



MARIINSKY

**VALERY
GERGIEV**
MARIINSKY ORCHESTRA
SYMPHONY NO 7 'LENINGRAD'
SHOSTAKOVICH

DMITRI SHOSTAKOVICH / ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

Symphony No 7 in C major, Op. 60 / Симфония № 7, «Ленинградская», до мажор, соч. 60

1	i. Allegretto – Moderato – Adagio	28'45"
2	ii. Moderato (poco Allegretto)	15'30"
3	iii. Adagio – Largo – Moderato risoluto	19'03"
4	iv. Allegro non troppo – Moderato	19'03"

Total duration / Общее время звучания 82'21"

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

Recorded 6 and 14 June 2012 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia / Запись была осуществлена 6 и 14 июня 2012 года в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия

Vladimir Ryabenko / Владимир Рыбенко – engineering & editing / запись и монтаж звука
James Mallinson / Джеймс Маллинсон – producer / продюсер
Jonathan Stokes & Neil Hutchinson / Джонатан Стокс, Нил Хатчинсон (Classic Sound Ltd) – mastering / мастеринг
Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes / Включая многоканальную запись 5.0 и стерео микс

Hybrid-SACD

Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Гибридный – SACD

Совместимый со всеми CD-плеерами. Включает стерео высокой четкости и каналы объемного звучания, которые могут воспроизводиться SACD плеером. SACD, DSD и их логотипы являются торговой маркой фирмы Sony.



© Vladimir Ryabenko

«И СО МНОЮ МОЯ “СЕДЬМАЯ”»

Леонид Гаккель

Война. Россия. Вторая мировая война, которую в России называют *Великой Отечественной*, стоила нашему народу двадцати семи миллионов жизней (и эта цифра не является окончательной). Страна пережила крупнейшую гекатомбу в своей истории. И тем более неожиданными выглядят строки русской поэтессы военных лет Ольги Берггольц: «*Такими мы счастливыми бывали, //Такой свободой бурно дышали, //Что внуки позавидовали б нам*». В те годы наш мир упростился, в нем остались лишь «мы» и «они» (враги, грозившие уничтожением), а если воспользоваться пробами филолога Лидии Гинзбург – еще одной выдающейся женщины-свидетельницы из блокадного Ленинграда – «*жизнь расчистилась от всяких заменителей и мистификаций*». После десятилетий парализующего страха человек в Советской России обрел самого себя в испытаниях войны. И если судьба послала нам гениально одаренного композитора, то он должен был музыкально воплотить подобное *очищение и обретение*. И это сделано им. Речь идет о Дмитрии Дмитриевиче Шостаковиче и его Седьмой симфонии.

Шостакович. В 1941 году ему было тридцать пять лет, и 1940-е годы стали его творческим зенитом. Достаточно назвать две симфонии Шостаковича: Седьмую (1941) и Восьмую (1943), крупнейшие у него не только по продолжительности, но и по духовному масштабу. В тогдешнем мире было немало замечательных композиторов, но кто-то из них замолчал, устранивший реальностью войны, кто-то не находил мотивации для крупного творческого дела, в то время как искусство Шостаковича ярко высветилось, черная силы и мотивы в событиях, переживаемых его страной. Во всяком случае, мировой музыкальный синопсис 1941 года не дает ничего более значительного, чем Седьмая симфония Шостаковича.

История и легенда Седьмой. Партитура была написана с необыкновенной быстротой, характерной для нашего композитора: три первые части в сентябре 1941 года, и только финал пришлось отложить до декабря. По окончании второй части симфонии Дмитрий Дмитриевич обратился по радио к жителям Ленинграда. Это произошло через девять дней после того, как блокада отрезала город от страны, и Шостакович говорил о своей работе, чтобы поддержать жизненные силы соотечественников. Запись выступления сохранилась, и мы ее неоднократно слышали в дни блокадных годовщин. «*Час назад я закончил партитуру второй части моего нового симфонического сочинения...*» Высокий, срывающийся голос этого гениального человека по-прежнему потрясает.

Премьера Седьмой симфонии состоялась в Куйбышеве (ныне Самара) 5 марта 1942 года под управлением С.А. Самосуда. Наученный опытом многократных начальственных запретов, автор на репетициях повторял: «*Она не понравится, она не понравится*». **Она понравилась.** Она потрясла слушателей премьеры. «*Всех била дрожь*», – вспоминал балетмейстер Р.В. Захаров.

Партитуру отправили за рубеж по необыкновенному маршруту: Куйбышев – Тегеран – Касабланка – Лондон. Биографы Шостаковича многократно описывали это путешествие – равно как и «битву дирижеров» за право американской премьеры сочинения. Оно предсказуемо досталось Артуру Тосканини с оркестром NBC: концерт из радиостудии 19 июля 1942 года транслировали тысячи станций Западного полушария. К этому времени Седьмая симфония, на титуле которой стояло авторское посвящение «*Городу Ленинграду*», приобрела неофициальное название «*Ленинградская*» (утвердившееся позже). О качестве исполнения почти не думали – его гарантировал авторитет дирижера и оркестра, значение же самого события явно выходило за пределы музыкального искусства. Эта партитура стала антифашистским символом, а ее сотворение, распространение и успех быстро приобрели оттенок легенды. Делу помог такой выдающийся акт, как премьера Седьмой в Ленинграде 9 августа 1942 года. Под управлением К.И. Элиасберга играли музыканты, сумевшие выжить в заблокированном городе.

Смысл, сюжет, форма. Вначале Шостакович хотел сделать свою Седьмую одночастной симфонической поэмой. В итоге предпочел традиционный четырехчастный цикл, но в нем оказалась громадная **первая часть** (Allegretto, по времени – треть симфонии), соединившая главные смыслы этого сочинения, представившая его звуковой состав. Бесконфликтная мажорная экспозиция – это *мирная жизнь*, но исследователи давно заметили, что уже здесь формируется «тема нашествия», что *зло уже явилось*. Начинается двенадцатиминутный эпизод, единогласно называемый «нашествием». На протяжении 356 тактов стучит малый барабан. «Тема нашествия» запоминается сразу, так она проста. До сих пор ищут ее прообраз, хотя с самого начала угадали ней шансонетку из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова» и это сходство исчерпывает проблему. Здесь маршируют не только захватчики, здесь маршируют люмпены, перемальвающие всех и вся ради власти жестокого и пошлого *большинства*, того самого *большинства*, которому у себя в стране бешено сопротивлялся Дмитрий Шостакович.

Одиннадцать раз варьируется эта тема, меняя плотность звучания. Неизменными остаются ритм и мажорная гармония. Последняя приобретает символическое значение. Это «*мажор зла*», угаданный уже Н.А. Римским-Корсаковым в «Сече при Керженце» (из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже») и появляющийся почти всякий раз, когда русская музыка дает картину вражеского вторжения, а у нее было много поводов дать такую картину! Кульминационным событием делается первая модуляция в минор и появление темы, которую любой слушатель захочет назвать «*темой отпора*». Но за этим не последует ни отпора, ни победы. Начинается 48-тактовый solo фэгота. Это *реквием*, и хотя Шостакович говорил: «*Как мне здесь были нужны слова*», никакие слова не смогли бы усилить необыкновенную выразительность музыки.

Каким может быть продолжение симфонии после такой первой части? **Вторую часть**, Moderato (poco allegretto), мы бы назвали «*тихим скерцо*»; здесь преобладают мягкие минорные краски и камерные звучания. Но и у этой части есть свое «нашествие»: внезапно появляется мерный ритм и солирует крикливый кларнет-пикколо. Разумеется, это не страши так, как «нашествие» в первой части. К месту будет сказать, что особенно ценят вторую часть Седьмой симфонии те слушатели, которым ее первая часть кажется слишком плакатной.

То же относится и к Adagio – **третьей части**. Она необходима в цикле и, вместе с тем, обладает высокой самостоятельной ценностью. Хорал в начальных и заключительных тактах, широкая «бахинская» аккордика у струнных: это воспринимается как *молебствие о даровании победы*, хотя мы знаем, что Шостакович ни тогда, ни потом не был церковным человеком. Но художник искал и нашел некое *высокое слово*, способное противостоять смятению и страху. Они напоминают о себе и в Adagio – там, где у духовых инструментов идет какое-то зловещее танго под синкопированный аккомпанемент струнных. Неужели это тоже «нашествие» – в третий раз?

И вот – **Финал**, Allegretto non troppo. Конечно, в такой симфонии он был трудной проблемой хотя бы из-за огромной негативной энергии первой части. Дать победный апофеоз? Шостакович этого не сделал. Он до краев наполнил финальную часть новым музыкальным материалом, что и оказалось лучшим решением. Замечательна *сарбанда* в среднем разделе; ее строгие очертания вызывают в памяти облик великого города, а это не часто происходит в Седьмой симфонии, несмотря на ее посвящение. Неизбежны реминисценции первой части, например, «мажор зла» (в коде). Но вполне ожидаемое возвращение ее начальной темы заставляет себя ждать. А когда она, наконец, появляется, ощущения триумфа не возникает. Слишком велико напряжение музыки, а ее мажор слишком настойчиво напоминает о жестких звучаниях первой части.

Отклик. След. Величие. Современники ответили Седьмой симфонии Шостаковича чувствами в широком диапазоне: от потрясения до недоумения, и чем демократичнее был слушатель, тем чаще он испытывал первое чувство, а чем ближе стоял к элите – второе. Есть и еще одно деление, сохраняющееся до сих

пор: слушатель на Западе относится к Седьмой симфонии критичнее, чем мы в России. Некого предела недоброжелательства достиг крупный западный знаток русской музыки, когда написал о Седьмой: «Обросший шерстью мамонт из советской вудной мерзлота». А для нас Седьмая есть голос нашей общей судьбы, и когда мы задаем естественным вопросом: *кто и где сотворил звуковой символ 1940-х годов, опустошивших в нашей стране каждую семью, каждый дом*, то возможен лишь один ответ: Шостакович в Седьмой и Восьмой симфониях.

…Эту строфу А.А. Ахматова включила в окончательную редакцию «*Поэмы без героя*»: *«И со мною моя “Седьмая” // Попумертвая и немая, //Рот ее сведен и открыт, //Словно рот трагической маски, //Но он черной замазан краской //И сухою землей набит»*. Если здесь что-нибудь нуждается в объяснениях, то мы скажем, что речь идет о Седьмой симфонии, принесшей себя в жертву официальной культуре, дабы все узнали: атмосфера нашей жизни в 1940-х годах была атмосферой смертельной угрозы. А две последние ахматовские строки означают, что своих тайн Седьмая симфония до конца не раскрыла. Но закончим от себя: если ее сыграют вдохновенные музыканты, то она скажет всё, что хотела сказать.

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 занимаясь музыкой начал в десятилетнем возрасте. В тринадцат 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 вобрали 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 отставку 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 подчеркнuto обыденной «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 опутимую 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 удостаивают его всем этим словно в компенсацию недавних преследований и с надеждой на лояльность, хотя бы внешнею. 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 Бритвену, 1969) написана для двух солистов и оркестра на стихи разноязычных 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 «тему 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.

AND MY ‘SEVENTH’ IS WITH ME

Leonid Gakkel

The Second World War is called the ‘Great Patriotic War’ in Russia for a reason: it has been estimated that at least twenty seven million Soviet citizens lost their lives. The hecatomb of the Great Patriotic War was the largest public sacrifice in the nation’s history. It is thus all the more surprising to encounter some of the sanguine sentiments expressed in the wartime poetry of Olga Berggolts, whose greatest work was inspired by the experience of living through the Leningrad Blockade. ‘We were so happy’, she writes, for example, in “Leningrad Diary”, a poem written during the cold months of January and February 1942 and dedicated to all those defending her city during the siege; ‘We radiated such stormy freedom, /That our grandchildren would envy us’. The fact is that during the war years, everything was simplified. Russians lived in a black and white world of ‘us’ and ‘them’ (that is, the enemy threatening the nation’s destruction). To quote the remarkable *Blockade Diary* written by the literary critic Lidia Ginzburg, another outstanding female survivor of the Siege of Leningrad, ‘life was cleasnd of substitutes and hoaxes’. After decades of paralyzing fear, the trials of war set the people of Soviet Russia on a journey of self-discovery. It was perhaps inevitable, then, that the brilliantly gifted composer who was Dmitri Dmitrievich Shostakovich would find a way of expressing

this cleansing and self-discovery in his music when he came to compose his Seventh Symphony.

Shostakovich had just turned thirty-five when the Siege of Leningrad began in September 1941, and he would reach the height of his powers during the ensuing decade. It is sufficient to name but two symphonies from this period, the Seventh (1941) and the Eighth (1943), which are his most substantial not only in terms of their length but also their spiritual breadth. There were certainly other outstanding Russian composers at this time, but the reality of war reduced many of them to a terrified silence, while others somehow could not find within themselves the motivation to engage in large-scale creative work. Drawing its themes and its power from the cataclysmic events unfolding in Russia, Shostakovich’s wartime music shines out like a beacon, while his Seventh Symphony in particular must be seen as undoubtedly the most important musical score written anywhere in the world in 1941.

The score of the Seventh Symphony was written with an extraordinary speed, which was characteristic for Shostakovich. The first three movements were written in Leningrad during the initial weeks of the blockade in September 1941, with only the composition of the last movement temporarily postponed. Immediately after finishing the symphony’s second movement, Shostakovich made a radio broadcast to the besieged residents of his native city. It was nine days since the blockade had cut off Leningrad from the rest of the country, and the composer talked about his work in order to bolster the morale of his fellow countrymen. A recording of the broadcast was preserved, and would later be regularly replayed during anniversary commemorations of the blockade after the war. The high-pitched, halting voice of Shostakovich uttering the words ‘An hour ago I finished the score of the second movement of my new symphonic work…’ still retains its capacity to thrill.

The composition of the symphony’s final movement was temporarily postponed because in October 1941 the composer and his family were evacuated to Kuibyshev (the city on the Volga river that has now reverted to its pre-revolutionary name of Samara). But once Shostakovich was settled, he lost no time in getting back to work: the Seventh Symphony was completed by the end of December. The first performance took place in Kuibyshev on 5th March 1942 under the baton of Samuil Samosud. After the harrowing experience of having his music frequently banned by the authorities, Shostakovich became extremely nervous about how his new symphony would be received, and kept repeating at rehearsals: ‘People won’t like it, they won’t like it.’ But his misgivings proved to be unfounded, and the symphony met with a tumultuous reception at its premiere.

Far from banning the Seventh Symphony, the Soviet authorities went to some trouble to ensure it was heard around the world. It is testament to the work’s importance that the microfilmed score was sent abroad via an unusual route: Kuibyshev – Teheran – Casablanca – London. Shostakovich’s biographers have sometimes dwelled on the scuffle which took place amongst conductors wanting the right to conduct the symphony’s American premiere. Predictably perhaps this was a battle won by Arturo Toscanini, and the performance he conducted with the NBC Symphony Orchestra was relayed from a radio studio on 19 July 1942 to thousands of stations in the Western world. By this time Shostakovich’s dedication ‘To the City of Leningrad’ had given rise to the symphony’s unofficial title ‘The Leningrad’, by which it continues to be popularly known. Comparatively little thought was given to the quality of the first US performance, but success was guaranteed by the authority of the distinguished conductor and his orchestra, and the significance of the event moreover clearly went beyond the boundaries of music. The score of the Seventh Symphony became a potent symbol of anti-Fascism, and its composition, dissemination and worldwide success quickly acquired legendary status. This was helped by the outstanding event of the symphony’s premiere in the still besieged city of Leningrad on 9 August 1942. Conducted by Karl Eliasberg, it was performed by the Radio Orchestra, which was the only orchestral ensemble that had not been evacuated. The orchestra’s fifteen musicians who had been able to survive in the blockaded city were augmented by musicians drafted from the front lines.

Shostakovich had initially intended for his Seventh Symphony to be a one-movement symphonic poem. In the end he opted for the traditional four-movement cycle, but with an enormous first movement: the *Allegretto* takes up a third of the symphony in terms of its duration.

The exposition, composed in the major key, represents, as it were, life in peacetime and includes themes and musical fabric which will be developed elsewhere in the work. Then follows a lengthy episode universally referred to as the ‘invasion theme’. Heralded by a snare drum, it lasts for some 356 bars, and contains eleven variations in which the density of sound changes but the rhythm and major key remain unchanged. The latter acquires symbolic meaning: it is the ‘major key of evil’ deployed by Rimsky-Korsakov in the ‘Battle of Kerzhenets’ (from his opera *The Tale of the Invisible City of Kitezh*), and by nearly every other Russian composer when evoking enemy invasion. The movement culminates in the first modulation into the minor and the appearance of a theme which every listener is bound to want to call ‘the theme of resistance’. What follows is neither resistance nor victory but a 48-bar bassoon solo - this is a requiem. Although Shostakovich claimed that he badly needed words at this point, no words could intensify the extraordinary expressiveness of the music.

We could call the second movement, *Moderato (poco allegretto)*, ‘a quiet scherzo’ in view of its muted minor colours and chamber qualities. But even this movement has its ‘invasion’: a regular rhythm suddenly appears along with a raucous clarinet solo. Obviously this is not as terrifying as the ‘invasion’ in the first movement, and it is worth pointing out that the second movement is particularly valued by those who find the music of the first movement too poster-like. The same applies to the *Adagio* of the third movement. It is vital to the cycle but also possesses a high independent value. The chorale in the opening and closing bars, and the broad Bach-like chord structures in the strings can be interpreted as a prayer for victory to be granted, although as far as we know Shostakovich was not a man of religious belief either then or later. But the composer wanted to find an elevated tone capable of withstanding disarray and fear. The latter do also surface in the *Adagio*, when a sinister strain is struck up by the winds to a syncopated accompaniment in the strings. Can we really be hearing the ‘invasion’ theme for a third time?

Writing the final fourth movement, *Allegretto non troppo*, presented Shostakovich with a challenge if only because of the enormous negative energy of the first movement. Rather than provide an apotheosis of victory, Shostakovich filled the final movement with new musical material, which proved to be the best solution. The austere outlines of the remarkable *sarabande* in the central section call to mind the image of the great city, and that does not happen frequently in the Seventh Symphony, despite its dedication. It is inevitable that we should hear reminiscences of the first movement, such as the ‘major key of evil’ (in the coda), but the anticipated return of the opening theme is long in coming. And when it does return finally, there is no feeling of triumph. The tension in the music is too great, and its major key is too strongly reminiscent of the harsh sounds of the first movement.

The responses of Shostakovich’s contemporaries to his Seventh Symphony ranged widely, from emotional shock to bewilderment, although it was usually the more sophisticated listeners who tended to experience the latter. From the beginning, though, there was also another division in the way in which people have responded to this work, and it is one which has persisted until now. Western audiences have generally taken a far more critical attitude to the Seventh Symphony than Russian ones. The ambivalence shown by Western audiences has been shared by critics and musicologists. One extreme example is the American scholar Richard Taruskin’s assertion that the Seventh Symphony ‘emerged like some sort of woolly mammoth from the Stalinist deep freeze’. For Russians, however, the Seventh Symphony is the voice of a shared history, and the supreme musical symbol of the 1940s, a decade which wreaked devastation in every family and household in the Soviet Union.

Anna Akhmatova, one of Russia’s greatest twentieth-century poets, and another survivor of the Siege of Leningrad, refers to the Seventh Symphony in the final version of her great masterpiece *Poem Without a Hero: ‘And my ‘Seventh’ is with me, / Half-dead and dumb, / Its mouth is turned down and open, / Like the mouth of a tragic mask, / But smeared with black paint, and stuffed with dry earth’*. Akhmatova seems to be suggesting here that the Seventh Symphony was offered as a sacrifice to official culture, so that everyone might know that the atmosphere of Soviet life in the 1940s was one of deadly treat. Her two last lines perhaps imply that the Seventh Symphony may not have fully revealed all its secrets, but when performed by inspired musicians, this is a work which surely expresses very clearly everything its composer wanted to say.

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 creativity 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.

ET LA SEPTIÈME EST AVEC MOI

Leonid Gakkel

Si pour les Russes la Deuxième Guerre mondiale est la « Grande Guerre patriotique », c'est que, selon les diverses estimations, quelque vingt-sept millions de citoyens russes y perdirent la vie. L'hécatombe de la Grande Guerre patriotique est le plus grand sacrifice public de l'histoire de la nation. Dans ces conditions, il est fort étonnant de découvrir un certain optimisme sous la plume de la poétesse de guerre, Olga Bergholtz, qui vivait à Leningrad lors du siège et en a tiré l'une de ses œuvres majeures. « Nous sommes si heureux », écrit-elle dans *Poème de Leningrad*, composé durant les mois glacés de janvier et février 1942 et dédiés aux défenseurs de sa ville durant le siège. « Nous étions animés d'une telle liberté tumultueuse/ Que nos petits-enfants nous envieront ». Le fait est que durant ces années de guerre, tout était devenu simple. Les Russes vivaient dans un monde où tout était noir ou blanc, où il y avait « nous » et « eux » (c'est-à-dire l'ennemi qui menaçait la nation). Pour citer le remarquable *Journal du siège de Leningrad* de la critique littéraire Lydia Ginzburg, autre grand survivante du siège, « notre vie était purifiée des succédanés et des leurres ». Après plusieurs décennies de peur et d'effroi, l'épreuve de la guerre mettait le peuple de la Russie soviétique sur la voie de la découverte de soi. Aussi était-il peut-être inévitable qu'à l'heure de composer sa septième symphonie, un compositeur aussi brillant et doué que Dmitri Chostakovitch fût tenté d'exprimer ce processus de purification et de découverte de soi dans sa musique.

Lorsque débute le siège de Leningrad en septembre 1941, Chostakovitch a tout juste trente-cinq ans et c'est au cours des années suivantes qu'il parviendra au sommet de sa créativité. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux *Symphonies n^o 7* (1941) et *n^o 8* (1943), œuvres majeures en terme de longueur comme d'ampleur spirituelle. La Russie de l'époque compte, bien sûr, d'autres compositeurs remarquables, mais la réalité de la guerre a réduit nombre d'entre eux à un silence horrifié, tandis que d'autres ne semblent pas pouvoir trouver en eux l'énergie de se plonger dans une création de grande envergure. Puisant ses thèmes et sa force dans les événements cataclysmiques qui frappent alors la Russie, la musique de guerre de Chostakovitch brille comme un phare dans l'obscurité, et l'on peut dire sans conteste qu'en 1941 personne au monde n'a produit de partition à l'égal de la *Symphonie n^o 7*.

Chostakovitch écrit sa *Symphonie n^o 7* avec une célérité extraordinaire, comme toujours. Les trois premiers mouvements sont composés à Leningrad en septembre 1941 durant les premières semaines du siège, seule la composition du dernier mouvement étant reportée à plus tard. Dès qu'il a achevé le second mouvement de sa symphonie, Chostakovitch la fait diffuser à la radio à l'intention des assiégés de sa ville natale, coupée du reste du pays depuis neuf jours. À cette occasion, le compositeur

parle de son travail pour soutenir le moral de ses concitoyens. L'enregistrement de cette émission a été conservé et repris régulièrement après la guerre lors des commémorations successives du siège de Leningrad. La voix aigüe, hésitante de Chostakovitch déclarant : « Il y a une heure, j'ai achevé la partition du second mouvement de ma nouvelle œuvre symphonique » génère toujours autant d'émotion.

Chostakovitch n'entame pas tout de suite la composition du dernier mouvement car octobre 1941 il est évacué avec sa famille vers Kouibychev (ville située sur les rives de la Volga et qui a repris aujourd'hui son nom d'avant la révolution, Samara). Mais une fois installé, il se remet vite au travail : la *Symphonie n^o 7* est achevée avant la fin du mois de décembre. Elle est créée à Kouibychev, le 5 mars 1942, sous la direction de Samuel Samossoud. Chostakovitch, qui a eu la cruelle expérience de voir sa musique fréquemment interdite par les autorités, appréhende de plus de plus la réaction du public et durant les répétitions dit sans cesse : « Les gens ne vont pas aimer, ils ne vont pas aimer. » Mais ses inquiétudes s'avèrent sans fondement et la symphonie est accueillie avec un immense enthousiasme lors de sa création.

Loin d'interdire *Symphonie n^o 7*, les autorités soviétiques s'emploient même à faire connaître l'œuvre dans le monde entier. Son importance est jugée telle que le microfilm de la partition est envoyé à l'étranger par un chemin inhabituel : Kouibychev – Téhéran – Casablanca – Londres. Les biographes de Chostakovitch s'attardent parfois à décrire la manière dont les chefs d'orchestre se bousculèrent au portillon pour être au pupitre lors de la création américaine de la symphonie. Comme on pouvait peut-être s'y attendre, ce fut Arturo Toscanini qui gagna, et son interprétation au pupitre l'Orchestre symphonique de la NBC fut retransmise à partir d'un studio à des milliers de stations de radio du monde occidental le 19 juillet 1942. Chostakovitch ayant déjà à cette époque dédié sa symphonie « à la ville de Leningrad », elle est surnommée « Leningrad », titre qui lui est resté attaché. La qualité de la création américaine ne bénéficie pas d'un soin particulier, mais son succès est garanti par le prestige du chef et de son orchestre et il est clair, en outre, que son importance dépasse la sphère strictement musicale. La partition de la *Symphonie n^o 7* prend, en effet, valeur de symbole de la résistance contre le nazisme, et sa composition, son rayonnement et son succès international lui assurent rapidement une notoriété légendaire. Les conditions extraordinaires de sa création en Union soviétique ne font qu'ajouter au phénomène : elle est jouée pour la toute première fois dans Leningrad assiégée, le 9 août 1942, sous la direction de Karl Eliasberg au pupitre de l'Orchestre de la Radio, seule formation orchestrale à ne pas avoir été évacuée. Les quinze musiciens de l'orchestre qui ont survécu à la maladie et la famine ont été rejoints, à cette occasion, par des musiciens recrutés parmi les soldats du front.

À l'origine, Chostakovitch avait pensé faire de la *Symphonie n^o 7* un poème symphonique en un seul mouvement. Il finira par respecter la convention des quatre mouvements, mais en accordant au premier mouvement un poids considérable : l'*Allegretto* représente, en effet, un tiers de la symphonie. L'exposition, dans la tonalité majeure, semble évoquer la vie en temps de paix, et introduit des thèmes et un tissu musical que l'on retrouvera plus tard. Suit un long passage, annoncé par un roulement de tambour, qui est univoerselement considéré comme le « thème de l'invasion » et occupe près de 356 mesures. Il comporte onze variations d'une densité sonore variable, malgré le rythme ou la tonalité majeure inchangés. Celle-ci acquiert ainsi une valeur symbolique : c'est en effet la tonalité associée par Rimski-Korsakov au thème « barbare » de la « Bataille de Derzhenets » (dans l'opéra *La Légende de la ville invisible de Kitège* et de *la demoiselle Fevronia*) et à laquelle on recours presque tous les autres compositeurs russes lorsqu'il s'agit d'évoquer une invasion ennemie. Le mouvement culmine avec un premier passage à la tonalité mineure et l'apparition d'un thème qui connote unanimement pour les auditeurs la « résistance ». Ce qui suit ne relève toutefois ni de la résistance ni de la victoire : il s'agit d'un solo de 48 mesures au basson qui a tout du requiem. Bien que Chostakovitch ait déclaré avoir intensément ressenti le besoin de faire appel aux mots dans ce passage, la musique est d'une telle expressivité que nul n'est besoin de paroles.

Le deuxième mouvement, *Moderato (poco allegretto)*, pourrait être qualifié de « scherzo doux » en raison de ses couleurs mineures voilées et de ses qualités camérales. Ce mouvement n'est pas pour autant exempt d'« invasion » : un battement régulier se fait soudain entendre de même qu'une clarinette aux accents rauques. Rien de comparable, bien sûr, à la terrifiante « invasion » du premier mouvement, mais il importe de souligner que le deuxième mouvement est particulièrement apprécié

de ceux qui trouvent que la musique du premier mouvement manque de nuance. On pourrait dire de même du troisième mouvement. Il est crucial pour la progression de l'ensemble tout en possédant une remarquable autonomie. Le choral des premières et dernières mesures, et les généreux accords à la Bach confiés aux cordes peuvent s'interpréter comme une prière pour la victoire, bien que Chostakovitch n'ait jamais eu la foi, ni à cette époque ni après, autant que l'on sache. Le compositeur s'est toutefois efforcé de trouver un ton qui exprime un sentiment d'aspiration capable de combattre le désarroi et la peur. Ceux-ci refont néanmoins surface dans l'*Adagio*, où les vents entonnent une sorte de tango sinistre porté par un rythme syncopé aux cordes. Serait-ce là vraiment une troisième version du thème de « l'invasion » ?

Le quatrième et dernier mouvement, *Allegretto non troppo*, soulèveait de graves problèmes de composition, ne serait-ce qu'en raison de l'énorme énergie négative du premier mouvement. Au lieu d'opter pour une apothéose victorieuse, Chostakovitch découvre une solution qui s'avère meilleure : l'introduction massive d'un nouveau matériau musical. Les lignes austères de la remarquable *sarabande* de la section centrale conjurent l'image de la grande cité, phénomène rare dans cette symphonie, malgré sa dédicace. On y trouve évidemment des réminiscences du premier mouvement, tel le recours à la tonalité majeure « barbare » (dans la coda), mais la reprise du thème d'ouverture se fait longtemps attendre. Et lorsqu'il revient enfin, il n'a rien de triomphal. La tension musicale est trop grande pour cela, et la tonalité majeure rappelle immanquablement les discordances du premier mouvement.

À l'écoute de la *Symphonie n^o 7*, les contemporains de Chostakovitch eurent des réactions très différentes, allant du choc émotionnel à la confusion, les auditeurs les plus sophistiqués étant le plus souvent ceux qui cédaient à la confusion. D'émblee, se sont affirmées, par ailleurs, deux tendances qui perdurent aujourd'hui. Les Occidentaux se sont montrés généralement plus critiques que les Russes envers la *Symphonie n^o 7*, ambivalence généralement partagée par la critique et les musicologues. Ainsi le spécialiste américain Richard Taruskin va jusqu'à déclarer que la *Symphonie n^o 7* « surgit comme quelque mammoth laineux du congélateur stalinien ». Pour les Russes, toutefois, la *Symphonie n^o 7* est l'expression d'une histoire partagée et le symbole suprême des années 1940, durant lesquelles toutes les familles, tous les foyers d'Union soviétique se trouvèrent décimés.

Anna Akhmatova, une des plus grandes figures de la poésie russe du vingtième siècle, qui a survécu au siège de Leningrad, évoque la *Symphonie n^o 7* dans la dernière version de son grand chef-d'œuvre *Poème sans héros* en ces termes : « Et la Septième est avec moi./ À moitié morte et muette./ La bouche triste et ouverte/, /Pareille à un masque tragique, /Mais maculée de peinture noire et farcie de terre sèche. » Akhmatova semble suggérer ici qu'avec la *Symphonie n^o 7* Chostakovitch sacrifie à la culture officielle pour que tout le monde sache bien que dans les années 1940 les Soviétiques sont sous menace de mort. Les deux derniers vers pourraient suggérer que la *Symphonie n^o 7* n'a peut-être pas révélé tous ses secrets, mais qu'interprétée par des musiciens inspirés, c'est une œuvre qui exprime bien tout ce que le compositeur a voulu dire.

DMITRI CHOSTAKOVITCH

Leonid Gakkel

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch naît à Saint-Pétersbourg 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 grand 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^o 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 prémonitrice 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 Chostakowitch ; 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 quotidien 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. Loïn de paraphraser ce que Mahler a su faire avec génie (comme beaucoup l’ont pensé), Chostakowitch 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 Chostakowitch. 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 Chostakowitch, 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 Chostakowitch (ДССН – 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, Chostakowitch 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.

Chostakowitch 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. Chostakowitch se conforme à leurs attentes afin de conserver (ce à quoi il parvient) sa liberté de création. Il n’en souhaite pas moins tiers 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 dessin créateur. Chostakowitch 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 Chostakowitch 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 Chostakowitch meurt hospitalisé à Moscou le 9 août 1975, sa musique est immortelle depuis déjà longtemps.

UND ES BEGLEITET MICH MEINE SIEBTE Leonid Gakkel

Der Zweite Weltkrieg heißt in Russland nicht ohne Grund „der Große Vaterländische Krieg“: Man schätzt, dass dabei mindestens siebenundzwanzig Millionen sowjetische Bürger ihr Leben verloren. Dieser gewaltige Aderlass war das größte Opfer, das die Bevölkerung in der Geschichte des Landes bringen musste. Umso erstaunlicher sind die zuversichtlichen Töne, die in der Kriegsliryk von Olga Bergholz anklingen. Ihre besten Gedichte wurden von der Leningrader Blockade inspiriert, die sie selbst miterlebte. „Wir waren so glücklich“, schrieb sie etwa in „Leningrad Tagebuch“, einem Gedicht, das sie in den kalten Monaten Januar und Februar 1942 verfasste und all jene widmete, die die Stadt in dieser Zeit verteidigten. „Wir versprühten eine wilde Freiheit/ Unsere Enkel würden uns darum beneiden.“ In der Tat, während der Kriegsjahre reduzierte sich alles auf einen einfachen Nenner. Die Sowjetbürger lebten in einer schwarz-weißen Welt von „wir“ und „denen“ (also dem Feind, der dem Land mit der Vernichtung drohte). Um aus dem bemerkenswerten *Blockade-Tagebuch* der Literaturkritikerin Lydia Ginzburg zu zitieren, einer weiteren großartigen Überlebenden der Leningrader Blockade: „das Leben wurde von jedem Surrogat und allem Schein gereinigt.“ Nach Jahrzehnten lähmender Angst begann für die Sowjetbürger durch das Leid des Kriegs eine Reise der Selbstfindung. So war es vielleicht unvermeidlich, dass der hochbegabte Komponist Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch eine Möglichkeit finden würde, diese Reinigung und Selbstfindung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, als er seine Siebte Sinfonie komponierte.

Schostakowitsch war gerade fünfunddreißig geworden, als die Leningrader Blockade im September 1941 begann, und im folgenden Jahrzthlet sollte er den Höhepunkt seiner Genialität erreichen. Es genügt, zwei Sinfonien aus dieser Zeit zu nennen, die Siebte (1941) und die Achte (1943), die nicht nur seine längsten, sondern auch seine spirituell gehaltvollsten sind. Natürlich gab es zu der Zeit auch andere herausragende russische Komponisten, doch die Realität des Krieges ließ viele in ein Schweigen des Grauens verfallen, während andere nicht die Motivationskraft zu einem großen kreativen Werk fanden. Schostakowitschs Musik der Kriegszeit jedoch, die ihre Themen und ihre Energie aus den umwälzenden Ereignissen bezog, strahlte wie ein Leuchtfeuer hervor, und insbesondere seine Siebte Sinfonie muss als die weltweit bedeutendste Partitur gelten, die im Jahr 1941 geschrieben wurde.

Wie zumeist bei Schostakowitsch, entstand die Partitur innerhalb kürzester Zeit. Die ersten drei Sätze komponierte er in Leningrad während der ersten Wochen der Blockade im September 1941, nur die Arbeit am letzten Satz musste kurzzeitig aufgeschoben werden. Sobald er den zweiten Satz abgeschlossen hatte, richtete er sich in einer Radioansprache an die Einwohner seiner belagerten Heimatstadt. Da war Leningrad bereits seit neun Tagen vom Rest des Landes abgeschnitten, und der Komponist sprach über sein Werk, um seine Landsleute moralisch aufzubauen. Eine Aufnahme dieser Ansprache wurde später, nach dem Krieg, bei den alljährlichen Veranstaltungen zum Gedenken an die Blockade abgespielt. Wenn Schostakowitsch mit seiner hohen, stockenden Stimme die Worte spricht: „*Vor einer Stunde habe ich die Partitur des zweiten Satzes meiner neuen Sinfonie beendet …*“, so vermag das die Zuhörer immer noch zu packen.

Die Komposition des letzten Satzes verzögerte sich aus dem Grund, weil Schostakowitsch und seine Familie im Oktober 1941 nach Kujbyschew evakuiert worden waren (einer Stadt an der Wolga, die mittlerweile, wie in vorrevolutionären Zeiten, wieder Samara heißt). Doch sobald er sich dort eingerichtet hatte, setzte er die Arbeit an der Sinfonie fort, und Ende Dezember war sie abgeschlossen. Die erste Aufführung fand am 5. März 1942 unter der Stabführung Samuil Samossuds in Kujbyschew statt. Nachdem der Komponist zuvor häufig die leidvolle Erfahrung gemacht hatte, dass die Behörden seine Musik verboten, wartete er zunehmend nervös, welche Reaktion die Sinfonie hervorrufen würde, und sagte während der Proben immer wieder: „Es wird den Leuten nicht gefallen, es wird ihnen nicht gefallen.“ Doch

seine Sorge war unbegründet, die Siebte wurde bei der Uraufführung mit frenetischem Jubel aufgenommen.

Die sowjetischen Behörden hatten mitnichten im Sinn, die Siebte Sinfonie zu verbieten, im Gegenteil, ihnen war daran gelegen, sie in aller Welt zu Gehör zu bringen. Welche Bedeutung man dem Werk beimaß, zeigt sich unter anderem an der ungewöhnlichen Route, über die auf Mikrofilim übertragene Partitur ins Ausland gelangte: Kujbyschew – Teheran – Casablanca – London. Schostakowitschs Biografen äußerten sich zum Teil ausführlich über die Zwiste unter den Dirigenten, wer von ihnen die amerikanische Premiere des Werks leiten dürfe. Wie vielleicht nicht anders zu erwarten, trug Arturo Toscanini den Sieg davon, und die Aufführung, die er am 19. Juli 1942 mit dem NBC Symphony Orchestra dirigierte, wurde an Tausende Rundfunksender in der westlichen Welt übertragen. Zu der Zeit hatte Schostakowitschs Zueignung „An die Stadt Leningrad“ der Sinfonie bereits den inoffiziellen Titel „Die Leningrader“ eingetragen, unter der sie heute noch allgemein bekannt ist. Auf die Qualität der ersten amerikanischen Aufführung wurde verhältnismäßig wenig Sorgfalt verwendet, doch allein das Ansehen des renommierten Dirigenten und seines Orchesters garantierte den Erfolg, und die Bedeutung der Veranstaltung war ohnehin weit mehr als nur musikalisch. Die Partitur der Siebten wurde zu einem kraftvollen Symbol des Antifaschismus, und ihre Komposition, ihre Verbreitung und der weltweite Erfolg nahmen rasch legendäre Dimensionen an. Dazu trugen auch die ungläublichen Umstände der Premiere des Werks im noch belagerten Leningrad am 9. August 1942 bei: Karl Eliasberg leitete das Rundfunkorchester, das als einziges Ensemble noch nicht evakuiert worden war. Die fünfzehn Instrumentalisten des Klangkörpers, die die Blockade der Stadt nicht überlebt hatten, wurden durch Musiker von der Front ersetzt.

Ursprünglich hatte Schostakowitsch die Siebte als einsätzliche Sinfonische Dichtung konzipiert, sich letztlich aber doch für die herkömmliche viersätzig Form entschieden, deren erster Satz allerdings gewaltig ist: Das *Alllegretto* nimmt ein Drittel der gesamten Spieldauer ein. Die in Dur gehaltene Exposition stellt das Leben in Friedenszeiten dar, hier erklaring Themen und Klangfarben, die später an anderen Stellen ausgearbeitet werden. Darauf folgt eine längere Episode, die gemeinhin als „Invasionsthema“ bekannt ist. Sie wird durch eine kleine Trommel eingeleitet, zieht sich über 356 Takte hin und hat elf Variationen, in denen sich die Klangdichte verändert, der Rhythmus und die Durtonart aber beibehalten werden. Diese hat eine symbolische Bedeutung, sie ist die „Durtonart des Bösen; die Rimski-Korsakow in der „Schlacht von Kerschenez“ (aus der Oper *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch*) verwendete und die in der Folge fast jeder russische Komponisten nutzte, um einen feindlichen Einmarsch zu schildern. Der Satz giftel in der ersten Modulation nach Moll und dem Erscheinen eines Themas, das jeder Zuhörer unweigerlich das „Widerstandsthema“ zu nennen versucht ist. Darauf folgt allerdings weder Widerstand noch Sieg, sondern ein 48 Takte langes Fagottsolo – ein Requiem. Obwohl Schostakowitsch behauptete, an dieser Stelle würden ihm dringend Worte fehlen, könnten keine Worte die gewaltige Ausdruckskraft der Musik noch steigern.

Den zweiten Satz, *Moderato (poco allegretto)*, könnte man aufgrund seiner gedämpften Moll-Tonfarben und der kammermusikartigen Qualitäten ein „stilles Scherzo“ nennen: Zusammen mit einem heiseren Klarinetten-Solo erklingt plötzlich ein regelmäßiger Rhythmus. Dies ist natürlich beileibe nicht so erschreckend wie das „Invasionsthema“ des ersten Satzes, und hier ist aufschlussreich anzumerken, dass der zweite Satz insbesondere all jene anspricht, denen die Musik des ersten Satzes allzu plakativ erscheint. Dasselbe gilt für das *Adagio* des dritten Satzes. So wesentlich er für den Zyklus insgesamt auch ist, besitzt er großen eigenständigen Wert. Der Choral in den ersten und letzten Takten und die breite, Bachsche Akkordstruktur in den Streichern könnten als ein Gebet für den Sieg gedeutet werden, obwohl Schostakowitsch unseres Wissens weder damals noch später von religiösen Empfindungen geleiitet wurde. Dem Komponisten ging es wohl vor allem darum, einen erhabenen Ton zu finden, der dem Chaos und der Angst standzuhalten vermochte. Auch diese klingen im *Adagio* an, wenn nämlich die Holzbläser zu einer synkopierten Begleitung in den Streichern einen düsteren Tango anstimmen. Hören wir hier tatsächlich zum dritten Mal das Invasionsthema?

Die Komposition des vierten Satzes, *Alllegretto non troppo*, stellte Schostakowitsch vor eine Herausforderung, wenn auch allein wegen der gewaltigen negativen Energie des ersten Satzes. Er entschied sich

gegen eine Apotheose des Siegs, sondern gab dem Satz vielmehr völlig neues Musikmaterial bei, was sich als die beste Lösung erwies. Die strengen Konturen der bemerkenswerten *Sarabande* im mittleren Teil beschwören das Bild der großen Stadt herauf, und das ist in der Siebten, der Widmung zum Trotz, eher selten der Fall. Natürlich hören wir Anklänge an den einleitenden Satz, etwa die Tonart des Bösen (in der Koda), doch die erwartete Rückkehr des einleitenden Themas lässt lange auf sich warten. Und wenn es dann schließlich wieder erklingt, löst es kein Triumphgefühl aus. Dafür ist die Anspannung der Musik zu groß, die Durtonart erinnert zu stark an die harten Klänge des ersten Satzes.

Die Reaktion von Schostakowitschs Zeitgenossen auf seine Siebte Sinfonie war breit gefächert, von emotionalem Schock bis zu Verwunderung; diese empfanden gemeinhin allerdings eher anspruchsvollere Zuhörer. Von Anfang an jedoch gab es auch eine sehr andere Reaktion auf das Werk, und diese hält sich bis heute. Im Westen betrachtete das Publikum die Siebte stets kritischer als in der Sowjetunion, und diese im Westen empfundene Ambivalenz wird auch von Kritikern und Musikwissenschaftlern geteilt. Ein extremes Beispiel ist etwa die Äußerung des amerikanischen Musikologen Richard Taruskin, der befand, die Siebte Sinfonie sei, wie eine Art Wollmutter aus dem stalinistischen Dauerfrost aufgetaucht“. Für Russen jedoch ist die Siebte Sinfonie die Stimme einer gemeinsam erfahrenen Geschichte und das hehre musikalische Symbol der vierziger Jahre, eines Jahrzehnts, das Leid und Unglück über jede Familie und jeden Haushalt in der Sowjetunion brachte.

Anna Achmatowa, einer der bedeutendsten russischen Dichter des 20. Jahrhunderts und eine weitere Überlebende der Leningrader Blockade, verweist in der letzten Version ihres großen Meisterwerks *Poem Ohne Held* auf die Siebte Sinfonie: „Und es begleitet mich meine Siebte,/Halbtot bereits und stumm, die Lippen/Geöffnet und der Mund verkrampft/Wie bei einer tragischen Maske,/Doch ganz beschmiert mit schwarzer Farbe,/Und angefüllt mit trockenem Sand.“ Achmatowa legt hier nahe, dass die Siebte Sinfonie der offiziellen Kultur als Opfer dargebracht wurde, damit jeder wissen möge, dass in der Sowjetunion der 1940er Jahre eine Atmosphäre der tödlichen Bedrohung herrschte. Die beiden letzten Zeilen vielleicht andeuten, dass die Siebte Sinfonie ihre Geheimnisse womöglich nicht alle offenbart hat, doch wenn sie von inspirierten Musikern gespielt wird, bringt dieses Werk sicherlich alles zum Ausdruck, was der Komponist zum Ausdruck bringen wollte.

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. Nikolaev 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 veranlassen 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 bereit 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 Knochenverweichung, 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.

Booklet Notes

Notes translated from Russian to English by Alice Driscoll.
Translated from English into French by Marie Rivière.
Translated from English into German by Ursula Wulfekamp.
Translation co-ordinator: Ros Schwartz.
For Ros Schwartz Translations Ltd.





© Alberto Vanzago

Валерий Гергиев

Художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев – один из ведущих дирижеров мира. Помимо руководства Мариинским театром он работает с Лондонским симфоническим оркестром, Венским филармоническим оркестром, Роттердамским филармоническим оркестром, Нью-Йоркским филармоническим оркестром и оркестром театра Ла Скала. Им созданы и возглавляются такие заметные в международной музыкальной жизни фестивали, как Гергиев-фестиваль в Миккели (Финляндия), Гергиев-фестиваль в Роттердаме (Нидерланды), «Звезды белых ночей» (Петербург), Московский Пасхальный фестиваль.

Среди заслуг маэстро Гергиева – творческое сотрудничество Мариинского театра с крупнейшими оперными сценами мира, среди которых Метрополитен-опера, Королевский оперный театр Ковент-Гарден, театр Карло Феличе, Опера Сан-Франциско, театр Ла Скала, Новая Опера Израиля, театр Шатле. Оркестр и труппа Мариинского театра под руководством Гергиева выступали более чем в 50 странах Старого и Нового Света, от Японии и Китая до США.

Известен Валерий Гергиев и своей активной позицией в защиту гуманистических идеалов. Так маэстро выступил инициатором проведения мировой серии благотворительных концертов под названием «Беслан. Музыка во имя жизни», которые прошли в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Токио, Риме и Москве. В августе 2008 года под управлением маэстро состоялся концерт-реквием перед разрушенным зданием Дома правительства Южной Осетии (город Цхинвал).

Дискография Валерия Гергиева обширна и неоднократно удостоивалась престижных международных наград, в частности награды Record Academy Award за запись цикла симфоний Прокофьева с Лондонским симфоническим оркестром и приза «Académie du disque lyrique» за запись русских опер.

Valery Gergiev

Valery Gergiev, one of the world's finest conductors, is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. As well as managing the Mariinsky Theatre, he works with the London Symphony Orchestra, the Vienna Philharmonic, the Rotterdam Philharmonic, the New York Philharmonic and the Orchestra of the Teatro alla Scala. He has founded and organised musical festivals of world renown such as the Gergiev Festival Mikkeli (Finland), the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival (The Netherlands), Stars of the White Nights Festival (Saint Petersburg) and the Moscow Easter Festival.

Among Maestro Gergiev's accomplishments has been to involve the Mariinsky Theatre in creative collaboration with major opera houses around the world, such as the Metropolitan Opera (New York), the Royal Opera House, Covent Garden (London), Carlo Felice (Genoa), the San Francisco Opera, La Scala (Milan), the New Israeli Opera and the Théâtre du Châtelet. Under Gergiev, the Mariinsky Theatre Orchestra and Opera Company have appeared in over 50 countries in the Old and New Worlds, from Japan and China to the USA.

Valery Gergiev has achieved renown for his defence of humanitarian ideals. The maestro initiated a worldwide series of charity concerts entitled *Beslan: Music for Life* held in New York, Paris, London, Tokyo, Rome, and Moscow. In August 2008 he conducted a requiem concert in front of the ruined Government House of South Ossetia (Tskhinvali).

Gergiev is also well known for the range of his recordings, for which he has received many prestigious international rewards, in particular the *Record Academy Award* for his recordings of the complete Prokofiev symphonies with the London Symphony Orchestra and the *Académie du disque lyrique* prize for his recording of Russian operas.

Valery Guerguiev

Valery Guerguiev compte parmi les plus grands chefs d'orchestre du monde. Il est directeur artistique du Théâtre Mariinski dont il assure également la direction générale. Il travaille, par ailleurs, avec l'Orchestre symphonique de Londres, la Philharmonie de Vienne, les Orchestres philharmoniques de Rotterdam et New York, et l'Orchestre de La Scala de Milan. Il crée et anime plusieurs festivals de renommée mondiale, dont le Festival Guerguiev de Mikkeli en Finlande, le Festival Guerguiev aux Pays-Bas, les Nuits blanches de Saint-Petersbourg et le Festival de Pâques de Moscou.

L'une des grandes réussites du maestro Guerguiev est la collaboration artistique du Théâtre Mariinski avec les plus importants opéras du monde, comme le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra royal de Covent Garden, le Teatro Carlo Felice de Gènes, l'Opéra de San Francisco, La Scala de Milan, le Nouvel Opéra israélien et le Théâtre du Châtelet. Sous sa direction, l'orchestre et la troupe du Théâtre Mariinski se produisent dans plus de 50 pays de l'Ancien et du Nouveau Monde, du Japon et de la Chine aux États-Unis d'Amérique.

Valery Guerguiev est réputé pour ses initiatives au service de la cause humanitaire. Il est à l'origine d'une série de concerts de bienfaisance intitulée *Beslan: Music for Life* à New York, Paris, Londres, Tokyo, Rome et Moscou. En août 2008, il dirige un concert de requiem en Ossétie du Sud, devant les ruines des locaux administratifs de Tskhinvali.

Les enregistrements de Guerguiev reçoivent de nombreuses récompenses internationales de prestige dont le *Record Academy Award* pour l'intégrale des symphonies de Prokofiev avec l'Orchestre symphonique de Londres, et le *Prix de l'Académie du disque lyrique* pour ses enregistrements d'opéras russes.

Waleri Gergiew

Waleri Gergiew, einer der herausragendsten Dirigenten unserer Zeit, ist künstlerischer Leiter und Generaldirektor des Mariinski-Theaters. Neben dieser Tätigkeit arbeitet er zudem mit dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, der Philharmonie Rotterdam, der New York Philharmonic und dem Orchester des Teatro alla Scala. Er gründete und organisiert weltberühmte Musikfestspiele wie etwa das Gergiew-Festival (Mikkeli, Finnland), das Gergiew-Festival (Rotterdam, Niederlande), Stars der weißen Nächte (St. Petersburg) und das Moskauer Oster-Festival.

Eine der großen Leistungen Maestro Gergiews ist die kreative Zusammenarbeit des Mariinski-Theaters mit anderen bedeutenden Opernhäusern wie etwa der Metropolitan Opera in New York, dem Royal Opera House in Covent Garden, London, dem Carlo Felice in Genua, der San Francisco Opera, der Mailänder Scala, der New Israeli Opera und dem Théâtre du Châtelet. Unter Gergiew sind das Mariinski-Orchester und das Ensemble in über fünfzig Ländern in der Alten und der Neuen Welt aufgetreten, von Japan und China bis zu den USA.

Waleri Gergiew steht auch wegen seines Einsatzes für humanitäre Ideale in hohem Ansehen. So veranstaltete er eine Reihe von weltweiten Benefizkonzerten mit dem Namen *Beslan: Music for Life*, die in New York, Paris, London, Tokio, Rom und Moskau stattfanden. Im August 2008 leitete er vor dem zerstörten Regierungsgebäude in Südossetien (Zchinwali) ein Requiemkonzert.

Gergiew ist überdies bekannt wegen der Bandbreite seiner Einspielungen, für die er zahlreiche renommierte internationale Auszeichnungen erhalten hat, allen voran den *Record Academy Award* für seine Aufnahme des Zyklus der Prokofjew-Sinfonien mit dem London Symphony Orchestra sowie den Preis der *Académie du disque lyrique* für seine Einspielungen russischer Opern.



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. Балanchina, 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 Kammeni, 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 Kammeni Theatre, as the company was called at the time, premiered in 1836, to the first ever performance of Smelkov'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 Smelkov 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-Kammeni, 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 Pskov* und Tchaikowskis *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-Kammeni – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smelkows 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. Никиш и др. В советское время блестящие традиции продолжили такие дирижеры, как В. Дранишников, А. Пазовский, Е. Мравинский, К. Симонов, Ю. Темirkanov. 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 маэстро Гергиева репертуар оркестра стремительно расширился и составляет все симфонии Прокофьева, Шостаковича, Малера, Бетховена, Реквиемы Моцарта, Верди, Тичченко, произведения Стравинского, Щедрина, Губайдулиной, молодых российских и зарубежных композиторов. Оркестр выступает с симфоническими программами в Европе, Америке, Японии, Австралии. В 2008 году оркестр Мариинского театра под управлением маэстро 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, Ariy 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 XVIIIe siècle et à la naissance de la « chapelle de la cour ». Au XIXe 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, Ariy 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 Tchaïkovski et de Prokofiev; opéras de Glinka, de Moussorgski et de Rimski-Korsakov; ballets d'Asafiev, de Chostakovitch et de Khatchatourian.

Depuis 1988 l'orchestre est dirigé par Valery Guergiev, musicien hors pair et personnalité exceptionnelle du monde de la musique. Avec l'arrivée de Guergiev 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 oeuvres 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 Guergiev 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, Ewgeni Mravinski, Konstantin Simeonov 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-Korsakov und Ballette von Assafjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan.

Seit 1988 steht das Orchester unter der Leitung von Waleri Gergiew, ein Musiker erster Güte und eine herausragende Persönlichkeit der Musikwelt. Mit Gergiews 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 Tischtchenko sowie Werke von Tschairowski, Strawinski, 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 Gergiew auf der *Gramophone*-Liste der zwanzig weltbesten Orchester.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

1-е скрипки

Кирилл Терентьев
Леонид Векслер
Антон Козьмин
Михаил Рихтер
Христиан Артамонов
Дина Зикеева
Всеволод Васильев
Борис Васильев
Нина Пирогова
Анна Глухова
Елена Лудерова
Ирина Васильева
Татьяна Мороз
Марина Серебро
Кирилл Мурашко

2-е скрипки

Мария Сафарова
Георгий Широков
Виктория Шукина
Анастасия Лукирская
Андрей Покатов
Андрей Тян
Светлана Журавкова
Алексей Крашенинников
Михаил Загороднюк
Елена Широкова
Инна Демченко
Данара Ургадуллова

Альты

Юрий Афонькин
Владимир Литвинов
Лина Головина
Александр Шелковников
Евгений Барсов
Алевтина Алексеева
Юрий Баранов
Ольга Неверова
Андрей Петушков
Андрей Лызо
Алексей Ключев

Виолончели

Олег Сендецкий
Зенон Залицайло
Николай Васильев
Тамара Сакар
Оксана Мороз
Екатерина Ларина
Саркис Гиносян
Даниил Брыскин
Владимир Юнович
Екатерина Лебедева

Контрабасы

Кирилл Кариков
Владимир Шостака
Александр Алексеев
Денис Кашин
Сергей Трафимович
Евгений Мамонтов
Демьян Городничин

Флейты

Николай Мохов
Александр Озеритский
Михаил Побединский

Флейта-пикколо

Михаил Побединский

Альтовая флейта

Николай Мохов

Гобой

Павел Кундянок
Виктор Ухалин

Английский рожок

Илья Ильин

Кларнеты

Иван Столбов
Вадим Бондаренко
Виталий Папырин

Кларнет-пикколо

Виталий Папырин

Бас-кларнет

Юрий Зюряев

Фаготы

Игорь Горбунов
Юрий Радзевич

Контрафагот

Александр Шарыкин

Валторны

Станислав Цес
Дмитрий Воронцов
Игорь Прокофьев
Алексей Позин
Владислав Кузнецов
Юрий Акимкин
Валерий Папырин
Петр Родин

Трубы

Сергей Крючков
Тимур Мартынов
Юрий Фокин
Виталий Зайцев
Михаил Афонькин
Станислав Ильченко

Тромбоны

Андрей Смирнов
Игорь Яковлев
Виктор Широков
Александр Джурри

Бас-тромбоны

Николай Тимофеев
Владимир Полевин

Туба

Николай Слепнев

Литавры

Андрей Хотин

Ударные

Арсений Шупляков
Юрий Алексеев
Владислав Иванов
Евгений Жикалов
Михаил Ведункин

Арфы

Софья Кипрская
Елена Класс

Рояль

Валерия Румянцева

ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

First Violins

Kirill Terentiev
Leonid Veksler
Anton Kozmin
Mikhail Rikhter
Khristian Artamonov
Dina Zikeyeva
Vsevolod Vasiliev
Boris Vasiliev
Nina Pirogova
Anna Glukhova
Elena Lufierova
Irina Vasilieva
Tatiana Moroz
Marina Serebro
Kirill Murashko

Second Violins

Maria Safarova
Georgy Shirokov
Viktoria Shchukina
Anastasia Lukirskaya
Andrei Pokatov
Andrei Tyan
Svetlana Zhuravkova
Alexei Krashenninikov
Mikhail Zagorodnyuk
Elena Shirokova
Inna Demchenko
Danara Urgadulova

Violas

Yuri Afonkin
Vladimir Litvinov
Lina Golovina
Alexander Shelkovnikov
Yevgeny Barsov
Alevtina Alexeeva
Yuri Baranov
Olga Neverova
Andrei Petushkov
Andrei Lyzo
Alexei Kliuev

Cellos

Oleg Sendetsky
Zenon Zalitsailo
Nikolai Vasiliev
Tamara Sakar
Oxana Moroz
Yekaterina Larina
Sarkis Ginosian
Danil Bryskin
Vladimir Yunovich
Yekaterina Lebedeva

Double Basses

Kirill Karikov
Vladimir Shostak
Alexander Alexeyev
Denis Kashin
Sergei Trafimovich
Yevgeny Mamontov
Demian Gorodnichin

Flutes

Nikolai Mokhov
Alexander Ozeritskiy
Mikhail Pobedinsky

Piccolo

Mikhail Pobedinsky

Alto Flute

Nikolai Mokhov

Oboes

Pavel Kundyanok
Victor Ukhaliin

Cor Anglais

Ilya Ilyin

Clarinets

Ivan Stolbov
Vadim Bondarenko
Vitaly Papyrin

E-flat Clarinet

Vitaly Papyrin

Bass Clarinet

Yuri Zyuryaev

Bassoons

Igor Gorbunov
Yuri Radzevich

Contrabassoon

Alexander Sharykin

Horns

Stanislav Tses
Dmitry Vorontsov
Igor Prokofiev
Alexei Pozin
Vladislav Kuznetsov
Yuri Akimkin
Valery Papyrin
Pyotr Rodin

Trumpets

Sergei Kryuchkov
Timur Martynov
Yuri Fokin
Vitaly Zaitsev
Mikhail Afonkin
Stanislav Ilchenko

Trombones

Andrei Smirnov
Igor Yakovlev
Viktor Shirokov
Alexander Dhzurri

Bass Trombones

Nikolai Timofeyev
Vladimir Polevin

Tuba

Nikolai Slepnev

Timpani

Andrei Khotin

Percussion

Arseny Shuplyakov
Yuri Alexeyev
Vladislav Ivanov
Yevgeny Zhikalov
Mikhail Vedunkin

Harp

Sofia Kiprskaya
Elena Klass

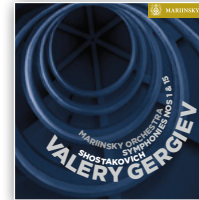
Piano

Valeria Rumyantseva

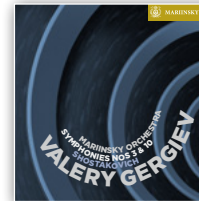


ALSO AVAILABLE

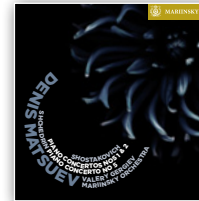
Available on Super Audio CD or from the iTunes Store

**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)**SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 2 & 11**
VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA**CHOC** *Classica* (France)**PERFORMANCE ***** SOUND *******
BBC Music Magazine (UK)

SACD MAR0507 (822231850724)

**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 PIANO CONCERTOS NOS 1 & 2**
DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA**LA CLEF DU MOIS** *Res Musica* (France)**RECORDING ******* 'among the best currently available ... superb playing ... these performances are exceptional'
BBC Music Magazine (UK)

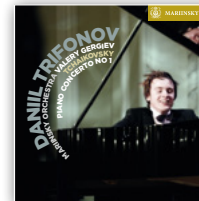
SACD MAR0509 (822231850922)

**SHOSTAKOVICH THE NOSE**
VALERY GERGIEV

MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

BEST OPERA *MIDEM Classical Awards* (France)**BEST OPERA** *Edison Awards* (Netherlands)**CHOC DE L'ANNÉE** *Classica* (France)Nominated for two *Grammy Awards* (US)**ORPHÉE D'OR** *Académie du disque Lyrique* (France)**DISC OF THE MONTH** *BBC Music Magazine* (UK) & *Opera Magazine* (UK)

2SACD MAR0501 (822231850120)

**TCHAIKOVSKY PIANO CONCERTO NO 1**
DANIIL TRIFONOV, VALERY GERGIEV MARIINSKY ORCHESTRA**LA CLEF DU MOIS** *Res Musica* (France)**IRR OUTSTANDING** *International Record Review* (UK)'His [Trifonov's] performance of the Tchaikovsky warhorse is nuanced but not mannered, virtuosic without being showy, and powerful yet not hammered, as many young Russian pianists do ... He has the world at his feet'
The Times (UK)

SACD MAR0530 (822231853022)