“ des armenischen Mystikers Gregor von Narek (951–1003) entnahm – besitzt in vieler Hinsicht eine der 1. Symphonie vergleichbare polystilistische Modulation und Weite, die von der mittelalterlichen Psalmodie bis zum russisch-orthodoxen Chorgesang mit seinen charakteristischen Halbton- und Ganztonintervallen, von Rachmaninows spätromantischer Inbrunst bis zur Clustertechnik Ligetis und Pendereckis reicht. Obwohl dem umfangreichen Werk expressive Gesten nicht fremd sind – etwa im 17stimmigen Alleluja des zweiten oder im mit geradezu tonmalerischer Erregung gestalteten Orkan des Unglaubens des dritten Satzes –, ist der vorherrschende Eindruck doch der einer für westliche Ohren zunächst befremdenden, abweisenden Über-, ja Unpersönlichkeit. Man fühlt sich bei der dunkel timbrierten, schwermütig in sich kreisenden Musik mit ihrem teils finsternen Psalmisieren, teils syllabischen Choralton immer wieder an die hieratisch abweisende Strenge russischer Ikonen erinnert, die ja auch das Idealbild eines Gottes und nicht das individualisierte Antlitz eines Menschen zeigen.

An Strenge des Ausdrucks wird das „Konzert für Chor“ noch von den „Zwölf Bußversen“ („Stichi Pokajannye“) übertroffen. Schnittke hat das am zweiten Weihnachtsfeiertag 1988 in Moskau durch den Moskauer Kammerchor unter der Leitung von Valery Polyansky uraufgeführte Werk aus Anlaß der „tausendjährigen Christianisierung Rußlands“ geschrieben. Das Datum der Uraufführung und der in der Partitur vermerkte Kompositionsanlaß sind von mehr als nur symbolischer Bedeutung. Es ist ein höherer Zufall, daß gerade dieses bereits unter den Lockerungen der Perestroika-Politik Gorbatschows entstandene Werk unmittelbar an der Schwelle jener Zeitenwende steht, an der Rußland aus der Nacht des Kommunismus erwachte.

Mit der 988 erfolgten Taufe des Großfürsten Wladimir übernahm die Kiewer Rus mit dem byzantinischen Christentum auch dessen Liturgie, die ein Verbot der Instrumentalmusik einschloß. Schnittke hält sich in den „Bußversen“ enger noch als im „Konzert für Chor“ an die melodisch-rhythmischen Eigentümlichkeiten des altrussischen Kirchengesangs: an den vorherrschend syllabischen Aufbau des „Zeilen“-Gesangs sowie an die charakteristische, einen engen Tonraum umkreisende und sich vorwiegend in Halb- und Ganztonschritten bewegende Melodik. Auch die verwendeten Satzmittel – Orgelpunkt, Sekundenskalen, Akkordparallelen und diver-

se Kanontechniken – sind schlichter und betonen die Tendenz zur Statik. Die anonymen Verse selbst, die er seinem Zyklus zugrunde legt, entstammen nicht der liturgischen Tradition, sondern der paraliturgischen Gattung der Bußverse. Schnittke fand die Texte durch Zufall in einer 1986 in Moskau erschienenen Sammlung von Schriftdenkmälern des alten Rußland aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt des Zyklus, dem 6. Bußvers, steht der Bericht von den beiden Brüdern Boris und Gleb, den jüngeren Söhnen des Großfürsten Wladimir, die 1015 von ihrem älteren Bruder Swjatopolk ermordet wurden. Sie waren die ersten russischen Heiligen und sind auf vielen Ikonen dargestellt. Eingebettet ist diese Erinnerung an das Verbrechen des Brudermords zwischen Verse, die alle um die Sünde des Menschen und sein Verlangen nach Erlösung kreisen. Schnittke hat die schmerzvollen, aber von Reue erfüllten Gebete mit einer den Ton von Trauer und Leid aufs intensivste umkreisenden Musik eingefangen. Die Gesänge sind von schmuckloser Schönheit, karg im Gestus und intim in ihrer Verinnerlichung. Sie versuchen – so der Schnittke-Biograph Alexander Iwaschkin – „den Ausdruck jedes einzelnen Moments einzufangen, wo Worte die Musik bestimmen (wie es beim Gesang im orthodoxen Gottesdienst der Fall ist)“. Der Text ist über weite Strecken Wort für Wort ver-

tont – auf dem Höhepunkt des 7. und im ersten Teil des 10. Bußverses erscheint er fast gesprochen –, wobei sich der musikalische Rhythmus in ständig wechselnden Metren dem Sprachrhythmus so eng wie möglich anschmiegt.

Schnittke ist es in den „Zwölf Bußversen“ gelungen, auf kunstvolle Weise einfach zu sein. So fremdartig, ja abweisend diese Musik beim ersten Hören erscheinen mag, so ausziseliert, ja farbig erweist sie sich beim tieferen Eindringen. Allein durch die phantasievolle, stets wechselnde Aufteilung des Chorsatzes (Sopran, Alt, Tenor, Baß) entstehen ganz unterschiedliche Timbrierungen – man denke nur an das tiefe Brummen der Bässe zu Beginn des 1. Bußverses. Dem Bordunbaß, der als orgelpunktartiger Klanggrund fast über das ganze Werk wiederkehrt, gewinnt Schnittke immer neue Wendungen und Wirkungen ab. Ähnliches gilt für den schmerz erfüllten Exequienton, aus dem hin und wieder – wie im Tenorsolo des 2. oder später des 11. Bußverses – eine meditative, gleichsam tränenerstickte Stimme hervortritt. Diesen eher poetischen Momenten stehen Augenblicke der Zerrissenheit gegenüber, wenn sich – wie im 7. oder im 11. Bußvers – die Bitte um die Befreiung von den ewigen Qualen aus chromatischen Sekundenskalen zu dissonanten, clusterartigen Klangtrauben verdichtet. Aber auch an diesen expressiven Höhepunkten bleibt die mu-

sikalische Architektur stets dem Textausdruck untergeordnet.

So stellt jeder der elf Bußverse einen Mikrokosmos dar, der sich dem eindringenden Hören nach und nach mit Abtönungen und Nuancen erfüllt und dergestalt eine ganze musikalische Landschaft imaginiert. Der 12. Bußvers endlich mit seinem wortlosen Summen – „bocca chiusa“, „mit geschlossenem Mund“, schreibt die Partitur vor – überschreitet alle Worte. Einsetzend mit den tiefen Stimmen – man kann zunächst nicht unterscheiden, ob es sich um Sänger oder Streichinstrumente handelt –, entsteht eine geheimnisvolle, magische Atmosphäre von höchster Intensität: Gesang, der allen Schmerz und alle Trauer transzendiert, ja in dessen Klang sich gleichsam der Himmel öffnet. Man fühlt sich an jenes „entmythologisierte Gebet“ erinnert, das Adorno zufolge alle Musik ist.

Schnittke hat einmal gesagt, Komponieren sei „Enträtselungsarbeit“, Aufgabe des Komponisten sei es zu hören: „Meine Aufgabe sehe ich nicht darin, Musik ausdenken, zu schaffen, sondern zu hören. Es geht darum, mein Ohr nicht zu stören beim Hören dessen, was außerhalb von mir existiert. Die Welt, die von einem Komponisten intoniert wird, existiert irgendwie außerhalb seiner selbst, er kann nur versuchen, mehr oder weniger erfolgreich Verbindung mit ihr aufzunehmen... Ich bin nicht Resul-

tat, sondern nur Werkzeug; etwas außerhalb meiner selbst wird durch mich hörbar.“ Eine solche Welt der inneren Intonationen eröffnet sich uns in Schnittkes „Bußversen“.

Uwe Schweikert

Psalms of sombre grief

Alfred Schnittke's Twelve Psalms of Repentance

I am not the result, but merely the tool; through me something outside myself becomes audible...

To survey Alfred Schnittke's oeuvre is to encounter stylistic disjunctions so fundamentally contradictory that one may wonder where the compositional trajectory behind all these chameleon-like transformations lies. Schnittke, more than almost any other contemporary composer, has produced a body of works that resist personal identification (in the sense of a homogeneous style) or any immediately recognizable musical idiom that bears an unmistakable, individual stamp. Rather than presenting a stylistic unity, his compositions pursue the diversity musical history has passed down to us. A seemingly unbridgeable gulf separates the placative anarchism of the First Symphony, with its genuine or invented quotations, and the ascetic austerity of the "Twelve Psalms of Repentance" divides the aphoristic tone of the rigorously serial First String Quartet and the diatonically tempered neo-classicism of the Fourth Symphony. And there is an even deeper chasm between the Baroque models enlisted in the "Concerti grossi"

and the modal psalmody of the "Concerto for Mixed Chorus", or between the intimate, introverted String Trio and the blisteringly expressive Fourth String Quartet.

Born in 1934 to German-Jewish parents in Engels, capital of the former Volga Republic of the Soviet Union, Alfred Schnittke – like Edison Denisov and Sofia Gubaidulina – was one of the "young savages" of the 1960s who refused to bow to the aesthetic dictates of officially prescribed Soviet music policy. Inspired by Filip Gershkovich, a Romanian living in Russia who had studied with Webern, Schnittke, whose prime influences had thus far been Prokofiev and Shostakovich, began studying dodecaphonic music and the serial techniques of the Western avant-garde. Meeting Luigi Nono – whose music Schnittke characterised as "ultimately not calculated in his head but determined by his heart" – in 1962 proved a formative experience, even if Schnittke's own path as a human being and an artist would soon lead him in a different, even opposing, direction.

The twelve-tone technique was only a transitional phase in Schnittke's work. He soon perceived the purism of strict serial construction as a constraint on his concept of form and an escape from the dire realities of the world around him. The First Symphony (1969–72), whose premiere, instead of taking place in Moscow, was

forced out to the provinces, brought a sea change. A work of truly Mahlerian proportions in every way, it was central to Schnittke's aesthetic and personal evolution, for it represented what the composer called "an attempt to rebuild the classical form, meanwhile destroyed by the course of musical development, of a four-movement symphony (with dramatic sonata form, 'fairground scherzo', philosophising adagio and redemptive finale) out of remains and fragments, replacing the missing surfaces with new ones (as I saw it in Warsaw, in a church reconstructed after the war, where, without regard for stylistic unity, surviving pieces were built into the new walls, making it simultaneously an old and a new church)."

Characteristic of Schnittke's polystylism is the juxtaposition of heterogeneous materials and styles. The First Symphony draws on stylistic elements of all eras and forms, including popular music and jazz, using them as direct or alienated quotations and idiomatic allusions. And the Third Symphony (1981) has the stylistic monograms of thirty-three German composers, from Bach to Stockhausen, woven into it. However, Schnittke's objective was to achieve, not a collage, but an "integration of the heterogeneous" (Gottfried Eberle) – a technique reminiscent of the multiperspectival multidimensionality of composed space in Mahler and Ives or in Luciano

Berio's "Sinfonia" (1968/69). Polystylism is, in Schnittke's words, the attempt to be old and new at the same time: "One can compose with the help of a modern musical language by borrowing elements from an archaic mode or the reverse: by using the old idiom but with the logic of contemporary development."

Schnittke frequently returned to this technique of dissonant heterophony in the 1970s, until it gradually mellowed into stylistic modulation and lost its ability to shock. This stylistic process is connected with the meditative, religious transformation that proclaimed a return to fundamental experiences and existential questions long before Schnittke's conversion to Roman Catholicism in 1982. A similarly introspective path was also embarked upon by a number of Schnittke's contemporaries, among them Sofia Gubaidulina, Giya Kancheli, Arvo Pärt and Galina Ustvolskaya. The death of his mother, in 1972, may have contributed to the reawakening of Schnittke's faith; his religious conviction was undoubtedly reinforced by a series of life-threatening strokes, the first in 1985. After suffering a final stroke, the composer died in Hamburg, his adopted home, on August 3rd, 1998 – only weeks after attending the Moscow premiere of his Ninth Symphony.

Dedicated to Schnittke's mother, the Piano Quintet (1972–76), with its profound

lament in the first movement, can be regarded as a counterpart to the explosive First Symphony. Now the hushed and the brutal truth stand side by side. Further milestones mark Schnittke's return to tradition: the "Requiem" (1975); the Second Symphony, "St Florian" (1979), with its reminiscences of Bruckner; the Fourth Symphony (1984); the monumental "Concerto for Mixed Chorus" (1984/85); and, finally, "Lux aeterna" (1995), Schnittke's contribution to the collaborative "Requiem of Reconciliation". As early as the confessional "Requiem", an expressive will that shrinks from neither diatonic harmonies nor minimalist structures asserts itself. The "Requiem" also heralds the start of Schnittke's compositional exploration of the church music heritage, embracing – as befits a man torn between his Western and Eastern roots, between Judaism and Christianity – the music of many religious traditions. It is at this watershed that the Fourth Symphony is located; here, the Russian Orthodox liturgy, plainsong, Lutheran chorales and Hebraic synagogal chant appear as deliberate quotations striving for a rigorously constructed synthesis that disintegrates again at the end.

Despite Schnittke's personal turn towards Catholicism, from a musical standpoint it is the Orthodox liturgy that exercises the broadest influence. A number of Schnittke's most important, most impres-

sive works testify to this dedication to the Russian Orthodox tradition, starting with the four Hymns for chamber ensemble (1979), going on to the monumental "Concerto for Mixed Chorus" (1984/85) and, finally, the "Twelve Psalms of Repentance" (1988). Like the "Requiem" and the Second Symphony (both on texts from the Latin Ordinary), these are works intended not for liturgical use but for the concert hall. Here Schnittke is on common ground with Arvo Pärt. What clearly separates them, however, is that the Estonian composer's tinnabulary style is rooted primarily in the polyphony of the Notre Dame school and the early Renaissance – music that, apart from the Orlando di Lasso quotation in the Third String Quartet, appears to have meant virtually nothing to Schnittke.

Although the "Concerto for Mixed Chorus" and the "Twelve Psalms of Repentance" form a conceptual unit, they are very different from one another in both compositional treatment and spiritual character. In poly-stylistic modulation and range, the "Concerto for Mixed Chorus", on verses from the "Book of Mournful Songs" by the Armenian mystic Grigor Narekatsi (951–1003), covers a similarly broad spectrum to the First Symphony, extending from medieval psalmody to Russian Orthodox chant, with its characteristic semitone and whole-tone intervals, from Rachmaninov's late Romantic fervour to the cluster technique of a Ligeti or Pen-

derecki. Although the extensive work is by no means devoid of expressive gestures – for instance, in the 17-voice "Alleluia" of the second movement or the colouristic agitation of the storm of unbelief in the third – the predominant impression conveyed to Western ears is of an alienating, forbidding, meta-personal anonymity. Dark timbres, doleful music spiralling in on itself, sombre psalmody, syllabic choral settings – again and again one is reminded of the hieratic austerity of Russian icons, which are intended to represent an idealised divine image rather than the individualised face of a human being.

The severity of the "Concerto for Mixed Chorus" is even surpassed by the "Twelve Psalms of Repentance" (Stichi Pokajannye). Given their first performance on the second day of Christmas 1988 by the Moscow Chamber Choir under the direction of Valery Polyansky, the Psalms commemorate "the one thousandth anniversary of the Christianisation of Russia". The date of the premiere and the reason for the composition, which is noted in the score, bear more than symbolic significance. Perhaps it was divinely ordained that these two works, written when Gorbachev's perestroika was already taking hold, should stand on the threshold to a new era – an era when Russia would awaken from the nocturnal shadows of Communism.

With the baptism of Grand Prince Vladimir in 988, the Kiev Rus adopted Byzantine Christianity and its liturgy, which prohibited instrumental music. Compared with the "Concerto for Mixed Chorus", the "Psalms of Repentance" adhere even more closely to the melodic and rhythmic patterns of Russian liturgical chant, with its predominantly syllabic, declamatory rhythms and its characteristic melodic line dominated by half- and whole-tone steps oscillating around a very narrow tonal centre. The organisational elements – pedal point, chromatic and whole-tone scales, parallel chords and diverse canonic techniques – are simpler and stress the static quality. The anonymous verses that make up the cycle do not stem from the liturgical tradition but from a paraliturgical genre, the penitential psalm. Schnittke happened upon the texts in a collection of Old Russian writings from the late sixteenth century, published in Moscow in 1986.

The focus of the cycle, the Sixth Psalm, recounts the story of Grand Prince Vladimir's younger sons, Boris and Gleb, who were murdered by their elder brother Svjatospolk in 1015. As Russia's first saints, they are depicted on a great many icons. This memorial to fratricide is flanked by verses addressing human sin and man's longing for redemption. Schnittke captured the tone of the anguished but repentant prayers in music informed by intense grief

and suffering. The chants are of unadorned beauty, spare in gesture and intimate in their spirituality. According to Schnittke's biographer, Alexander Ivashkin, they attempt "to capture the expression of every single moment, where words determine the music (as is the case in the chants of the Orthodox liturgy)". Whole sections of text are set word by word, the climax of the Seventh and the first part of the Tenth Psalm sounding almost as if spoken. The musical rhythm continually adjusts to the shifting metric patterns so as to emulate the rhythms of speech as closely as possible.

In the "Twelve Psalms of Repentance", Schnittke attained the ideal of complex simplicity. As alien, even forbidding, as the music may sound at first, so intricate and colourful does it prove upon repeated listening. Already the imaginative, constantly shifting division of voices (soprano, alto, tenor, bass) produces a wonderful variety of timbres – one need only think of the low humming of the basses at the beginning of the First Psalm. Schnittke devises ever new permutations and effects for the drone bass, which recurs as a pedal-point-like foundation throughout the work. The same applies to the sorrowfully funereal tone, from which a meditative, if tearful, voice occasionally emerges – as exemplified by the tenor solo of the Second or later of the Eleventh Psalm. These poetic passages are

juxtaposed with moments of inner anguish, when – for instance, in the Seventh or Eleventh Psalm – the plea for deliverance from eternal torments grows ever denser, moving from chromatic sequences to dissonant sound clusters. But even at these powerful climaxes, the musical architecture is always subordinated to the words and their message.

Thus, to the attentive listener, each of the first eleven "Psalms of Repentance" represents a microcosm that will gradually reveal ever more shades and nuances, and produce a whole musical landscape of the imagination. The Twelfth Psalm, with its wordless humming – "bocca chiusa", with closed mouth, is marked in the score – moves beyond words. Beginning in the low voices – it is hard to tell at first whether they are singers or strings – a mysterious, magic atmosphere of searing intensity is created: singing that transcends all pain and grief, sonorities that open the gates of heaven. One is reminded of Adorno's description of music as "demythologised prayer".

Schnittke once commented that composing was "deciphering" and that the composer's job was to listen: "As I see it, my task is not to think up or create music, but to listen. It is a matter of not disturbing my ear as it listens to what exists outside myself. The world intoned by a composer

exists somehow outside himself, he can only try to make more or less successful contact with it ... I am not the result, but merely the tool; through me something outside myself becomes audible." It is a world of inner intonation that Schnittke's "Psalms of Repentance" open up to us.

Uwe Schweikert

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart

Produced by Gunnar Andersson
Recorded February 1996
by P2 Swedish Broadcasting Corporation
at Högalidskyrkan, Stockholm
Engineer: Ian Cederholm
Cover Photo: Christoph Egger
Liner Photos: Mara Eggert (Schnittke),
Mikael Strinnhed (Kaljuste)
Cover Design: Sascha Kleis
Executive Producer: Manfred Eicher

An ECM Production

© 1999 ECM Records GmbH

© 1999 ECM Records GmbH

Printed in Germany

ECM NEW SERIES 1583
453 513-2

ALFRED SCHNITTKE
PSALMS OF REPENTANCE

Alfred Schnittke
(1934 - 1998)

Psalms of Repentance
for mixed choir

Tõnu Kaljuste
Swedish Radio Choir

An ECM Production

© 1999 ECM Records GmbH
© 1999 ECM Records GmbH

ECM Records
Postfach 600 331
81203 München

www.ecmrecords.com

ECM 1583

ECM NEW SERIES

9 1920 30
Printed in Germany

ALFRED SCHNITTKE
PSALMS OF REPENTANCE

ECM NEW SERIES 1583
453 513-2