



MARIINSKY

SHOSTAKOVICH
SYMPHONY NO 9
VIOLIN CONCERTO NO 1
LEONIDAS KAVAKOS
VALERY GERGIEV
MARIINSKY ORCHESTRA

DMITRI SHOSTAKOVICH / ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

Symphony No 9 in E-flat major, Op. 70 / Симфония № 9, ми-бемоль мажор, соч. 70

1	i. Allegro	5'27"
2	ii. Moderato	7'13"
3	iii. Presto	2'53"
4	iv. Largo	4'15"
5	v. Allegretto – Allegro	6'47"

The Orchestra of the Mariinsky Theatre / Симфонический оркестр Мариинского театра
Conductor / Дирижер – Valery GERGIEV / Валерий ГЕРГИЕВ

Violin Concerto No 1 in A minor, Op. 99 / Концерт для скрипки с оркестром № 1, ля минор, соч. 99

6	i. Nocturne: Moderato	12'25"
7	ii. Scherzo: Allegro	6'22"
8	iii. Passacaglia: Andante – Cadenza	13'29"
9	iv. Burlesque: Allegro con brio – Престо	4'40"

The Orchestra of the Mariinsky Theatre / Симфонический оркестр Мариинского театра
Conductor / Дирижер – Valery GERGIEV / Валерий ГЕРГИЕВ
Violin / Солоист (скрипка) – Leonidas KAVAKOS / Леонидас КАВАКОС

Leonidas Kavakos appears courtesy of Decca Classics / Леонидас Кавакос выступает с любезного разрешения Decca Classics.

Total duration / Общее время звучания 63'31"

The Mariinsky label is grateful to Yoko Ceschina for her generous support.

Symphony No 9 – recorded 16 June (live) & 18 June 2012. James Mallinson, producer; Vladimir Ryabenko, recording engineer.
Violin Concerto No 1 – recorded 17 June (live) & 18 June 2011. Vladimir Ryabenko, producer & engineer.
Recorded in DSD in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia.
Vladimir Ryabenko, editing, mixing & mastering.

Симфония № 9. Запись была осуществлена во время концерта 16 июня и 18 июня 2012 года.
Продюсер – Джеймс Маллинсон. Инженер звукозаписи – Владимир Рябенко.
Концерт для скрипки с оркестром № 1. Запись была осуществлена во время концерта 17 июня и 18 июня 2011 года.
Продюсер и инженер звукозаписи – Владимир Рябенко.
Записано в формате DSD в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия.
Монтаж звука, сведение и мастеринг – Владимир Рябенко.

Booklet Notes

Programme notes translated from Russian to English by Anna Gunin.
Kavakos biography translated from English to Russian by Masha Karp.
All notes translated from English into French by Marie Rivière.
All notes translated from English into German by Ursula Wulfekamp.
Translation co-ordinator: Ros Schwartz.
For Ros Schwartz Translations Ltd.

ЕГО ДЕВЯТАЯ

Леонид Гаккель

Что ожидали от Шостаковича и что получили от него.

Вторая мировая война в Европе заканчивалась весной 1945 года; сражение за Берлин было огромным кровопролитием, но Победа стояла рядом, и это чувствовали все в Советском Союзе. Тридцативосьмилетний Дмитрий Шостакович еще в январе 1945-го приступил к сочинению большой мажорной симфонии. Об этом поступила официальная информация, и оставалось ожидать *Девятую* (благо подошел этот порядковый номер в ряду симфоний композитора). Работа далеко не продвинулась, и в мае 45-го, по следам Победы, был начат новый вариант симфонии-апофеоза. И снова Шостакович остановился. «Я просто завидую тем, кто пишет», – сказал Дмитрий Дмитриевич в присутствии учеников, и это могло означать, что у него не осталось творческих, а может быть, и физических сил на новую главу симфонического эпоса, по масштабу подобную Седьмой и Восьмой симфониям. Но вот он в третий раз садится за свою Девятую… и в течение августа 45-го сочиняет 22-минутную партитуру для парного состава оркестра.

Этого не ожидал никто. Никаких бетховенских аллюзий, никаких напоминаний о бетховенском симфоническом монументе. Наоборот: желание уйти от общественных ожиданий и укрыться за ширмой неоклассического стиля – он не слишком необычен для Шостаковича (написал же он перед войной фортепианный Квинтет), однако многим показалось, что композитор как-то не ко времени вспомнил, что на земле есть не только война и Победа, но и неомраченная человеческая душа, но и юмор как спасительная часть жизни. К тому же, в личном плане Дмитрий Дмитриевич, бесспорно, хотел «проскочить» Девятую, избежать символики конечного достижения (и – одновременно – новых горизонтов).

Общественное разочарование было едва ли не всеобщим. В такой Девятой симфонии ушли бы потребность отдалиться от текущей жизни, побыть в тех творческих областях, в которых во время войны пребывал, например, Стравинский со своими неоклассическими сочинениями. И только спустя десятилетия мы подумали о том, что Девятая Шостаковича есть *вздох облегчения*, и в этом смысле в ней запечатлена подлинная Победа как возвращение человека к самому себе на исходе великой и всеобщей крови, как освобождение от долга, который люди вынуждены были платить своему страшному веку. А юмор – что ж, по выражению философа, «юмор враждует с историей», то есть ставит под вопрос ее приказы или, по крайней мере, смягчает ее жестокость.

Облик симфонии. Представляется, что работа над Девятой – какую бы меру душевного облегчения не воплощала это замечательная партитура – требовала от Шостаковича особой концентрации, соответствующей моменту перехода: от военного времени к мирному, от лапидарной драматургии «военных симфоний» (Седьмой, Восьмой) к почти неуловимым психологическим оттенкам «победного» произведения. Отсюда, полагаю, та стремительность, с которой Дмитрий Дмитриевич записывал его нотный текст (это хорошо видно по факсимиле рукописи с ее обильными помарками и кляксами), отсюда же и композиторские решения, всячески способствующие понятности, *наглядности* музыки (*Fasslichkeit*, как это в одном слове называли старые немецкие мастера).

В той же связи отметим камерный состав оркестра (с важной ролью духовых), симметрию формы (95+65+95 тактов в сонатном Allegro первой части), жанровую определенность музыкального материала (вальс второй части, галоп финала), трезвучный рисунок большинства тем. Но всё названное не отменяет – скорее, проясняет – второй план симфонии как отзвуки пережитого, которое никуда не ушло, а, напротив, грозит повториться.

Предостережение. Дело не только в том, что 34-тактовое Largo (четвертая часть симфонии) с его соло фагота становится почти ритуальным напоминанием о минувшей войне. Есть композиторские решения со «вторым смыслом», во всяком случае, не предполагающие мгновенной исчерпывающей оценки. Например, *ми-бемоль мажор* как основная тональность Девятой.

Неужели Шостакович не имел в виду аллюзий на «эпизод нашествия» в той же тональности из Седьмой симфонии? Уверен, что имел, и, тем самым, подчеркнул близость *зла* к «легким сюжетам» новой симфонии. Или это *ирония*, то есть (в буквальном значении греческого слова) «притворное незнание»… о Седьмой симфонии? Тогда ирония делается еще горше. А полька «Ойра» в крайних частях? Эта «Ойра» (из быта 20-х годов) становится для Шостаковича сущим наваждением, она мелькает то там, то здесь в его партитурах. Она выступает как звуковая эмблема торжествующего люмпена – подобно схожей по смыслу эмблеме в Седьмой симфонии («эпизод нашествия» на мотив из оперетты Легара).

Что же произошло? Написав такую Девятую, Дмитрий Шостакович с непостижимой смелостью не только отказал властям в их ожиданиях, но и воспротивился негласному давлению того конформистского большинства в своей стране, вкусам и морали которого не раз противостоял. И попутно спрощу: допустимо ли в любой связи говорить о конформизме самого Шостаковича, если он не захотел *ликовать* (его горькое ироническое слово) на исходе войны, этой величайшей русской трагедии?

Он показал также – и в *ми-бемоль мажоре* Девятой, и в отголосках «нашествия» и в польке «Ойра» – что сквозь «легкую музыку» может прорасти *зло*, что в «ликованиях» могут копиться недобрые чувства и угроза.

Сказать, что это есть пророчество? Нет, скажу больше: это есть пророчество сбывающееся.

«ЭТО ИДЕАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА»

Леонид Гаккель

Как это создавалось. Даже для Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, биография которого была порой весьма далека от привычного хода вещей в жизни европейского композитора-профессионала, – даже для него обстоятельства работы над Первым скрипичным концертом выглядят из ряда вон выходящими. Начатый сочинением в июле 1947 года, Концерт был закончен в марте 1948-го, причем большая часть работы пришлось на зиму 1948 года, когда официальная советская музыка вошла в состояние идеологического пароксизма – иначе это не назовешь. Лучшие и самые известные композиторы (Прокофьев, Шостакович, Хачатурян) шельмовались как «формалисты», причем это шельмование приняло вид трехдневного собрания с покаянными речами «формалистов». Кто-то выступил, кто-то – нет. Шостакович был среди первых, прочитав по бумажке текст, написанный партийный функционером. «Да… читал… совершенно как пацц, …кукла картонная на веревочке!», – захлебываясь от волнения, рассказывал композитор своему коллеге. А по окончании «гнусных, позорных прений», Дмитрий Дмитриевич «возвращался домой и писал третью часть / Пассакалью / Скрипичного концерта» (из письма Шостаковича И.Д. Глиману).

29 октября 1955 года Концерт впервые сыграли (Д.Ф. Ойстрах с Оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е.А. Мравинского), но недостойный спектакль продолжался: Концерту изменили номер опуса (77 на 99), чтобы скрыть семилетний срок негласного запрета на исполнение, и замолчали факт премьеры.

Слушая его. Этот Концерт останется жить навеки – и, конечно, не из-за чрезвычайных обстоятельств своего появления на свет. Если для вас музыка Шостаковича является важным фактом духовной жизни и представляет подлинный интерес, то вы отметите необычность построения большой концертной партитуры и ее смысловую полноту. Солисты-скрипка благодарно отзовутся на то доверие, с которым композитор отнесся к их инструменту, предоставив ему выразить главные настроения современников и передать самое важное из того, чем располагал он сам как творец. В этом смысле абсолютно прав выдающийся российский скрипач Вадим Репин, сказавший

о Первом концерте Шостаковича как бы от имени всех скрипачей: *«Это идеальная партитура»*.

Пятичастное построение Концерта (считая Каденцию как отдельную часть) указывает на кульминационное сочинение композитора: Восьмую симфонию, и это задает тон всем нашим попыткам понять и оценить Концерт. Давно отмечена парность частей по типу «медленно-быстро» (Ноктюрн-Скерцо и Пассакалья-Бурлеска), причем во второй раз контраст становится ярче. ***Ноктюрн*** необычен сглаженностью своего мелодического рельефа: по существу это 169-тактовый монолог скрипки с не слишком заметными перепадами медленного темпа. Выстроить подобную форму в те времена, когда неоткуда было взяться покою, значило противостоять силам разрушения, не встречавшим, словно бы, никаких препятствий в нашей стране.

Скерцо тоже лишено контрастов; в нем не рассеивается атмосфера тревоги. Заметно обособляется только средний эпизод в характере танца, где снова – как в финалах Восьмой симфонии и Второго трио – присутствуют еврейские интонации, сказывающиеся «мистическая связь с еврейством» (как выразилась прославленная пианистка М.В. Юдина), причем она вновь выступает в звуковом облике скрипки. Мелькает также и тема-анagramма DEsCH («Д.Ш.», «Дмитрий Шостакович»); словом, Скерцо полно музыкальных знаков прожитого и пережитого Шостаковичем.

Три последние части Концерта соединены attacca (без пауз). ***Пассакалья*** – самая значительная из них и, надо полагать, главная в цикле: девять проведений 17-тактовой боковой темы дают возможность передумать многое из того, что содержится в произведении, вернуться к композиторскому прошлому Шостаковича (пассакальи Восьмой симфонии и Второго трио). Скрипка вступает при третьем проведении темы, но затем сольная мелодическая линия прерывается лишь на один такт.

К финальной части ведет огромная 117-тактовая ***Каденция***. Все, что касается скрипичной виртуозности, собрано Шостаковичем именно здесь. Ритмическая энергия накапливается в постепенном ускорении темпа, в движение вовлекаются темы предыдущих частей, в заключительных тактах Каденция почти теряет мелодический рисунок, а напор фигураций кажется неудержимым… чтобы без паузы смениться ритмически упругой и аскетической по звучанию ***Бурлеской*** (от итальянского «burla», «шутка»). Как не пытаются комментаторы поставить эту музыку под знак «народного веселья», ее горько-шутовской тон нигде не девается и очертания anagramмы DEsCH становятся все отчетливее (особенно в краткой коде).

Не перестаешь удивляться партии скрипки в этом Концерте. Дело не в ее необыкновенной протяженности, но в ее эмоциональном разнообразии и в обилии смыслов в каждой из частей, в каждой из тем. Давид Ойстрах в двух словах обобщил масштаб и характер сольной партии, назвав ее *«шекспировской ролью»* на фоне других, даже и очень ярких выступлений скрипки в произведениях Шостаковича. А если брать знаменитые скрипичные концерты XX века – такие сопоставления тоже допустимы – то рядом с Первым концертом Шостаковича и его второй партией могут встать разве что Концерт Сибелиуса и Вторй концерт Бартока, но едва ли концерты Прокофьева, Стравинского и даже Берга.

Замечателен в Концерте Шостаковича также и оркестр. При такой сольной партии ему неизбежно приходится функция сопровождения, но тем интереснее его появления на первом звуковом плане, например, хоралы духовых в Ноктюрне, и тем более восхитившись безупречным звуковым балансом соло и оркестра (отмечу, что в оркестре нет труб и тромбонов).

Что было дальше. Когда в Ленинграде состоялась мировая премьера Скрипичного концерта Шостаковича, а несколькими месяцами раньше – ленинградская премьера его же вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» (автор данных строк присутствовал на обеих), то всеобщим ощущением было ощущение долгожданной художественной *правды* как в нашем искусстве вообще, так и в творчестве Шостаковича, писавшего в конце 1940-х годов слишком много заказных сочинений. Было и другое ощущение: музыка Концерта и вокального цикла

пришлась ко времени, потому что все мы чувствовали начавшийся общественный подъем и надеялись на лучшее. Д.Ф. Ойстрах выразил эти надежды по-своему, пожелав, «чтобы Дмитрий Дмитриевич Шостакович, создавший подлинно новаторский концерт, написал в ближайшее время «хотя бы» сонату для скрипки с фортепиано, если не еще один концерт». Через годы композитор сделал и то и другое, посвятив Ойстраху оба опуса (как и Первый концерт). Эти сочинения вновь выразили собой личность Шостаковича. Но высот, сопоставимых с высотой Первого концерта, уже не будет.

Д.Д. ШОСТАКОВИЧ

Леонид Гаккель

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Петербурге; он был одним из трех детей в семье чиновника. Регулярно заниматься музыкой начал в девятилетнем возрасте. В тринадцать лет поступил в Петроградскую (Петербургскую) консерваторию в класс композиции профессора М.О. Штейнберга, ученика и зятя Н.А. Римского-Корсакова. Гениальное дарование сказывалось с первых же шагов Шостаковича-композитора, тогда как обучение в рамках корсаковской школы способствовало его блестящей технической оснащенности. В 1923 году консерватория была закончена по композиции, а в 1925 году – по фортепиано (у профессора Л.В. Николаева). Наивысшие достижения раннего творческого периода – Первая симфония (1925) и опера «Нос» (по Н.В. Гоголю, 1928). Эти партитуры вообрали в себя всю новизну русского музыкального авангарда и вместе с тем обнаружили черты драматизма вплоть до трагедийности, позже составившей величие и славу Шостаковича-художника.

Рубежом зрелости стала опера «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н.С. Лескову, 1930–1932). Она вызвала резкую обструкцию со стороны властей после того, как оперу осудил И.В. Сталин, побывавший на спектакле через два года после премьеры. Надо думать, что гнев диктатора вызвали не только эротические сцены оперы, но и финальный ее акт, рисующий картину русской каторги, то есть будущего, которое сталинский режим уготовил значительной части своего народа.

Грандиозным (и, может быть, непревзойденным) взлетом Шостаковича в симфоническом творчестве стала Четвертая симфония (1936), снятая автором с исполнения и впервые публично показанная спустя двадцать пять лет.

Драматургической осью симфонии является сочетание агрессивной «музыки зла» и подчеркнуто обиденной «музыки быта». Быт как питательная среда жестокости, «музыка зла» как воплощение реальности – все это было у Шостаковича не столько гениальной парافразой Малера (как считали многие), сколько новым словом в мировом симфоническом творчестве, принадлежащим русскому композитору XX века.

Временем наивысшего подъема оказались для Шостаковича 1940-е годы. Такие сочинения, как Седьмая и Восьмая симфонии (1941, 1943), Второе фортепианное трио (1944) сделались бессмертными свидетельствами о людях под гнетом войны и террора. Весь мир услышал эти свидетельства, а Седьмая симфония (особенно ее первая часть с 12-минутным «эпизодом нашествия») навсегда осталась воплощением русского духовного стоицизма.

В жизни Шостаковича успокоение должно было наступить после войны – но не наступило, ибо возобновились идеологические атаки на композитора (партийное постановление 1948 года о советской музыке). В 1953 году он пишет Десятую симфонию, в которой отходит от трактовки симфонического жанра как исторической трагедии, предпочитая толковать его в автобиографическом плане. В Десятой появляется звуковая монограмма DEsCH («Д. Ш.», «Дмитрий Шостакович»), которую композитор не раз повторит в последующих сочинениях.

Середина 1950-х – начало 1960-х годов стали нелегким временем; впечатление такое, что Шостакович «теряет дорогу» или ищет новые пути: он сочиняет камерную музыку (выделяется

исповедальный Восьмой квартет, 1960), пишет программные симфонии (Одиннадцатую, Двенадцатую, 1957, 1961). Начинается изнуряющая и до конца не разгаданная костная болезнь, которая будет пожизненно преследовать Дмитрия Дмитриевича (хотя смертельным заболеванием окажется рак легких). Преодолеваются семейные проблемы (двукратная женитьба после кончины первой жены; последняя супруга композитора Ирина Антоновна делается его вернейшей и любящей спутницей, несмотря на ощутимую разницу в возрасте). Незаметно наступили поздние годы и пришло время прощания.

Шостакович находится на вершине официального признания, он – народный артист Советского Союза, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического труда; власти устаивают его всем этим словно в компенсацию недавних преследований и с надеждой на лояльность, хотя бы внешнюю. Такую лояльность Шостакович соблюдает, желая сохранить (и сохраняя) свободу творчества. Но он хочет проститься и уйти.

Таким прощанием делаются Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Четырнадцатая (с посвящением Бенджамину Бриттену, 1969) написана для двух солистов и оркестра на стихи разнообразных поэтов в русском переводе. Главной темой музыки и стихов является *смерть*; в советском атеистическом обществе с его героизацией и одновременно профанацией смерти такое творение становится высоким духовным актом и примером потрясающего человеческого одиночества. А Пятнадцатая симфония (1971) говорит о мужестве перед лицом небытия, об уходе из мира как проявлении творческой воли. Шостакович приводит цитаты из классического наследия и словно отбрасывает их, оставаясь наедине со своей музыкой. Знаки этой музыки (считая «темю нашествия») он как бы стирает в памяти один за другим.

Композитор создал 147 произведений – не считая опусов без номера. За несколько недель до кончины он, превозмогая болезнь, дописал опус 147: Сонату для альта и фортепиано.

Д.Д. Шостакович умер в подмосковной больнице 9 августа 1975 года. Бессмертие наступило для его музыки задолго до этого дня.

SHOSTAKOVICH'S NINTH SYMPHONY

Leonid Gakkel

The expectations and the reality. During the spring of 1945, World War II was drawing to an end in Europe; the battle for Berlin was proving a huge bloodbath, but victory was close at hand, and everybody in the Soviet Union could feel it. In January 1945, thirty-eight-year-old Dmitri Shostakovich had set to work on composing a grand major-scale symphony. This information gained official status and the wait for the auspiciously numbered Ninth Symphony began. However, the work made little progress, and in May 1945, in the aftermath of victory, Shostakovich embarked on a new version of the symphonic apotheosis. Again it ground to a halt. 'I am simply envious of those who can compose,' Shostakovich said in the presence of his students, and this could be taken to mean he was sapped of the creative, perhaps also of the physical, strength needed for a new chapter in his symphonic series, similar in scale to his symphonies No 7 and 8. Yet at the third attempt he settled down to work on his Ninth and in the space of a month, August 1945, he composed the 22-minute score with paired instrumentation.

It surprised everybody. There were no allusions to Beethoven, no hint of Beethoven's symphonic monumentality. Quite the reverse: the work showed a desire to break free from public expectations and take refuge behind the screen of neoclassicism – a style not entirely strange for Shostakovich (just before the Soviet entry into the War, he had composed his Piano Quintet). Many people however felt that the composer's reminder that the earth contained not just war and victory, but also the undimmed human soul, and that humour, too, played a vital role in life, was untimely. Moreover, it is quite clear that Shostakovich personally would have liked to skip his Ninth Symphony, to avoid coming to a symbolic endpoint (and in the process to new horrors).

There was almost universal disappointment among the public. In this Ninth Symphony they heard about the need to move away from current events, to dwell in those creative realms which had been inhabited during the war by the likes of Stravinsky with his neo-classical compositions. It took us several decades to realise that Shostakovich's Ninth Symphony represented a sigh of relief, and in this sense it captured the true victory of man's return to his own self at the end of vast global bloodshed; it was the release from a debt that people had been forced to repay their terrible century. And when it comes to the humour – well, as one philosopher put it, humour is the foe of history. That is to say, humour challenges history's orders, or at any rate softens her blows.

The symphony's character. It would seem that the work of composing Symphony No 9 – no matter how much soulful relief is embodied in this wonderful score – demanded from Shostakovich special powers of concentration appropriate to this moment of transition: from war to peace, from the terse drama of the 'war symphonies' (Nos 7 and 8) to the highly elusive psychological shades of the 'victory' opus. This would explain the speed with which Shostakovich wrote his musical score (plainly evident in the facsimile of the manuscript, with its abundant crossings out and inkblots). It would also explain the compositional solutions powerfully enhancing the comprehensibility, the clarity of the music (the *Fasslichkeit*, as the old German masters called it).

Also notable in this connection is the chamber size of the orchestra (with the prominent role of the wind instruments), the formal symmetry (95 + 65 + 95 bars in the Allegro first movement in sonata form), the distinctive genres within the musical fabric (the waltz in the second movement, the galop in the finale), the triad patterns in the majority of the themes. But none of the aforementioned alters – indeed, it clarifies – the symphony's second aspect as reverberations of what had been lived through, experiences that had not vanished, but quite the reverse, were threatening to return.

A warning. It is not merely a question of the 34-bar Largo (the symphony's fourth movement), with its bassoon solo becoming almost a ritual reminder of the newly ended war. There are compositional solutions with a 'double meaning', at any rate not yielding up any instant definitive interpretation. Take the principal key in the Ninth Symphony: E-flat major. Is it plausible that Shostakovich might not

have been alluding to the 'invasion theme' from the Seventh Symphony in the same key? Surely the allusion was made, and, in doing so, he was stressing the nearness of evil to the 'gentle themes' in the new symphony. Or perhaps it is irony, in the literal sense of the Greek word: 'feigned ignorance' of the Seventh Symphony? Then the irony would be rendered all the more bitter. And what of the Oira Polka in the outer movements? This Oira (a feature of 1920s life) becomes an outright obsession for Shostakovich, cropping up time and again in his scores. It functions as a musical emblem of the triumphant lumpen proletariat – like the similar-in-meaning emblem in the Seventh Symphony (the 'invasion theme' to a tune taken from Franz Lehár's operetta).

What did it all mean? In composing the Ninth Symphony, Shostakovich with inconceivable courage not only refused to comply with the expectations of the authorities, but also resisted the tacit pressures of his country's conformist majority, whose tastes and morals he would time and again oppose. And let us parenthetically ask: can it be acceptable in any context to talk of Shostakovich's own conformism, given that at the end of the war he did not want to *jubilate* – to use his bitterly ironic word – over this monumental Russian tragedy?

He also showed – both in his E-flat major Ninth Symphony and through the echoes of the 'invasion theme' and the Oira Polka – that evil can sprout up through the 'gentle music', that rancour and menace can lurk in 'jubilation'.

Does this make the Ninth Symphony prophetic? We could go further still and call it a prophecy that is coming true.

'THE PERFECT MUSICAL SCORE'

Leonid Gakkel

Its creation. Dmitri Shostakovich's biography may have at times deviated far from the standard course of a European professional composer's life, yet the circumstances surrounding his work on Violin Concerto No. 1 are remarkable even for him. Begun in July 1947, the Concerto was completed in March 1948, with most of the work taking place in the winter of 1948, when official Soviet music broke into an ideological paroxysm – there is no other way of putting it. The finest and most renowned composers (Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian) were vilified as 'formalists', with this defamation taking the form of three-day-long meetings with penitent speeches proffered by 'the formalists'. Some spoke, others sat in silence. Shostakovich was among the first to read out a text from a sheet written by party functionaries. 'Yes ... I read it out ... like a total jester ... a cut-out doll on a string!' the composer told a colleague, beside himself with emotion. And at the end of these 'vile, shameful discussions', he 'went home and wrote the third movement (Passacaglia) of the Violin Concerto' (from a letter by Shostakovich to Isaak Glikman).

On 29 October 1955, the Concerto premiered in a performance by David Oistrakh with the Leningrad Philharmonic under Yevgeny Mravinsky, but the undignified spectacle continued: the Concerto's opus number was changed from 77 to 99 to conceal the tacit seven-year ban on its performance, and the premiere went unannounced.

The listening experience. This concerto will live forever – and not, of course, on account of the extraordinary circumstances of its emergence. If you find Shostakovich's music plays an important role in your spiritual life and it holds genuine interest, then you will note the unusual construction of the Concerto's score and its semantic completeness. Violin soloists will be appreciative of the confidence Shostakovich showed in their instrument, allowing it to express the key moods experienced by his fellow contemporaries and to convey the most essential thing he possessed as a musical creator. In this sense, the eminent Russian violinist Vadim Repin was absolutely right to say of Shostakovich's Concerto No. 1, as though speaking on behalf of all violinists: 'It is the perfect musical score.'

The five-movement structure of the Concerto (if we count the Cadenza as a movement in its own right) is suggestive of the composer's crowning achievement: Symphony No. 8, and it sets the tone for all our efforts to understand and appraise the Concerto. The pairing

of the movements into 'slow-fast' types (Nocturne – Scherzo, and Passacaglia – Burlesque) has long been acknowledged, and the second time around the contrast becomes sharper. The **Nocturne** is unusual for the flatness of its melodic relief: it is essentially a 169-bar violin monologue with fairly inconspicuous variations in its slow tempo. To create such a form at a time when calm was nowhere to be found meant to oppose the forces of destruction that seemingly encountered no obstacles in the country.

The **Scherzo** is also devoid of contrast; there is no atmosphere of anxiety diffused through it. The only thing that stands out noticeably is a middle episode that takes the form of a dance, where once again – just as in the finales for Symphony No. 8 and Piano Trio No. 2 – Jewish notes are present, there is a tang of 'the mystical connection to Jewishness' (as the celebrated pianist Mariya Yudina put it), and this reoccurs assuming the form of the violin. The cryptogrammic motif DSCH (spelling Dmitri Shostakovich's initials in German transliteration) also makes an appearance. In short, the Scherzo is replete with musical symbols from Shostakovich's life experience.

The last three movements in the Concerto are joined by attacca (with no pauses). The **Passacaglia** is the most notable of these and, presumably, the principal one in the cycle: the nine appearances of the 17-bar bass motif allow the possibility of rethinking much of what is contained in the work, returning to Shostakovich's musical past (namely the passacaglia in Symphony No. 8. and Piano Trio No. 2). The violin comes in with the third appearance of the motif, but then the solo melody line is interrupted for just one bar.

Towards the final movement there comes a vast 117-bar **Cadenza**. This is where Shostakovich brings together everything to do with violin virtuosity. Rhythmic energy accumulates in a gradual acceleration of the tempo; the motifs from the preceding movements are stirred into motion; in the final bars of the Cadenza, the melodic image is almost lost, and the intensity of the configurations seems unstoppable ... only to merge seamlessly into the rhythmically tight and austere-sounding **Burlesque** (from the Italian '*burla*' – 'joke'). No matter how much commentators try to label this music as 'folk entertainment', its bitter, jester tone remains and the outlines of the DSCH cryptogram become clearer and clearer, particularly in the brief coda.

The violin part in this concerto never ceases to amaze. It is not a matter of the unusual duration, but its emotional variety and the richness of meaning in each movement. David Oistrakh pithily summed up the scale and character of the solo part by calling it a 'Shakespearean role' when set against other violin performances, even particularly striking ones, from Shostakovich's works. And if we take the famous violin concertos of the twentieth century – for such comparisons are valid too – then perhaps Sibelius's Concerto and Bartók's Second Concerto are up beside Shostakovich's Concerto No. 1 and its solo part, but probably not the concertos of Prokofiev, Stravinsky or even Berg.

Another remarkable aspect in Shostakovich's Concerto is the orchestra. Given the nature of the solo part, the orchestra inevitably acts in a supportive role, but that makes its appearance all the more interesting when it comes to the fore, for example, the brass chorales in the Nocturne, and, what is more, one can admire the immaculate tonal balance between the soloist and the orchestra (which has no trumpets or trombones).

What came next. When Shostakovich's Violin Concerto had its world premiere in Leningrad, and, a few months earlier, when Leningrad also saw the premiere of his song cycle 'From Jewish Folk Poetry' (and this author was present at both occasions), the general feeling was a sense of long-awaited artistic truth, both in Russian art more broadly and in the works of Shostakovich in particular, who had spent the late 1940s writing too many officially commissioned works. There was also another feeling: that the music of the Concerto and the song cycle had come at the right time, because the Russian public all sensed the beginning of a general upturn and were optimistic that things would improve. David Oistrakh expressed this hope in his own way, wishing 'for Dmitri Shostakovich, having created a truly innovative concerto, to compose in the near future at the very least a Sonata for Violin and Piano, if not another concerto.' Over the years Shostakovich indeed composed both, dedicating these opuses to Oistrakh (as he dedicated his First Concerto). These

works once again gave expression to Shostakovich's personality. But nothing would compare to the heights of his Concerto No. 1.

DMITRI SHOSTAKOVICH

Leonid Gakkel

Dmitri Dmitrievich Shostakovich was born in St Petersburg on 25 September, 1906, one of three children in the family of a government official. He began regular music lessons at the age of nine and enrolled at the Petrograd (St Petersburg) Conservatoire at thirteen, studying in the composition classes of Professor Maximilian Steinberg, himself a pupil and son-in-law of Rimsky-Korsakov. From his very first efforts at composition, Shostakovich's genius as a composer shone through, and his training in the Korsakov school fostered his brilliant technical grasp. He completed the course in composition at the Conservatoire in 1923 and Professor Leonid V. Nikolaev's course in piano in 1925. The highest achievement of his early creative period is the First Symphony (1925) and *The Nose*, the opera based on Gogol's tale (1928). These scores combined all the novelty of the Russian musical avant-garde along with the dramatic qualities – through the complete range to high tragedy – which were later to become the hallmark of the greatness and renown of Shostakovich the artist.

Lady Macbeth of Mtsensk (1930–32), the opera based on the tale by Leskov, marked the threshold of his artistic maturity. It ran up against the obstructionist policies of the authorities after Stalin had criticised the opera, when he attended a performance two years after its première. The dictator's displeasure may well have been aroused not just by the opera's erotic scenes but also by the last act which describes penal misery in Russia – a vision of the future which the Stalinist regime was preparing for such a large proportion of its people.

The Fourth Symphony (1936) is the magnificent and perhaps unequalled peak of Shostakovich's symphonic creativity; but it was withdrawn from circulation by the composer and was only first performed in public twenty-five years later. The dramatic tension of the symphony lies in the juxtaposition of aggressive 'music of malevolence', underscored by a more 'commonplace music of banal life'. There is a congruence between everyday life as a breeding ground for brutality and the 'music of malevolence' as the embodiment of reality: in Shostakovich's work this was not so much a rephrasing of Mahler done with genius (as many thought), as a new dawn in the world of symphonies – through the medium of a twentieth-century Russian composer.

The 1940s was a time of peak creativeness for Shostakovich. The Seventh and Eighth Symphonies (1941 and 1943) and the Second Piano Trio (1944) bear immortal witness to a people oppressed by war and terror. The whole world heard these testimonies but it is the Seventh, especially the first movement with its 12-minute 'invasion episode', which has remained the embodiment of Russian spiritual stoicism.

After the war there should have been a time of reconciliation in Shostakovich's career, but this did not happen; the ideological attacks on the composer were resumed (through the 1948 Party decree on Soviet music). In 1953 he wrote the Tenth Symphony in which he departs from the usual handling of the symphonic genre as historical tragedy, preferring to interpret it at an autobiographical level. It is in the Tenth that the famous motif makes an appearance (DSCH – his initials in the German spelling), often repeated in subsequent compositions.

The years from the mid-1950s to the early 1960s were a difficult time: it seemed that Shostakovich had lost his way or was seeking new directions. He wrote chamber music: the confessional Eighth Quartet (1960) is outstanding. He wrote programmatic symphonies: the Eleventh (1957) and the Twelfth (1961). Then illness set in, the wasting bone disease (never properly addressed) which would dog him for the rest of his life, although the actual cause of death was lung cancer. He had to cope with family problems. (There were two marriages after the death of his first wife. His third wife, Irina Antonovna, was faithful and devoted, despite the obvious difference in ages.) The final years of his life crept up unnoticed and the time came for farewell.

By now Shostakovich's career had reached a high point; he had official recognition and had received the awards of People's Artist of the Soviet Union, Lenin Prize winner, and Hero of Socialist labour. The authorities had showered him with all this literally in compensation for previous victimisation and in the hope of allegiance, even if only lip service. And Shostakovich did observe allegiance, wishing to retain (and indeed retaining) creative freedom. But he also wished to say *adieu* and withdraw.

The Fourteenth and Fifteenth Symphonies form part of this farewell. The Fourteenth (with its dedication to Benjamin Britten, 1969) was written for two soloists and an orchestra to the verses of poets in different languages translated into Russian. The main motif of the music and the verses is death; in Soviet atheistic society, with its glorification and, simultaneously, its profanation of death, this creative impulse would be seen as a supreme spiritual act and an example of breathtaking human solitude. The Fifteenth Symphony (1971), however, speaks to us of courage in the face of oblivion, of the withdrawal from the world as an expression of creative will. Shostakovich offers quotations from our musical heritage and then literally sweeps them aside, remaining at one with his music while, it seems, blotting out the symbols of that music (remembering the motif of invasion) from the memory, one after the other.

The composer produced 147 works, as well as pieces that were not numbered. A few weeks before his death, in defiance of illness, he wrote opus 147, the Sonata for Viola and Piano.

Dmitri Shostakovich died in a Moscow hospital on 9 August 1975. His music had achieved immortality long before.

LA SYMPHONIE N° 9 DE CHOSTAKOVITCH

Leonid Gakkel

Attentes et réalité. Printemps 1945 : la Deuxième Guerre mondiale tire à sa fin en Europe ; la bataille pour Berlin est en train de se transformer en un énorme bain de sang, mais la victoire est proche et en Union soviétique tout le monde le sent. Dmitri Chostakovitch est alors âgé de trente-huit ans. En janvier 1945, il se met à composer une symphonie gigantesque au titre de bon augure, *Symphonie n° 9*. Toutefois, le projet n'avance guère et en mai 1945, au lendemain de la victoire, Chostakovitch entreprend une nouvelle version de l'apothéose symphonique attendue. En vain. « J'envie juste ceux qui arrivent à composer », déclare Chostakovitch en présence de ses étudiants, ce qui laisse penser qu'il ne disposait pas de l'énergie créatrice, voire physique, dont témoignent ses symphonies nos 7 et 8 et qu'exigeait de lui cette nouvelle étape dans sa création symphonique. Sa troisième tentative est toutefois couronnée de succès: il se remet au travail et en l'espace d'un mois, en août 1945, achève de composer la partition de vingt-deux minutes avec paires d'instruments.

À la surprise générale, on n'y trouve aucune allusion à Beethoven, ni aucune trace du gigantisme symphonique de Beethoven. Au contraire, la partition manifeste le désir de se libérer des attentes du public et de trouver refuge derrière l'écran du néoclassicisme – style que Chostakovitch a déjà un peu pratiqué (son *Quintette pour piano* précède de peu l'entrée en guerre de l'Union soviétique). Nombreux sont ceux qui ont néanmoins le sentiment que le moment n'est pas encore venu de rappeler que la guerre et la victoire ne sont pas tout, que la vie de l'âme perdure et que l'humour a également un rôle significatif à jouer. Il est par ailleurs évident que, personnellement, Chostakovitch aurait aimé faire l'économie de la *Nuvième Symphonie* pour ne pas être confronté à cette étape symbolique (et ce faisant, à de nouveaux horizons).

Le public est presque unanime dans sa déception. Cette *Symphonie n° 9* leur intime le besoin de prendre de la distance par rapport à l'actualité et de s'investir dans des domaines de création occupés pendant la guerre par des compositeurs comme le Stravinski néo-classique. Il faudra plusieurs décennies pour enfin comprendre que la *Symphonie n° 9* de Chostakovitch traduit un sentiment de soulagement, et en ce sens signifie – c'est là la vraie victoire – les retrouvailles de l'homme avec lui-même, à l'issue de l'immense carnage mondial, et l'acquittement du lourd tribut que ce terrible siècle a imposé à tous. Quant à l'humour, rappelons ce qu'en disait un philosophe : l'humour est l'ennemi de l'histoire. En d'autres termes : l'humour remet en cause ce qu'ordonne l'histoire ou, en tout cas, en atténue les coups.

Caractéristiques de la symphonie. Malgré l'émouvant soulagement que traduit cette merveilleuse partition, la composition de la *Symphonie n° 9* demanda, semble-t-il, un effort de concentration exceptionnel et à la mesure de ce moment de transition : passage de la guerre à la paix, de l'intensité dramatique des symphonies « de guerre » (*n° 7 et 8*) à cette œuvre « de victoire » tout en nuances et en demi-teintes psychologiques. Cela expliquerait la vitesse à laquelle il composa la partition (et dont témoignent ratures et taches d'encre dans la reproduction en facsimile du manuscrit). Cela expliquerait aussi les solutions choisies, qui contribuent significativement à la compréhension et à la clarté de la musique (la *Fasslichkeit* des vieux maîtres allemands).

Dans ce contexte, on notera également la taille de l'orchestre, proche de la formation de chambre, et l'importance des instruments à vent, ainsi que la symétrie formelle du premier mouvement de forme sonate (l'*Allegro* en 95 + 65 + 95 mesures), le recours à des genres distinctifs au sein de la trame musicale (la valse du deuxième mouvement, le galop du *finale*), et les accords en triades dans la plupart des thèmes. Mais tout cela ne modifie en rien – et en fait éclaire – l'autre dimension de la symphonie : les répercussions de ce qui a été vécu, expérience qui loin de s'effacer menace de réapparaître.

Un avertissement. Ce dont il est en question ici, ce ne sont pas seulement les trente-quatre mesures du *Largo* (quatrième mouvement de la symphonie) et le récitatif de basson qui constitue presque un rappel rituel de l'achèvement récent de la guerre. Il y a également des choix d'écriture ambigus ou qui, du moins, ne sont pas immédiatement

univoques. Il en est ainsi de la tonalité en mi bémol, dominante dans la *Symphonie n° 9*. Peut-on imaginer qu'il ne s'agisse pas d'une allusion au thème de l'invasion de la *Symphonie n° 7* ? Sans doute Chostakovitch y fait-il allusion, soulignant par cela une certaine proximité entre le mal et la légèreté de la nouvelle symphonie. Mais peut-être l'intention est-elle ironique, au sens où l'entendaient les Grecs, et feint-il de ne rien savoir de la *Symphonie n° 7*. Si tel était le cas, l'ironie en serait d'autant plus amère. Et que dire de l'air de polka en amont et en aval ? Cette polka typique des années 1920 prend un caractère obsessif chez Chostakovitch, où elle réapparaît fréquemment d'une partition à l'autre. Elle est le symbole musical du prolétariat triomphant – un peu comme le thème de l'invasion, sur un air tiré d'une opérette de Franz Lehár, dans la *Symphonie n° 7*.

Quel sens donner à cela ? En composant cette *Nuvième Symphonie*, Chostakovitch eut le courage inouï non seulement de ne pas se plier aux attentes des autorités, mais de résister à la pression d'un public majoritairement conformiste. C'est à leur goût et leurs principes qu'il s'opposa tant et plus. Et on se demandera donc, entre parenthèses, si l'on peut raisonnablement accuser de conformisme un compositeur qui, à l'issue de la guerre, refusa de « se réjouir » – comme il le dit, avec une ironie amère – de cette gigantesque tragédie russe ?

Il montra également – au travers de la tonalité en mi bémol majeur, du rappel du thème de l'invasion et de la polka – que le mal peut percer sous la légèreté, et que l'exultation peut cacher rancœur et menace.

La *Symphonie n° 9* aurait-elle valeur de prophétie ? On pourrait aller jusqu'à dire que la prophétie est en passe de devenir une réalité.

« LA PARTITION MUSICALE IDÉALE » Leonid Gakkel

Création. Le parcours de Dmitri Chostakovitch a souvent dévié de celui généralement suivi par les compositeurs européens ; mais, même dans ce cas de figure, les circonstances qui entourent la composition de son *Concerto pour violon n° 1* sont des plus remarquables. Commencé en juillet 1947, le travail de composition s'achève en mars 1948 et se situe, pour l'essentiel, à l'hiver 1948. C'est l'époque où l'idéologie soviétique officielle dans le domaine musical atteint des paroxysmes – on ne saurait le dire autrement. Les plus grands compositeurs, les plus célèbres (Prokofiev, Chostakovitch, Khatchaturian), sont accusés de « formalisme » et doivent participer, trois jours durant, à des séances d'autocritique. Certains parlent, d'autres se taisent. Chostakovitch est un des premiers à lire un texte que lui a remis le Parti. « Oui… je l'ai lu en public… comme un parfait bouffon… comme un pantin !», déclare-t-il, sous le coup de l'émotion, à un collègue. Une fois ces « déclarations viles et honteuses » faites, il rentre néanmoins chez lui « composer le troisième mouvement (*Passacaille*) du *Concerto pour violon* » (extrait d'une lettre de Chostakovitch à Isaak Glikman).

Le concerto fut créé le 29 octobre 1955 par David Oïstrakh en compagnie de l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction d'Ievgueny Mravinski, mais la triste mascarade continua : le concerto changea de numéro d'opus, 99 au lieu de 77, pour dissimuler son interdiction de fait pendant sept ans, et sa création ne fit l'objet d'aucune annonce.

Structure. Ce concerto demeurera à jamais – indépendamment, bien sûr, des circonstances de sa création. Sa structure inhabituelle et sa plénitude sémantique ne manqueront pas de frapper ceux qui ont un véritable intérêt pour la musique de Chostakovitch et pour qui elle joue un rôle spirituel important. Les violonistes solistes apprécieront la confiance que Chostakovitch manifeste pour cet instrument, dont il se sert pour exprimer les émotions clés de ses contemporains et l'essence même de sa créativité musicale. En ce sens, l'éminent violoniste russe Vadim Repin n'avait pas tort quand, se faisant par là le représentant de tous les violonistes, il disait du *Concerto n° 1* de Chostakovitch : « C'est la partition musicale idéale. »

La structure du concerto en cinq mouvements (si l'on considère la cadence comme un mouvement en soi) évoque la plus grande réussite du compositeur, sa *Symphonie n° 8*, et détermine notre compréhension et notre appréciation du concerto. Le couplage « lent/rapide » des

mouvements (*Nocturne – Scherzo* et *Passacaille – Burlesque*) est chose connue, mais à la seconde reprise le contraste devient plus frappant. Le *Nocturne* surprend par le manque de relief mélodique : il consiste essentiellement en un monologue de violon de 169 mesures sur un rythme lent et discret dans ses variations. Créer ce type de forme à une époque et dans un pays qui ne connaissent que la tourmente, c'était s'opposer aux forces destructives qui semblaient alors ne rencontrer aucun obstacle sur leur passage.

Le *Scherzo* est également dépourvu de contrastes ; l'angoisse n'y est présente nulle part. Le seul moment remarquable est le passage central qui prend la forme d'une danse, où pointe à nouveau – comme dans le *finale* de la *Symphonie n° 8* et du *Trio* avec piano n° 2 – l'écho d'un air juif, trace d'un « lien mystique à la judéité » (pour citer la grande pianiste Maria Youdina) confié au violon. Le motif DSCH (qui correspond aux initiales du nom de Dmitri Chostakovitch dans sa translittération en allemand) y fait aussi une apparition. Bref, le *Scherzo* regorge de symboles musicaux faisant référence à l'expérience personnelle du compositeur.

Les trois derniers mouvements du concerto s'enchaînent sans interruption. La *Passacaille* est le mouvement le plus remarquable des trois et vraisemblablement le plus important : les neuf reprises du motif de 17 mesures à la basse invitent à faire retour sur de nombreux aspects de l'œuvre et rappellent certaines pages des œuvres précédentes de Chostakovitch (notamment la passacaille de la *Symphonie n° 8* et du *Trio* avec piano n° 2). Le violon intervient à la troisième occurrence du motif, mais la mélodie solo s'interrompt bientôt, le temps d'une mesure.

Le dernier mouvement est précédé d'une prodigieuse cadence de 177 mesures. C'est le moment où Chostakovitch mobilise toutes les ressources de virtuosité du violon. L'énergie rythmique s'accroît au fur et à mesure que le tempo s'accélère ; les motifs des mouvements précédents refont surface ; dans les dernières mesures de la cadence, l'image mélodique s'efface presque et les configurations semblent d'une intensité irrésistible… avant de se fonder dans le rythme strict de l'austère *Burlesque* (de l'italien « *burla* » – farce). Les commentateurs ont beau décrire ce passage en termes de « fête populaire », la musique relève plutôt de la bouffonnerie amère alors que le motif DSCH se fait de plus en plus net, surtout dans la brève *coda*.

Dans ce concerto, la partie de violon n'en finit jamais d'étonner – non seulement en raison de sa longueur inhabituelle, mais à cause de la richesse sémantique de chaque mouvement et de la diversité des émotions évoquées. David Oïstrakh résume au mieux l'ampleur et le caractère de cette partie solo en lui attribuant un « rôle Shakespearien », par rapport aux autres pages pour violon de Chostakovitch – aussi impressionnantes fussent-elles. Si l'on songe aux autres grands concertos pour violon du vingtième siècle – c'est une comparaison qui se défend –, il est peut-être possible de dire que le *Concerto en ré* majeur de Sibelius et le *Concerto n° 2* de Bartok sont à la hauteur du *Concerto n° 1* de Chostakovitch et de sa partie pour violon, mais ce n'est sans doute pas le cas des concertos de Prokofiev, de Stravinski, voire de Berg.

L'orchestre du philcerto de Chostakovitch est également remarquable. Étant donné la nature de la partie solo, l'orchestre a inévitablement un rôle de soutien. Ses interventions en d'autant plus intéressantes lorsqu'il prend la main, par exemple, dans le choral de cuivres du *Nocturne*. On peut, en outre, admirer l'équilibre tonal parfait entre le soliste et l'orchestre (qui ne comprend ni trompettes, ni trombones).

Retombées. Après la création mondiale du *Concerto pour violon n° 1* de Chostakovitch à Leningrad et, quelques mois plus tôt, celle de son cycle de mélodies intitulé *Poésies populaires juives* (l'auteur du présent article assista aux deux), le sentiment général était que l'heure tant attendue de la vérité artistique était venue, dans le domaine de l'art russe en général et plus particulièrement dans celui de la musique de Chostakovitch, qui avait répondu à trop de commandes officielles vers la fin des années 1940. On avait aussi le sentiment que le *Concerto pour violon* et le cycle de mélodies arrivaient à point nommé, parce que le public russe sentait que tout allait mieux et envisageait l'avenir avec optimisme. David Oïstrakh exprime ce sentiment d'espoir à sa manière lorsqu'il dit souhaiter que « dans un avenir prochain, Dmitri Chostakovitch, qui a su créer un concerto véritablement novateur, composera, sinon un autre concerto, du moins une sonate pour violon et piano. » Dans les années suivantes,

Chostakovitch composera, en fait, l'un et l'autre, et les dédiera (comme son premier concerto pour violon) à Oïstrakh. Si la personnalité de Chostakovitch s'exprime à nouveau dans ces œuvres, nulle ne parvient toutefois à atteindre les sommets du *Concerto n° 1*.

DMITRI CHOSTAKOVITCH Leonid Gakkel

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch naît à Saint-Petersbourg le 25 septembre 1906 dans une famille de trois enfants – son père est fonctionnaire. Il prend ses premières véritables leçons de musique à l'âge de neuf ans et, à treize ans, rejoint le conservatoire de la ville – Petrograd – où il suit les cours de composition de Maximilien Steinberg, ancien élève et gendre de Rimski-Korsakov. Dès ses premières compositions, Chostakovitch brille par son génie ; l'influence de l'école de Korsakov sur sa formation ne peut que favoriser l'épanouissement de sa compréhension exceptionnelle des techniques de composition. Il termine ses études de compositeur au Conservatoire en 1923 et celles de pianiste, sous la houlette de Leonid Nikolaïev, en 1925. Ses œuvres de jeunesse les plus réussies sont la *Symphonie n° 1* (1925) et *Le Nez*, opéra inspiré d'une nouvelle de Gogol (1928). S'y conjuguent l'esprit d'innovation de l'avant-garde musicale russe et un sens aigu de la théâtralité – dans toutes ses manifestations, y compris le tragique –, traits qui deviendront le sceau de son génie et le fondement de sa renommée d'artiste.

Lady Macbeth du district de Mtsensk (1930–2), opéra inspiré d'une nouvelle de Leskov, marque le début de sa maturité artistique. Il se heurte à l'hostilité du pouvoir soviétique suite aux critiques exprimées par Staline, découvrant l'opéra deux ans après sa création. On peut supposer que les objections du dictateur tiennent non seulement à l'érotisme de certaines scènes mais à la description, au dernier acte, des rigueurs de la vie du forçat en Russie – vision prémonitoire du sort que le régime staliniste allait infliger à une grande partie de la population.

La *Symphonie n°4* (1936) est une pure merveille et représente sans doute l'apogée de la créativité symphonique de Chostakovitch ; sa première représentation, annulée par le compositeur, n'aura lieu que vingt-cinq ans plus tard. La puissance dramatique de cette œuvre tient à la coexistence d'une « musique de la mesquinerie », agressive, soulignée par une « musique de la trivialité » : le quatuor dans toute sa banalité devient le terreau de la violence et de la brutalité tandis que la « musique de la mesquinerie » s'affirme comme essence du réel. Loin de paraphraser ce que Mahler a su faire avec génie (comme beaucoup l'ont pensé), Chostakovitch donne une impulsion nouvelle à l'écriture symphonique – et cela dans l'idiome d'un compositeur russe du XX^e siècle.

Les années 1940 sont une période d'activité créatrice intense pour Chostakovitch. Les *Symphonies n° 7 et n° 8* (1941 et 1943) et le *Trio pour piano n° 2* (1944) témoignent à tout jamais des souffrances endurées par un peuple victime de la guerre et de la terreur. Le monde entier connaît ces témoignages, mais c'est la *Symphonie n° 7* – notamment le premier mouvement qui consacre 12 minutes au motif de l'invasion – qui reste le symbole de la force morale de la Russie.

L'après-guerre aurait dû être un moment de réconciliation ; malheureusement pour la carrière de Chostakovitch, les critiques idéologiques à son encontre reprennent à la suite du décret de 1948 sur la musique soviétique. En 1953, il écrit la *Symphonie n° 10* dans laquelle il renouvelle son approche du genre symphonique : la tragédie de l'histoire cède le pas à l'autobiographie. C'est dans ces pages qu'apparaît pour la première fois le fameux monogramme de Chostakovitch (DSCH – initiales du nom du compositeur en allemand), qui réapparaîtra souvent dans les œuvres à venir.

Entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, Chostakovitch traverse une période difficile : il semble désorienté et à la recherche de voies nouvelles. Il écrit de la musique de chambre : le remarquable Quatuor n° 8, œuvre très personnelle, date de 1960. Il commence à souffrir d'une maladie dégénérative des os, pour laquelle il ne sera jamais vraiment soigné et dont il restera affligé pour le restant de ses jours – même si c'est un cancer du poumon qui finira pas l'emporter. Il connaît également des difficultés familiales. (Veuf de sa première femme, il se remarie à deux reprises ; malgré la différence d'âge entre eux sa troisième épouse, Irina Antonovna,

lui restera fidèle et dévouée). Le temps passe imperceptiblement et l'heure des adieux est bientôt là.

Chostakovitch est maintenant au sommet de sa carrière. Il est reconnu officiellement : nommé Artiste du peuple soviétique, il est également lauréat du Prix Lénine et du Prix d'État. Les autorités soviétiques lui prodiguent toutes ces récompenses pour faire oublier les attaques dont il a été victime et dans l'espoir de s'assurer son obédience, ne serait-ce que superficielle. Chostakovitch se conforme à leurs attentes afin de conserver (ce à quoi il parvient) sa liberté de création. Il n'en souhaite pas moins tirer sa révérence.

Les *Symphonies n° 14 et n° 15* sont des œuvres d'adieu. La Quatorzième (dédiée à Benjamin Britten, 1969), pour deux solistes et orchestre, est une symphonie vocale sur des textes de différents poètes traduits en russe. La musique comme les textes ont la mort pour thème principal ; dans le contexte de la société soviétique, athée, où la mort revêt à la fois un caractère glorieux et profane, une telle intensité ne peut être interprétée que le fruit d'une spiritualité exacerbée et d'une extrême solitude. La Quinzième Symphonie (1971), en revanche, nous parle de courage face au néant, le retrait du monde devenant l'expression d'un dessein créateur. Chostakovitch cite des extraits de notre patrimoine musical pour mieux s'en écarter et, ce faisant, reste seul avec sa musique (et le souvenir du motif de l'invasion) dont il oblitère une à une toutes les traces.

L'œuvre de Chostakovitch compte 147 pièces dotées d'un numéro d'opus, et bien d'autres qui en sont dépourvues. Sa dernière composition, la *Sonate pour alto et piano*, op. 147, écrite en dépit de la maladie, date de quelques semaines avant sa mort.

Lorsque Dmitri Chostakovitch meurt hospitalisé à Moscou le 9 août 1975, sa musique est immortelle depuis déjà longtemps.

SCHOSTAKOWITSCHS NEUNTE SINFONIE

Leonid Gakkel

Die Erwartungen und die Realität. Im Frühjahr 1945 ging der Zweite Weltkrieg in Europa seinem Ende entgegen. Die Schlacht um Berlin wurde zwar zu einem gewaltigen Blutbad, doch der Sieg war zum Greifen nahe, und diesem Gefühl konnte sich niemand in der Sowjetunion entziehen. Im Januar 1945 begann der 38-jährige Dmitri Schostakowitsch mit der Arbeit an einer großen Sinfonie in einer Durtonart. Diese Information nahm offiziellen Status an, und damit begann das Warten auf die Sinfonie mit der verheißungsvollen Ziffer neun. Doch Schostakowitsch kam mit dem Komponieren kaum voran, im Mai 1945, kurz nach dem Sieg, begann er eine neue Version seiner sinfonischen Apotheose. Doch wieder geriet die Arbeit ins Stocken. „Ich bin einfach neidisch auf diejenigen, die komponieren können“, sagte Schostakowitsch zu seinen Studenten, und das könnte man dahingehend deuten, dass es ihm an der nötigen kreativen und vielleicht auch physischen Energie mangelte, um ein neues Kapitel in seiner sinfonischen Serie aufzuschlagen, das es im Maßstab mit der Siebten und Achten aufnehmen konnte. Beim dritten Anlauf jedoch schrieb er binnen eines Monats, im August 1945, die 22-minütige Partitur mit gepaarter Instrumentierung.

Das Werk überraschte alle. Keinerlei Anspielungen auf Beethoven, nicht der Ansatz einer Beethovenschen sinfonischen Monumentalität. Im Gegenteil: Das Werk wollte sich unverkennbar von der allgemeinen Erwartung absetzen und suchte Zuflucht hinter einer neoklassischen Fassade – ein Stil, der Schostakowitsch nicht völlig fremd war (direkt vor dem sowjetischen Kriegseintritt hatte er das Klavierquintett geschrieben). Allerdings fanden viele Zuhörer die Mahnung des Komponisten, nicht nur Krieg und Sieg machten die Welt aus, sondern auch die ungetrübte menschliche Seele, und Humor spiele ebenfalls eine wesentliche Rolle im Leben, als unpassend. Zudem wird klar, dass Schostakowitsch persönlich seine Neunte Sinfonie gerne übersprungen hätte, um den symbolischen Endpunkt zu vermeiden (und damit zu neuen Horizonten aufzubrechen).

Das Publikum zeigte sich fast durchgängig enttäuscht. In dieser Neunten hörten sie die Notwendigkeit heraus, sich von gegenwärtigen Ereignissen zu entfernen und jene kreativen Räume aufzusuchen, die während des Kriegs Strawinski und Seinesgleichen mit ihren neoklassischen Kompositionen besetzt hatten. Mehrere Jahrzehnte mussten vergehen, um zu erkennen, dass Schostakowitschs Neunte letztlich einen Seufzer der Erleichterung darstellt, und so gesehen beschäftigt sie sich mit dem wahren Sieg des Menschen, nämlich seiner Rückkehr zu seinem eigentlichen Selbst nach einem gewaltigen weltweiten Blutvergießen. Es war die Befreiung aus einer Schuld, die die Menschen ihrem barbarischen Jahrhundert zurückzahlen gezwungen waren. Aber was den Humor betrifft, so sagte ein Philosoph einmal, er sei der Feind der Geschichte. Das heißt, der Humor hinterfragt die Befehle der Geschichte, zumindest aber federt er ihre Schläge ein wenig ab.

Das Wesen der Sinfonie. Man hat den Eindruck, als habe das Komponieren der Neunten Sinfonie – unbenommen der Tatsache, dass dieses wunderbare Werk ungeheure beseelte Erleichterung vermittelt – Schostakowitsch ein immenses Konzentrationsvermögen abverlangt, damit er diesem Moment des Übergangs gerecht werden konnte: von Krieg zu Frieden, vom knappen Drama der „Kriegssinfonien“ (Nr. 7 und 8) zu den kaum greifbaren psychologischen Nuancen der „Sieges“-Sinfonie. Das würde das Tempo erklären, mit dem der Komponist das Werk schrieb (wie auch das Faksimile des Manuskripts mit den vielen Streichungen und Tintenklecksen beweist). Es würde zudem die kompositorischen Lösungen erklären, die die Verständlichkeit und die Klarheit der Musik – ihre Fasslichkeit – unterstreichen.

Auffallend in diesem Zusammenhang sind auch die Kammerorchestergröße des Klangkörpers (wobei die Holzbläser eine zentrale Rolle spielen), die formale Symmetrie (95 + 65 + 95 Takte im ersten Satz Allegro in Sonatenform), die unverkennbaren Genres in der Musik insgesamt (der Walzer im zweiten Satz, der Galopp im Finale), die Dreiklangsmuster der meisten Themen. Doch all das ändert nichts am zweiten Aspekt der Sinfonie, sondern streicht ihn vielmehr in aller Deutlichkeit heraus, nämlich, dass sie einen Nachhall

des Durchlebten darstellt, der Erfahrungen, die nicht verschwunden waren, sondern ganz im Gegenteil zurückzukehren drohten.

Eine Warnung. Es ist nicht allein eine Frage des Largos mit seinen 34 Takten (der vierte Satz) mit dem Fagottsolo, das fast schon zu einer rituellen Erinnerung an den gerade beendeten Krieg wird. Einige kompositorische Lösungen sind mehrdeutig, zumindest insofern, als sie sich einer sofortigen definitiven Interpretation entziehen. Man denke etwa an die Haupttonart der Neunten: Es-Dur. Kann man sich wirklich vorstellen, dass Schostakowitsch damit nicht auf das „Invasionsthema“ der Siebten Sinfonie in derselben Tonart anspielte? Zweifellos gab es diese Anspielung, und dadurch unterstrich er die Nähe des Bösen zu den „sanften Themen“ der neuen Sinfonie. Oder könnte es auch Ironie sein, in der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes, also eine „geheuchelte Unkenntnis“ der Siebten? Dann wäre die Ironie umso bitterer. Und was ist mit der Ojra-Polka in den Kopfsätzen? Schostakowitsch war regelrecht besessen von dieser Ojra (die im Leben der 20er-Jahre eine gewisse Rolle spielte), immer und immer wieder taucht sie in seinen Werken auf. Sie hat die Funktion eines musikalischen Emblems für das siegreiche Lumpenproletariat – wie das in der Bedeutung ähnliche Emblem der Siebten (das „Invasionsthema“ zu einer Melodie aus einer Lehar-Operette).

Was hatte das alles zu bedeuten? Mit der Neunten Sinfonie weigerte Schostakowitsch sich nicht nur mutig, die Erwartungen der Behörden zu erfüllen, er widersetzte sich auch dem stillschweigenden Druck der konformistischen Mehrheit in seiner Heimat, gegen deren Geschmack und Moral er immer wieder aufbegehrte. Hier könnte man die Frage einfließen lassen, ob man in irgendeinem Zusammenhang wirklich von Schostakowitschs eigenem Konformismus sprechen kann angesichts der Tatsache, dass er am Ende des Kriegs nicht über diese monumentale sowjetische Tragödie „jubilieren“ wollte, um seinen eigenen, zutiefst ironischen Ausdruck zu verwenden?

Er führte uns auch vor Augen – sowohl in seiner Neunten Sinfonie in Es-Dur als auch durch den Nachhall des „Invasionsthemas“ und die Ojra-Polka –, dass das Böse durch die „sanfte Musik“ emporsteigen kann, dass im „Jubel“ Erbitterung und Drohung lauern können.

Wird seine Neunte Sinfonie dadurch zu einer Prophezeiung? Wir könnten sogar noch weiter gehen und sie als eine Prophezeiung bezeichnen, die gerade in Erfüllung geht.

„DIE PERFEKTE PARTITUR“

Leonid Gakkel

Die Entstehung. Dmitri Schostakowitschs Lebenslauf wird bisweilen stark von den üblichen Bahnen ab, in denen sich das Leben eines professionellen europäischen Komponisten bewegte, doch die Begleitumstände seines Ersten Violinkonzerts waren selbst für ihn ungewöhnlich. Die Arbeit an dem Werk wurde im Juli 1947 begonnen und im März des folgenden Jahres abgeschlossen, wobei das Gros der Komposition im Winter 1948 entstand, als in der sowjetischen Musik ein Paroxysmus eintrat – anders lassen sich die Zustände tatsächlich nicht beschreiben. Die besten und anerkanntesten Komponisten (Prokofjew, Schostakowitsch, Chatschaturjan) wurden als „Formalisten“ angeprangert, die Diffamierung nahm die Gestalt von dreitägigen Sitzungen an, bei denen „die Formalisten“ Reuebekenntnisse ablegen mussten. Einige sprachen, andere saßen und schwiegen. Schostakowitsch gehörte zu den Ersten, die einen von Parteifunktionären verfassten Text vom Blatt ablasen. „Ja ... ich habe es vorgelesen ... wie ein Hofnar ... eine Marionette!“, berichtete er, überwältigt von Gefühlen, einem Kollegen. Und am Ende dieser „üblen, schändlichen Diskussionen“ ging er nach Hause „und schrieb den dritten Satz (Passacaglia) des Violinkonzerts“ (aus einem Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman).

Am 29. Oktober 1955 schließlich erlebte das Konzert seine Uraufführung mit David Oistrach und den Leningrader Philharmonikern unter Jewgeni Mravinski, doch damit hatte das unwürdige Spiel noch kein Ende: Die Opusnummer des Konzerts wurde von 77 zu 99 geändert, um das nie explizit ausgesprochene Aufführungsverbot zu vertuschen, und die Premiere wurde nicht explizit als solche angekündigt.

Das Hörerlebnis. Das Konzert wird die Zeiten überdauern – aber natürlich nicht wegen der ungewöhnlichen Umstände seiner Entstehung. Alle, die sich für Schostakowitschs Musik interessieren und für die sie eine bedeutende Rolle im geistigen Leben spielt, werden die ungewöhnliche Struktur der Partitur und ihre semantische Abgeschlossenheit bemerken. Geiger werden den selbstbewussten Umgang Schostakowitschs mit ihrem Instrument schätzen, durch das er die wesentlichen Stimmungen vermittelte, die seine Zeitgenossen bewegten, und das Wichtigste zum Ausdruck brachte, das er als musikalischer Schöpfer besaß. So gesehen hatte der herausragende russische Geiger Wadim Repin durchaus Recht, als er von diesem Violinkonzert behauptete: „Es ist die perfekte Partitur“, als spräche er im Namen aller Geiger.

Der fünfsätzig Aufbau des Konzerts (wenn wir die Kadenz als eigenständigen Satz zählen) erinnert an die krönende Leistung des Komponisten, die Achte Sinfonie, und diese dient uns auch als Leitfaden, um das Konzert zu verstehen und zu würdigen. Über die Paarung der Sätze in langsam und schnell (Nocturne / Scherzo und Passacaglia / Burlesque) wurde hinlänglich gesprochen, sie verstärkt sich beim zweiten Paar. Bei der **Nocturne** fällt der relativ geringe melodische Kontrast ins Auge; im Grunde handelt es sich um einen 169 Takte währenden Geigenmonolog mit relativ zurückhaltenden Variationen im getragenen Tempo. Einen solchen Satz zu schreiben in einer Zeit, in der nirgends Ruhe zu finden war, bedeutete, sich den Kräften der Zerstörung zu widersetzen, die damals in der Sowjetunion offenbar auf kein Hindernis stieß.

Auch dem **Scherzo** mangelt es an Kontrasten, keinerlei nervöse Stimmung filtert durch den Satz. Einzig eine mittlere Episode sticht heraus, sie nimmt die Form eines Tanzes an. Erneut – wie bereits im Finale der Achten Sinfonie und des zweiten Klaviertrios – erklingen jüdische Noten, eine „mystische Verbindung zum Jüdischen“ scheint auf (wie die berühmte Pianistin Marija Judina es formulierte), und zwar in Gestalt der Violine. Und auch das Motivkryptogramm DSCH (Dmitri Schostakowitschs Initiale) hat seinen Auftritt. Kurz, das Scherzo steckt voller musikalischer Symbole aus Schostakowitschs ganzem Leben.

Die letzten drei Sätze sind attacca miteinander verbunden (also ohne Pause). Die **Passacaglia** ist der bemerkenswerteste der drei und wohl auch der wichtigste des gesamten Konzerts: Durch die acht Wiederholungen des 17-taktigen Bassmotivs kann ein Großteil des Gehalts neu überdacht werden, und sie kehren auch zu Schostakowitschs musikalischer Vergangenheit zurück (i.e., zur Passacaglia in der Achten und im Klaviertrio Nr. 2). Beim dritten Erklingen des Motivs stimmt die Geige ein, doch danach wird die Solo-Melodielinie lediglich für einen Takt unterbrochen.

Gegen Ende des letzten Satzes beginnt eine gewaltige **Kadenz** mit 117 Takten. Hier führt Schostakowitsch alles zusammen, was an Virtuosität im Geigenspiel möglich ist. Rhythmische Energie baut sich durch eine zunehmende Tempobeschleunigung auf, die Motive der vorhergehenden Sätze geraten in Bewegung. In den letzten Takten der Kadenz geht das Melodienbild fast verloren, die Intensität der Konfiguration erscheint unaufhaltsam ... um dann doch nahtlos in die rhythmisch enge und streng klingende **Burlesque** überzugehen (vom italienischen *burla* = „Scherz“). Aller Versuche der Musikkritiker zum Trotz, diese Musik als „Unterhaltung fürs Volk“ zu interpretieren, ist der bittere, spöttische Ton nicht zu überhören, und die Umrisse des DSCH-Kryptogramms treten immer klarer hervor, insbesondere in der kurzen Koda.

Die Geigenstimme in diesem Konzert verblüfft stets aufs Neue. Das hat weniger mit seiner ungewöhnlichen Länge zu tun sondern vielmehr mit der emotionalen Vielfalt und der Bedeutungsfülle eines jeden Satzes. David Oistrach bezeichnete den Solopart in Maßstab und Wesen schlicht als „Shakespearesch“ im Vergleich selbst zu den bemerkenswertesten anderen Geigenparts in Schostakowitschs Werk. Und denken wir an die weiteren berühmten Violinkonzerte des 20. Jahrhunderts – ein derartiger Vergleich muss gestattet sein –, dann können vielleicht Sibelius' Konzert und Bartoks Zweites Konzert gleichberechtigt neben diesem Ersten Violinkonzert Schostakowitschs und seiner Solostimme stehen, nicht aber diejenigen Prokofjews und Strawinskis und nicht einmal das von Alban Berg.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt des Konzerts ist das Orchester. Angesichts der Solostimme spielt es zwar zwangsläufig eine nur unterstützende Rolle, doch sind die Momente, in denen es dann in den Vordergrund tritt, deswegen umso interessanter, etwa der Blechbläser-Choral in der Nocture. Bewundernswert ist zudem die unglaubliche tonale Ausgewogenheit zwischen Solist und Orchester (in dem weder Trompeten noch Posaunen vertreten sind).

Was folgte. Als Schostakowitschs Violinkonzert in Leningrad zur Welturaufführung kam, und auch als einige Monate zuvor ebenfalls in Leningrad sein Liederzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* Premiere feierte (und der Autor dieser Zeilen erlebte beide Darbietungen mit), herrschte allgemein das Gefühl, dass endlich eine lang ersehnte künstlerische Wahrhaftigkeit zutage trat, sowohl in der sowjetischen Kunst im Allgemeinen als auch in den Werken Schostakowitschs im Spezifischen, denn der Komponist hatte Ende der vierziger Jahre allzu viele Werke in offiziellem Auftrag geschrieben. Es gab aber auch ein anderes Gefühl, nämlich, dass die Musik dieser beiden Werke genau zum richtigen Zeitpunkt gekommen war, denn das sowjetische Publikum spürte die Anfänge einer Wendung zum Besseren und hatte die Hoffnung auf positivere Zeiten. David Oistrach brachte diese Zuversicht auf seine Art zum Ausdruck und wünschte sich, Dmitri Schostakowitsch, „der ein wirklich innovatives Konzert geschrieben hat, möge in naher Zukunft zumindest eine Sonate für Geige und Klavier komponieren, wenn nicht gar ein weiteres Konzert.“ Im Lauf der Jahre verfasste Schostakowitsch tatsächlich beides und widmete diese Werke Oistrach (wie bereits das vorhergehende Konzert). Auch diese Partituren brachten seine Persönlichkeit zum Ausdruck, doch keine erreichte jemals wieder die Höhen seines Ersten Violinkonzerts.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Leonid Gakkel

Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch wurde am 25. September 1906 als eines von drei Kindern eines Staatsbeamten in St. Petersburg geboren. Regelmäßigen Musikunterricht erhielt er ab dem Alter von neun Jahren, mit dreizehn besuchte er das Konservatorium von Petrograd (wie St. Petersburg damals hieß) und nahm dort am Kompositionsunterricht von Professor Maximilian Steinberg teil, der ein Schüler und Schwiegersohn Rimski-Korsakows war. Von den allerersten Kompositionsversuchen an zeigte sich Schostakowitschs geniale Begabung, die Ausbildung in der Schule Korsakow verhalf ihm darüber hinaus zu technischer Brillanz. Das Kompositionsstudium schloss er 1923 ab, das Klavierstudium bei Professor Leonid W. Nikolaew zwei Jahre später. Die maßgeblichen Werke seiner ersten Schaffensphase sind die Erste Sinfonie (1925) sowie *Die Nase*, die auf Gogols Erzählung beruhende Oper (1928). Diese Partituren vereinen in sich die Neuerungen der russischen Musik-Avantgarde und die gewaltigen dramatischen Qualitäten – in all ihrer Bandbreite bis hin zur großen Tragödie –, die später Schostakowitschs Ruhm begründen sollten.

Lady Macbeth von Mzensk (1930–2) nach einer Erzählung von Nikolai Leskow war das erste Werk seiner Reifezeit. Die Oper fiel der Obstruktionspolitik der Behörden zum Opfer, als Stalin zwei Jahre nach ihrer Premiere einer Aufführung beiwohnte und das Werk kritisierte. Vermutlich waren es nicht nur die erotischen Szenen der Oper, die sein Missfallen erregten, sondern auch der letzte Akt, in dem das Elend des russischen Strafsystems geschildert wird – ein prophetischer Blick auf die Zukunft, die das stalinistische Regime für seine Untertanen bereit hielt.

Die Vierte Sinfonie (1936) stellt den großartigen, wenn nicht gar unübertroffenen Höhepunkt von Schostakowitschs Laufbahn als sinfonischer Komponist dar. Allerdings zog er selbst das Werk noch vor der Premiere zurück, so dass es erst fünfundzwanzig Jahre zur Uraufführung kam. Die dramatische Spannung dieser Sinfonie entsteht durch die Gegenüberstellung von aggressiver „Musik der Feindseligkeit“ und einer untermalenden „eher allgemeinen Alltagsmusik“. Es gibt eine Kongruenz zwischen dem Alltag als Keimzelle der Grausamkeit und der „Musik der Feindseligkeit“ als Inbegriff der Realität: In Schostakowitschs Werk war dies weniger eine geniale Neuparaphrasierung dessen, was Mahler getan hatte (wie viele glaubten), als vielmehr eine Morgendämmerung in der

Welt der Sinfonie – eingeleitet durch das Werk eines russischen Komponisten aus dem 20. Jahrhundert.

Die vierziger Jahre waren für Schostakowitsch eine Zeit außerordentlichen Schaffens. Die Siebte und die Achte Sinfonie (1941 bzw. 1943) sowie das Zweite Klaviertrio (1944) schildern beredt ein von Krieg und Terror unterdrücktes Volk. Die ganze Welt hörte diese unvergänglichen Zeugnisse, doch zum Inbegriff des spirituellen russischen Stoizismus ist die Siebte geworden, insbesondere deren erster Satz mit der 12-minütigen „Invasionsepisode“.

Nach dem Krieg hätte eine versöhnliche Note in Schostakowitschs Laufbahn angeschlagen werden müssen, doch die blieb aus, die ideologischen Angriffe wurden wieder aufgenommen (durch einen Beschluss des Zentralkomitees zur Lage der Musik 1948). 1953 schrieb er die Zehnte Sinfonie, in der er sich von der herkömmlichen Behandlung des sinfonischen Genres als historischer Tragödie löste und es vielmehr auf autobiographischer Ebene interpretierte. Hier in der Zehnten trat auch erstmals sein berühmtes Initialmotiv DSCH in Erscheinung, das er in späteren Werken häufig zitierte.

Die Jahre ab Mitte der Fünfziger bis Anfang der Sechziger waren eine schwierige Zeit, man hatte den Eindruck, dass Schostakowitsch seinen Weg aus den Augen verloren hatte oder eine neue Richtung suchte. Er schrieb Kammermusik – das Achte Streichquartett (1960) etwa, das einer Beichte nahe kommt, ist herausragend – und Programmsinfonien: die Elfte (1957) und die Zwölfte (1961). Seine Gesundheit ließ nach, die Knochenerweichung, die nie richtig behandelt wurde, sollte ihn für den Rest seines Lebens beeinträchtigen, obwohl die eigentliche Todesursache Lungenkrebs war. Dazu kamen familiäre Probleme. (Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er zwei weitere Male. Seine dritte Frau, Irina Antonowna, war ihm trotz des großen Altersunterschieds treu ergeben.) Unbemerkt setzten die späten Jahre ein, die Zeit für den Abschied war gekommen.

Mittlerweile hatte Schostakowitschs Laufbahn ihren glanzvollen Höhepunkt erreicht. Er genoss offizielle Anerkennung und hatte mehrere Preise erhalten, unter anderem den Leninpreis, und er war als Volkskünstler der UdSSR und als Held der sozialistischen Arbeit ausgezeichnet worden. Die Behörden hatten ihn mit all diesen Segnungen regelrecht überhäuft zum Ausgleich für frühere Anfeindungen und in der Hoffnung auf Loyalität, wenn auch nur rein formaler Natur. Und tatsächlich zeigte Schostakowitsch sich loyal, er seinerseits in der Hoffnung auf kreative Freiheit (die ihm auch zugestanden wurden). Doch er wollte auch Abschied nehmen und sich zurückziehen.

Die Vierzehnte und die Fünfzehnte sind Teil dieses Abschieds. Die Vierzehnte (Benjamin Britten gewidmet, 1969) wurde für zwei Solisten und Orchester zu den Versen von Dichtern unterschiedlicher, ins Russische übersetzter Sprachen geschrieben. Das Hauptmotiv der Musik und der Gedichte ist der Tod. In der atheistischen Gesellschaft der Sowjetunion, die den Tod glorifizierte und zugleich banalisierte, muss diese kreative Auseinandersetzung als höchster Akt der Spiritualität gelten und als Beispiel erschreckender menschlicher Einsamkeit. Die Fünfzehnte Sinfonie (1971) hingegen zeugt von Mut angesichts der Auslöschung, von Rückzug aus der Welt als Ausdruck des kreativen Willens. Schostakowitsch führt Zitate aus dem weltweiten Musikvermögen an, nur um sie buchstäblich wegzufegen, bleibt seiner Musik verbunden, während er alle Symbole dieser Musik (unter Anführung des Invasionsthemas) systematisch aus dem Gedächtnis löscht.

Insgesamt schuf der Komponist 147 Werke sowie Stücke, die nicht beziffert sind. Einige Wochen vor seinem Tod schrieb er, seiner Krankheit zum Trotz, op. 147, die Sonate für Bratsche und Klavier.

Dmitri Schostakowitsch starb am 9. August 1975 in einem Moskauer Krankenhaus. Zu der Zeit war seine Musik längst schon unsterblich geworden.



Леонидас Кавакос известен как один из величайших скрипачей мира. В 2014 году он стал лауреатом премии "Артист года" фирмы Gramophone. Он родился и вырос в Афинах в семье музыкантов, учился в Национальной Консерватории Греции у Стелиоса Кафантариса, который наряду с Джозефом Гингольдом и Ференцом Радошем оказался одним из трех важнейших преподавателей в его жизни. Кавакос не было еще и 21 года, когда он стал победителем трех крупных международных конкурсов: конкурса им. Я. Сибелиуса (1985), конкурса им. Н. Паганини и конкурса в Наумбурге (1988). Это привело к тому, что он первым в истории музыки записал оригинальную версию Скрипичного концерта Сибелиуса (1903-4), отмеченную в 1991 году премией Gramophone "Концерт года", и удостоился чести играть на знаменитой скрипке П Саппоне Гварнери дель Джезу, принадлежавшей Паганини. Кавакос выступает с крупнейшими оркестрами и дирижерами мира, среди них: Венский филармонический оркестр (Риккардо Шайи, Кристоф Эшенбах), Берлинский филармонический оркестр (Саймон Рэттл), Королевский оркестр Концертгебау (Марис Янсонс, Даниэль Гатти), Лондонский симфонический оркестр (Валерий Гергиев, Саймон Рэттл) и Лейпцигский оркестр Гевандхауса (Риккардо Шайи). Он также тесно сотрудничает с Бостонским симфоническим оркестром, Нью-йоркским филармоническим оркестром, Кливлендским оркестром, Дрезденской Штатскапеллой, Парижским оркестром и многими другими. Недавно Кавакос завоевал уважение и как дирижер, работая среди прочих с Лондонским и Бостонским симфоническими оркестрами, Будапештским фестивальным оркестром и Национальной академией Санта Чечилия. Леонидас Кавакос подписал эксклюзивный контракт со студией звукозаписи Decca Classics. Его записи на этой студии включают скрипичные сонаты Бетховена с пианистом Энрико Паче (эта запись принесла в 2013 году музыканту звание «Инструменталист года», присуждаемое ECHO Klassik), а также скрипичный концерт и скрипичные сонаты Брамса с пианисткой Юджей Ванг. Кроме того, он записывался на лейблах BIS, ECM и Sony Classical. Кавакос не утратил и тесных связей с родной Грецией. В течение 15 лет он является куратором камерных концертов в Афинском концертном зале Мегарон. В последние два года был куратором ежегодного мастеркласса по скрипичной и камерной музыке в Афинах. Леонидас Кавакос играет на скрипке Abergavenny работы Страдивари 1724 года. В его коллекции – современные скрипки работы Флориана Леонарда, Штефана-Петера Грайнера, Ээро Хааhti и Давида Бага, а также смычки работы Франсуа Ксавье Турта, Доминика Пеккате и Жан-Пьера Мари Персуа. Леонидас Кавакос выступает с любезного разрешения Decca Classics.

Leonidas Kavakos is recognised as one of the world's greatest violinists, and was voted Gramophone Artist of the Year 2014. Born and raised in a musical family in Athens, he studied at the Hellenic Conservatory with Stelios Kafantaris, one of the three important mentors in his life, together with Josef Gingold and Ferenc Rados. By the age of 21 Leonidas Kavakos had already won three major competitions: the Sibelius Competition (1985), and the Paganini and Naumburg competitions (1988). This led to his making the first recording in history of the original Sibelius Violin Concerto (1903/4) – winning *Gramophone* Concerto of the Year Award in 1991 – and being accorded the honour of performing on the famous 'Il Cannone' Guarneri del Gesù, which belonged to Paganini. Kavakos works with the world's major orchestras and conductors – the Vienna Philharmonic Orchestra (Chailly, Eschenbach), Berliner Philharmoniker (Rattle), Royal Concertgebouw Orchestra (Jansons, Gatti), London Symphony Orchestra (Gergiev, Rattle) and Gewandhausorchester Leipzig (Chailly). He also works closely with the Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, Cleveland Orchestra, Dresden Staatskapelle, and Orchestre de Paris, among many others. He has recently established a strong profile as a conductor, working with orchestras that include the London and Boston Symphony orchestras, Budapest Festival Orchestra and Academia Nazionale di Santa Cecilia. Leonidas is an exclusive Decca Classics artist. His recordings for the label include Beethoven Violin Sonatas with Enrico Pace (leading to the 2013 *ECHO Klassik* 'Instrumentalist of the Year' Award), Brahms Violin Concerto, and Brahms Violin Sonatas with Yuja Wang. He has also recorded for BIS, ECM, and Sony Classical. Kavakos has

always retained strong links with his native Greece. For 15 years he curated a chamber music cycle at the Athens Concert Hall (Megaron). For the past two years he has curated an annual violin and chamber-music masterclass in Athens. Leonidas Kavakos plays the 'Abergavenny' Stradivarius violin of 1724 and owns modern violins by F. Leonhard, S. P. Greiner, E. Haathi, C. Reuning, and D. Bague, and bows by F. X. Tourte, D. Peccatte, and J. P. M. Persois. Leonidas Kavakos appears courtesy of Decca Classics.

Leonidas Kavakos est un des plus grands violonistes du monde. En 2014, il fut élu « Artiste de l'année » par *Gramophone*. Né et élevé à Athènes dans une famille de musiciens, il fait ses études musicales au Conservatoire national de Grèce comme élève de Stelios Kafantaris, un des trois grands mentors de sa vie avec Josef Gingold et Ferenc Rados. À 21 ans, il a déjà remporté trois grands concours : le concours international de violon Jean Sibelius (1985), ainsi que le concours Paganini et la Naumburg Competition (1988). Il est alors invité à interpréter la version originale (1903/4) du *Concerto pour violon* de Sibelius pour sa création au disque – qui remporte le *Gramophone Concerto of the Year Award* en 1991 – et a l'honneur de jouer le célèbre "Il Cannone Guarnerius" ayant appartenu à Paganini. Kavakos travaille avec les formations et les chefs d'orchestre les plus prestigieux du monde, dont l'Orchestre philharmonique de Vienne (Chailly, Eschenbach), la Philharmonie de Berlin (Rattle), l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (Jansons, Gatti), l'Orchestre symphonique de Londres (Guerгиев, Rattle) et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (Chailly). Il collabore étroitement aussi avec l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre de la Staatskapelle de Dresde et l'Orchestre de Paris, entre autres. Il s'est récemment imposé comme chef d'orchestre, notamment au pupitre des orchestres symphoniques de Londres et de Boston, de l'Orchestre du festival de Budapest et celui de l'Académie nationale Sainte-Cécile. Leonidas Kavakos, qui enregistre en exclusivité pour Decca Classics, a gravé les *Sonates pour violon* de Beethoven aux côtés d'Enrico Pace (ce qui lui valut d'être élu « Instrumentiste de l'année » par *ECHO Klassik* en 2013), le *Concerto pour violon* de Brahms, ainsi que les *Sonates pour violon* de Brahms avec Yuja Wang. Son nom figure également au catalogue de BIS, ECM et Sony Classical. Kavakos a toujours conservé des liens étroits avec son pays natal. Depuis 15 ans, il anime un cycle de concerts de musique de chambre au Megaro Mousikis, la salle de concert d'Athènes. Et depuis deux ans, il organise une masterclass annuelle de violon et de musique de chambre à Athènes. Leonidas Kavakos joue le Stradivarius « Abergavenny » de 1724. Il possède plusieurs violons modernes signés F. Leonhard, S. P. Greiner, E. Haathi, C. Reuning et D. Bague, ainsi que des archets de F. X. Tourte, de D. Peccatte et de J. P. M. Persois. Leonidas Kavakos se produit avec l'aimable autorisation de Decca Classics.

Leonidas Kavakos gilt als einer der renommiertesten Geiger weltweit und wurde 2014 zum Gramophone Artist of the Year gewählt. Er wuchs in einer musikalischen Familie in Athen auf und studierte am Griechischen Konservatorium bei Stelios Kafantaris, der mit Josef Gingold und Ferenc Rados zu den drei großen Mentoren seiner Laufbahn gehört. Bereits im Alter von 21 hatte Leonidas Kavakos drei bedeutende Wettbewerbe gewonnen: den Sibelius-Wettbewerb (1985) sowie den Paganini- und den Naumburg-Wettbewerb (1988). Das hatte zur Folge, dass er die allererste Einspielung der Originalfassung des Violinkonzerts von Sibelius (1903/1904) machte – wofür er 1991 den Gramophone Concerto of the Year Award erhielt – und zudem die Ehre hatte, auf der berühmten Guarneri del Gesù „Il Cannone“ zu spielen, die Paganini gehört hatte. Kavakos ist weltweit mit den bedeutendsten Orchestern und Dirigenten aufgetreten: Wiener Philharmoniker (Chailly, Eschenbach), Berliner Philharmoniker (Rattle), Königliches Concertgebouw-Orchester (Jansons, Gatti), London Symphony Orchestra (Gergiev, Rattle) und Gewandhausorchester Leipzig (Chailly). Zudem hat er eine enge Verbindung zum Boston Symphony Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra, Cleveland Orchestra, der Dresdner Staatskapelle, dem Orchestre de Paris und vielen anderen. Seit einiger Zeit tritt er auch höchst erfolgreich als Dirigent in Erscheinung, etwa mit den Sinfonikern von London und Boston, dem Budapest Festival Orchestra und

der Academia Nazionale di Santa Cecilia. Leonidas Kavakos ist exklusiv bei Decca Classics vertreten. Zu seinen Aufnahmen für das Label gehören Beethovens Violinsonaten mit Enrico Pace (wofür er 2013 zum ECHO Klassik „Instrumentalist des Jahres“ gekürt wurde), Brahms' Violinkonzert sowie Brahms' Violinsonaten mit Yuja Wang. Zudem legte er Einspielungen für BIS, ECM und Sony Classical vor. Kavakos ist seiner griechischen Heimat nach wie vor eng verbunden. Fünfzehn Jahre leitete er einen Kammermusikzyklus im Konzertsaal von Athen (Megaron). In den vergangenen zwei Jahren hielt er in Athen Meisterklassen für Geige und Kammermusik ab. Kavakos spielt die „Abergavenny“-Stradivarius von 1724 und besitzt moderne Geigen von F. Leonhard, S. P. Greiner, E. Haathi, C. Reuning und D. Bague, seine Bögen stammen von F. X. Tourte, D. Peccatte und J. P. M. Persois. Leonidas Kavakos spielt hier mit freundlicher Genehmigung von Decca Classics.



© Alberto Vazago

Валерий Гергиев – художественный руководитель-директор Мариинского театра. Он создатель и художественный руководитель музыкальных фестивалей, в числе которых петербургские «Звезды белых ночей», «Гергиев фестиваль» (Нидерланды) и Московский Пасхальный фестиваль. В 1997 году после смерти сэра Георга Шолти Гергиев возглавил Всемирный Оркестр мира. Маэстро является главным дирижером Лондонского симфонического оркестра, а с начала 2015 года также главным дирижером Мюнхенского филармонического оркестра. В Мариинском театре Гергиев вырастил множество певцов мирового уровня. Под его руководством оперный и балетный репертуар Мариинского театра стал богаче и разнообразнее. Сейчас он включает не только широкий спектр классических произведений 18-20 веков, но и музыку современных композиторов. В 2006 году на месте сгоревших мастерских был построен концертный зал, а 2 мая 2013 года состоялось открытие новой сцены Мариинского театра (Мариинка-2) рядом с историческим зданием. Так Мариинский театр был преобразен в театрально-концертный комплекс, равных которому нет в России. Созданный Гергиевым в 2009 году лейбл «Мариинский» выпустил уже более 25 дисков, снискавших высокие оценки критиков и зрителей во всем мире. Валерий Гергиев сотрудничает с Метрополитан Оперой, Венским, Нью-Йоркским и Роттердамским филармоническими оркестрами и Филармонией дела Скала. В 2014 году Детский хор России, созданный по инициативе Гергиева на базе Всероссийского хорового общества, дебютировал на новой сцене театра, а затем принял участие в церемонии закрытия Олимпийских Игр в Сочи. Среди многочисленных призов и званий Гергиева престижные правительственные награды России, Германии, Италии, Франции, Японии, Нидерландов и Польши. Он декан факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета, сопредседатель Оргкомитета XV Международного конкурса имени П.И. Чайковского, председатель Всероссийского хорового общества и почетный президент Эдинбургского международного фестиваля. В 2012 году Гергиеву было присвоено звание Почетного доктора МГУ и звание Почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова.

Valery Gergiev is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. He established and directs festivals including the *Stars of the White Nights*, the *Gergiev Festival* (the Netherlands) and the Moscow Easter Festival. In 1997 following Sir Georg Solti's death, Valery Gergiev took over the World Orchestra for Peace. The maestro is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra and, starting in 2015, will become Principal Conductor of the Munich Philharmonic Orchestra. At the Mariinsky Theatre Gergiev has overseen the emergence of a plethora of world-class singers. Under his direction the theatre's opera and ballet repertoires have become much richer and more diverse, now including a broad range of works from 18th to 20th century classics as well as music by contemporary composers. In 2006 the Concert Hall opened on the site of workshops that had burnt down, and 2 May 2013 saw the opening of the new Mariinsky Theatre (Mariinsky-II) alongside the historical building, thanks to which the Mariinsky Theatre was transformed into a theatre and concert complex unparalleled in Russia. Established by Gergiev in 2009, the Mariinsky recording label has already released more than 25 discs that have won praise and acclaim from critics and audiences alike across the globe. He works with the Metropolitan Opera, the Vienna, New York and Rotterdam Philharmonic Orchestras and the Filarmonica della Scala. In 2014 the Children's Chorus of Russia, founded on the initiative of Valery Gergiev on the basis of the All-Russian Choral Society, first performed a programme at the Mariinsky-II and subsequently took part in the Closing Ceremony of the XXII Olympic Games in Sochi. Gergiev's numerous awards and prizes include prestigious government decorations from Russia, Germany, Italy, France, Japan, the Netherlands and Poland. He is Dean of the Faculty of Arts of the St Petersburg State University, Co-Chairman of the Organisational Committee of the XV International Tchaikovsky Competition, Chairman of the All-Russian Choral Society and Honorary President of the Edinburgh International Festival. In 2012 Gergiev was awarded the titles of Honorary Doctor of the Moscow State University and Honorary Professor of the St Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatoire.

Valeri Guerguiev est directeur artistique et directeur général du Théâtre Mariinski. Il a créé et anime plusieurs festivals, dont les Nuits blanches de Saint-Petersbourg, le Festival Guerguiev de Rotterdam et le Festival de Pâques de Moscou. Depuis la mort de Sir Georg Solti en 1997, il dirige l'Orchestre mondial pour la Paix. Chef principal de l'Orchestre symphonique de Londres, il prend la direction de l'Orchestre philharmonique de Munich en 2015. Au Théâtre Mariinski, il favorise l'émergence de nombreux chanteurs de classe internationale. Sous sa direction, le répertoire de l'opéra et de la troupe de ballet s'enrichit et se diversifie – des grands classiques du XVIII^e au XX^e siècle aux œuvres de compositeurs contemporains. L'année 2006 voit l'inauguration d'une salle de concert sur le site d'anciens ateliers détruits par un incendie, et le 2 mai 2013 celle du nouveau Mariinski (Mariinski-II), construit à côté du bâtiment historique abritant l'ancien opéra ; le Mariinski, qui rassemble ainsi un opéra et une salle de concert, est désormais un complexe sans équivalent en Russie. Depuis sa création en 2009 par Valery Guerguiev, le label de disque Mariinski a gravé plus de 25 enregistrements qui lui ont valu les louanges de la critique et les acclamations du public dans le monde entier. Guerguiev travaille avec le Metropolitan Opera, les orchestres philharmoniques de Vienne, de New York et de Rotterdam et la Philharmonie de la Scala. En 2014, le Chœur des enfants de Russie, créé à l'initiative de Guerguiev au sein de la Société chorale de la Russie, se produit pour la première fois au Mariinski-II, puis participe à la cérémonie de clôture des XXII^e Jeux olympiques à Sochi. Lauréat de nombreux prix et récompenses, Guerguiev se voit décerner prestigieuses distinctions nationales en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, au Japon, aux Pays-Bas et en Pologne. Il est doyen de la faculté des Arts de l'Université d'État de Saint-Petersbourg, co-président du comité d'organisation du XV^e Concours international Tchaïkovski, président de la Société chorale russe et président d'honneur du Festival international d'Édimbourg. Depuis 2012, Guerguiev est docteur *honoris causa* de l'Université d'État de Moscou et professeur honoraire du Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg.

Waleri Gergiew ist der Künstlerische Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters. Er gründete mehrere Festspiele, bei denen er auch am Pult steht, unter anderem *Stars of the White Nights*, das *Gergiev-Festival* (Niederlande) sowie das Moskauer Osterfestival. Nach Sir Georg Solti's Tod übernahm Waleri Gergiew 1997 die Leitung des World Orchestra for Peace. Der Maestro ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und seit Januar 2015 Chefdirigent der Münchner Philharmoniker. Unter seinen Fittichen entwickelten sich am Mariinski-Theater zahlreiche Sänger und Sängerinnen der Spitzenklasse. Darüber hinaus wurde unter seiner Leitung das Opern- und Ballettrepertoire des Hauses stark erweitert, sodass es mittlerweile eine Fülle von Werken aus dem 18. bis 20. Jahrhundert umfasst, aber auch Musik zeitgenössischer Komponisten. 2006 fand die Einweihung des Konzertsals statt, der auf dem Gelände der abgebrannten Werkstätten errichtet wurde, und am 2. Mai 2013 öffnete das neue Mariinski-Theater (Mariinski II) neben dem historischen Bauwerk seine Pforten. Dadurch ist das Mariinski-Theater nun ein Theater- und Konzertkomplex, der in Russland seinesgleichen sucht. Auf dem 2009 von Gergiew geschaffenen Mariinski-Aufnahmelaibel wurden mittlerweile über 25 CDs veröffentlicht, die weltweit bei Kritiker und Zuhörern gleichermaßen großen Anklang fanden. Waleri Gergiew arbeitet mit der Metropolitan Opera, den Wiener, New Yorker und Rotterdamer Philharmonikern und der Filarmonica della Scala. 2014 trat der Russische Kinderchor, der auf Initiative Waleri Gergiew's und ausgehend vom Allrussischen Chorverein ins Leben gerufen wurde, erstmals mit einem Programm am Mariinski II auf und wirkte wenig später bei der Abschlussfeier der XXII. Olympischen Spiele in Sotschi mit. Zu den zahlreichen Preisen, die der Maestro erhielt, gehören zahlreiche nationale Auszeichnungen, etwa von Russland, Deutschland, Italien, Frankreich, Japan, den Niederlanden und Polen. Waleri Gergiew ist Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät der staatlichen Universität St. Petersburg, stellvertretender Vorsitzender des Organisationskomitees für den XV. Internationalen Tschaiowski-Wettbewerb, Vorsitzender des Allrussischen Chorvereins und Ehrenpräsident des Edinburgh International Festival. 2012 wurde Gergiew zum Ehren doktor der staatlichen Universität Moskau ernannt sowie zum Ehrendoctor des Rimski-Korsakov-Konservatoriums in St. Petersburg.



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Мариинский театр – один из старейших театров России. История его создания ведёт своё начало от указа Екатерины Великой 1783 года об утверждении театрального комитета для управления «зрелищами и музыкой». За время своего существования он сменил несколько названий (Большой театр, Мариинский театр, ГАТОБ, Кировский театр и вновь – Мариинский), сохраняя сценические традиции и преемственность репертуара на протяжении более чем двух столетий. Труппе театра принадлежит честь первого исполнения таких опер, как «Сила судьбы» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Пиковая дама» П. Чайковского. В начале XX века Мариинский театр открыл для российской публики вершинное произведение Р. Вагнера – тетралогия «Кольцо нибелунга». И сегодня это единственный театр России, в репертуаре которого представлена вся тетралогия, исполняющаяся на языке оригинала. На Мариинской сцене состоялись мировые премьеры легендарных балетов Петипа: «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Раймонда». Именно здесь началась всемирная слава, пожалуй, самого знаменитого русского балета – «Лебединого озера». Всё это «золотое» балетное наследие сохраняется в репертуаре Мариинского театра по сей день. Всего же в репертуаре театра в настоящее время более 80 опер русских и европейских композиторов (от «Жизни за царя» М. Глинка, мировая премьера которого состоялась на сцене тогда ещё Большого театра в 1836 году до «Братьев Карамазовых» А. Сметкова, мировая премьера которых прошла в Мариинском театре в 2008 году) и 59 балетов (от балетов М. Петипа до балетов Дж. Баланчина, У. Форсайта и Дж. Ноймайера).

THE MARIINSKY THEATRE

The Mariinsky Theatre is one of the oldest theatres in Russia. Its story starts in 1783, when Catherine the Great issued an *ukaz* (imperial decree) approving a committee for the direction of 'spectacles and music'. While the theatre's company may have changed its name several times during its history (the Bolshoi Kammeny, the Mariinsky, the GATOB – the State Academic Theatre of Opera and Ballet, the Kirov and, once again, the Mariinsky), it has maintained its theatre traditions and continuity of repertoire over a span of over two centuries. The Mariinsky has had the honour of staging the premières of major operas like Verdi's *La forza del destino*, Borodini's *Prince Igor*, Mussorgsky's *Boris Godunov*, Rimsky-Korsakov's *The Maid of Pskov* and Tchaikovsky's *The Queen of Spades*. At the beginning of the 20th century the Mariinsky offered the Russian public a supreme production: the four music-dramas of Wagner's *The Ring of the Nibelung*. It is still the only theatre in Russia which has staged the entire cycle in the language of the original. The stage of the Mariinsky Theatre has seen the world premières of Petipa's legendary ballets: *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. And it was here that what is perhaps the best known Russian ballet, *Swan Lake*, was launched to world fame. All this 'heritage of gold' has been preserved in the Mariinsky. The company's repertoire currently includes over 80 operas by Russian and western European composers, ranging from Glinka's *A Life for the Tsar* which the Bolshoi Kammeny Theatre, as the company was called at the time, premiered in 1836, to the first ever performance of Smetkov's *The Brothers Karamazov* in 2008 at the (renamed) Mariinsky. The theatre also has a repertoire of 59 ballets, from Petipa and Balanchine to Forsythe and Neumeier.

LE THÉÂTRE MARIINSKI

Le Théâtre Mariinski est l'un des théâtres les plus anciens de Russie. Son histoire remonte à 1783, année où la Grande Catherine approuve par *ukase* (décret impérial) la création d'un comité chargé « des spectacles et de la musique ». Bien que la troupe ait changé plusieurs fois de nom au cours de sa longue histoire – Bolshoi Kammeni, Mariinski, GATOB (Académie nationale d'art lyrique et de danse), Kirov et, à nouveau, Mariinski – elle n'en a pas moins perpétué ses traditions théâtrales et son répertoire. Ainsi c'est à elle que revient l'honneur d'avoir créé *La Force du destin* de Verdi, *Le Prince Igor* de Borodine, *Boris Godounov* de Moussorgski, *La Jeune Fille de Pskov* de Rimski-Korsakov et *La Dame de pique* de Tchaïkovski. Au début du vingtième siècle, le Mariinski monte également *La Tétralogie*, production absolument exceptionnelle puisque c'est le seul opéra de Russie qui ait, à ce jour, mis en scène l'intégrale du chef-d'œuvre de Wagner dans la langue de l'original. C'est sur la scène du Mariinski que Petipa crée ses chorégraphies légendaires : *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*, *La Bayadère*, *Raymonda*. C'est également ici que le ballet russe le plus célèbre au monde, *Le Lac des cygnes*, a vu le jour. L'ensemble de ce précieux patrimoine continue à être perpétué par la troupe du théâtre Mariinski, qui compte actuellement à son répertoire plus de 80 œuvres lyriques de compositeurs russes ou d'Europe occidentale – *d'Une vie pour le tsar* de Glinka créée au Théâtre Bolshoi Kammeni aux *Frères Karamazov* de Smetkov lancé en 2008 sur la scène du Mariinski actuel – ainsi que 59 chorégraphies – de Petipa et Balanchine à Forsythe et Neumeier.

DAS MARIINSKI-THEATER

Das Mariinski-Theater ist eines der ältesten Häuser Russlands. Seine Geschichte begann 1783, als Katharina die Große einen *ukas* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik“ billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeny, Mariinski, GATOB – Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater –, Kirov und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskow* und Tschaikowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die Weltpremiere von Petipas legendären Balletten getanzt: *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. Und von hier aus trat das wohl berühmteste russische Ballett aller Zeiten zu seinem Siegeszug um die Welt an: *Schwanensee*. Dieses gesamte „goldene Vermächtnis“ wird im Mariinski bewahrt. Zum Repertoire des Ensembles gehören gegenwärtig über achtzig Opern russischer und europäischer Komponisten, von Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeny – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smetkows Oper *Die Brüder Karamasow*, die 2008 im (umbenannten) Mariinski Weltpremiere feierte. Und auch 59 Ballette von Petipa und Balanchine bis hin zu Forsythe und Neumeier sind hier zu Hause.



СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА – один из старейших музыкальных коллективов России. Его история восходит к началу XVIII века, ко времени возникновения придворной инструментальной капеллы. В XIX столетии важнейшую роль в становлении оркестра Мариинского театра сыграла деятельность Э. Направника, возглавлявшего оркестр более полувека. Высокий уровень оркестра не раз отмечали стоявшие за его пультом мировые знаменитости – Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. фон Бюлов, Г. Малер, А. Никши и др. В советское время блестящие традиции продолжили такие дирижеры, как В. Дранишников, А. Пазовский, Е. Мравинский, К. Симонов, Ю. Темирканов. Оркестру принадлежит честь первого исполнения многих оперных и балетных произведений Чайковского и Прокофьева, опер Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, балетов Асафьева, Шостаковича, Хачатуряна.

С 1988 года оркестр Мариинского театра возглавляет Валерий Гергиев – музыкант высочайшего класса, ведущий широкую музыкально-общественную деятельность. С приходом maestro Гергиева репертуар оркестра стремительно расширился и составляет все симфонии Прокофьева, Шостаковича, Малера, Бетховена, Реквиемы Моцарта, Верди, Тиченко, произведения Стравинского, Шедрина, Губаидуллиной, молодых российских и зарубежных композиторов. Оркестр выступает с симфоническими программами в Европе, Америке, Японии, Австралии. В 2008 году оркестр Мариинского театра под управлением maestro Гергиева вошел в топ-лист 20 лучших оркестров мира, опубликованный в журнале *Gramophone*.

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

The Orchestra of the Mariinsky Theatre is one of the oldest musical institutions in Russia. It traces its history back to the early 18th century, to the development of the Court Kapelle. In the 19th century, the orchestra flourished under Edouard Napravnik, who was its ruling spirit for over half a century. The excellence of the Orchestra was recognised by the world-class musicians who conducted it including Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler and Arthur Nikisch. In Soviet times, these dazzling traditions were continued by conductors like Vladimir Dranishnikov, Arij Pazovsky, Evgeny Mravinsky, Konstantin Simeonov and Yuri Temirkanov. The Orchestra had the honour of playing many premières: operas and ballets by Tchaikovsky and Prokofiev, operas by Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and ballets by Asafyev, Shostakovich and Khachaturian.

Since 1988 the Orchestra has been under the baton of Valery Gergiev, a musician of the highest order and an outstanding figure in the music world. Gergiev's arrival at the Mariinsky ushered in a new era of rapid expansion of the Orchestra's repertoire, which now includes all the symphonies of Prokofiev, Shostakovich, Mahler, and Beethoven, the Requiems of Mozart, Verdi, and Tishchenko, and works by Stravinsky, Shchedrin, Gubaidulina, and young Russian and foreign composers. The Orchestra regularly performs symphonic programmes in Europe, America, Japan and Australia. In 2008, The Orchestra of the Mariinsky Theatre, under the leadership of Maestro Gergiev, was ranked in *Gramophone's* Top 20 list of the world's best orchestras.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU THÉÂTRE MARIINSKI

L'Orchestre symphonique du Théâtre Mariinski est une des plus anciennes formations musicales de Russie. Son histoire remonte au XVIII^e siècle et à la naissance de la « chapelle de la cour ». Au XIX^e siècle, l'orchestre prospère sous la direction d'Édouard Napravnik, qui en est l'inspirateur pendant plus de cinquante ans. Son excellence est reconnue par les musiciens de renommée mondiale qui se succèdent au pupitre, notamment Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler et Arthur Nikisch. À l'époque soviétique, cette brillante tradition se poursuit avec des chefs comme Vladimir Dranichnikov, Arij Pazovski, Evgeny Mravinski, Constantin Simeonov et Yuri Temirkanov. C'est à cet orchestre que l'on doit de nombreuses grandes créations : opéras et ballets de Tchaikovsky et de Prokofiev; opéras de Glinka, de Moussorgski et de Rimski-Korsakov; ballets d'Asafiev, de Chostakovitch et de Khatchaturian.

Depuis 1988 l'orchestre est dirigé par Valery Gergiev, musicien hors pair et personnalité exceptionnelle du monde de la musique. Avec l'arrivée de Gergiev au Mariinski, le répertoire de l'orchestre connaît une rapide expansion et inclut désormais l'intégrale des symphonies de Prokofiev, de Chostakovitch, de Mahler et de Beethoven, les requiems de Mozart, de Verdi et de Tichtchenko, ainsi que des œuvres de Stravinski, de Shchedrin, de Goubaidouline et de jeunes compositeurs russes ou autres. L'orchestre donne de nombreux concerts symphoniques en Europe, en Amérique, au Japon et en Australie. L'Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Gergiev est classé au Top 20 des meilleurs orchestres du monde par *Gramophone* en 2008.

DAS SINFONIEORCHESTER DES MARIINSKI-THEATERS

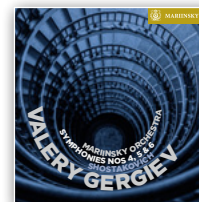
Das Sinfonieorchester des Mariinski-Theaters zählt zu den ältesten Musikinstitutionen Russlands. Seine Wurzeln reichen in das frühe 18. Jahrhundert zurück, auf die Herausbildung der Hofkapelle. Im 19. Jahrhundert erlebte das Orchester eine erste Blüte, als Eduard Napravnik über fünfzig Jahre lang die Geschicke des Ensembles leitete. Die erstklassige Qualität des Orchesters erkannten auch damals führende Musiker an, die bei dem Klangkörper am Pult standen, unter anderem Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler und Arthur Nikisch. In sowjetischer Zeit setzte sich diese Tradition fort mit Dirigenten wie Wladimir Dranishnikow, Arij Pasowski, Evgeni Mravinski, Constantin Simeonow und Juri Temirkanow. Das Orchester hatte die Ehre, zahlreiche Werke zur Uraufführung zu bringen: Opern und Ballette von Tschairowski und Prokofjew, Opern von Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Ballette von Assafjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan.

Seit 1988 steht das Orchester unter der Leitung von Waleri Gergiev, ein Musiker erster Güte und eine herausragende Persönlichkeit der Musikwelt. Mit Gergievs Antritt am Mariinski begann eine neue Phase, in der sich das Repertoire des Orchesters rasch erweiterte. Heute zählen dazu alle Sinfonien von Prokofjew, Schostakowitsch, Mahler und Beethoven, die Requiems von Mozart, Verdi und Tischtschenko sowie Werke von Tschairowski, Stravinski, Schtschedrin, Gubaidulina sowie von jungen russischen und ausländischen Komponisten. Das Orchester trat mit sinfonischen Programmen in Europa, Amerika, Japan und Australien auf. 2008 stand das Orchester des Mariinski-Theaters unter Maestro Gergiev auf der *Gramophone*-Liste der zwanzig weltbesten Orchester.



ALSO AVAILABLE

Available on Super Audio CD or from the iTunes Store



SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 4, 5 & 6
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

RECORDING *** PERFORMANCE ***** (4 & 6) / ***** (5)**

BBC Music Magazine (UK)

***** 'Gergiev excels in this repertoire, and this is shaping up to be the most vital Shostakovich cycle of the 21st century.'
Classical Music Magazine

2SACD MAR0545 (822231854524)



SHOSTAKOVICH SYMPHONY NO 8
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

RECORDING *** PERFORMANCE *******

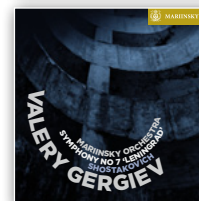
'a gloriously full-bodied SACD recording'

BBC Music Magazine (UK)

*****½ *SA-CD.net*

***** *Audiophile Audition*

SACD MAR0525 (822231852520)



SHOSTAKOVICH SYMPHONY NO 7
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

RECORDING *** PERFORMANCE *******

'Gergiev exerts a much tauter control over proceedings, the inexorable tread of the sarabande rhythm achieving mesmeric cumulative power which is helped in no small measure by the superbly responsive orchestral playing and the tremendous dynamic range of the recording.'

BBC Music Magazine (UK)

SACD MAR0533 (822231853329)



SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 3 & 10
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

EDITOR'S CHOICE *Gramophone* (UK)

PERFORMANCE *** (NO. 3) ***** (NO. 10) RECORDING *******

BBC Music Magazine (UK)

SACD MAR0511 (822231851127)



SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 2 & 11
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

CHOC *Classica* (France)

PERFORMANCE *** SOUND *******

BBC Music Magazine (UK)

SACD MAR0507 (822231850724)



SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 1 & 15
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA

CHOC *Classica* (France)

Nominated for two Grammy Awards (US)

PERFORMANCE *** SOUND *******

BBC Music Magazine (UK)

DISC OF THE WEEK *Sunday Times* (UK)

SACD MAR0502 (822231850229)