



MARIINSKY

**VALERI  
SYMPHONIES NOS 4, 5 & 6  
MARIINSKY ORCHESTRA  
SHOSTAKOVICH  
GERGIEV**



## DMITRI SHOSTAKOVICH / ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

## DISC 1

Symphony No 4 in C minor, Op. 43 / Симфония № 4, до минор, соч. 43 \*

- |   |                                       |        |
|---|---------------------------------------|--------|
| 1 | i. Allegretto, poco moderato – Presto | 27'06" |
| 2 | ii. Moderato, con moto                | 7'40"  |
| 3 | iii. Largo – Allegro                  | 24'54" |

## DISC 2

Symphony No 5 in D minor, Op. 47 / Симфония № 5, ре минор, соч. 47 \*\*

- |   |                        |        |
|---|------------------------|--------|
| 1 | i. Moderato            | 15'04" |
| 2 | ii. Allegretto         | 5'08"  |
| 3 | iii. Largo             | 13'49" |
| 4 | iv. Allegro non troppo | 11'00" |

Symphony No 6 in B minor, Op. 54 / Симфония № 6, си минор, соч. 54 \*\*\*

- |   |             |        |
|---|-------------|--------|
| 5 | i. Largo    | 18'38" |
| 6 | ii. Allegro | 5'16"  |
| 7 | iii. Presto | 6'31"  |

Total duration / Общее время звучания 135'06"

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

Recorded \*24–27 June 2013, \*\*5 (live), 9 (live) &amp; 14 June 2012, and \*\*\*21 (live), 23 &amp; 26 June 2013 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia / Запись была осуществлена \*24–27 июня 2013, \*\*5 (в концерт), 9 (в концерт) и 14 июня 2012, и \*\*\*21 (в концерт), 23 и 26 июня 2013 года в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия

Vladimir Ryabenko / Владимир Рабенко – producer, engineering & editing, mastering / продюсер, запись и монтаж звука, 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 объёмного звучания, которые могут воспроизводиться SACD плеером. SACD, DSD и их логотипы являются торговой маркой фирмы Sony.



## СИМФОНИИ №№4,5,6

Эрик Леви

Нет никаких сомнений, что мучительная необходимость соответствовать расплывчатым формулировкам политических предписаний воздействовала на эволюцию музыки Шостаковича. Однако ему удалось сохранить творческую цельность, благодаря виртуозному владению языками музыки. Яркий пример его способности, подобно канатоходцу, удерживаться на грани между официальным одобрением и порицанием представляет его творчество в 1930 годы, когда он сочинял Четвертую, Пятую и Шестую симфонии.

Партийное постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года послужило толчком к режим переменам в культурном ландшафте Советского Союза. В области музыки было предложено создать единый Союз композиторов с тем, чтобы положить конец губительной раздробленности, характерной для 1920х годов, когда отдельные музыкальные фракции преследовали собственные цели и соперничали друг с другом за малейшую возможность взять под контроль музыкальную жизнь страны.

Шостакович, как и многие другие музыканты, приветствовал создание Союза композиторов. Особенно его порадовало заявление, что отныне композиторам надлежит осредоточиться на сочинении опер и симфоний, поскольку именно эти жанры были сочтены наиболее подходящими для распространения советской пропаганды. Вскоре, в 1934 году к Шостаковичу пришел огромный успех в связи с премьерой «Леди Макбет Мценского уезда» – поначалу ее даже провозгласили самым значительным произведением этого жанра, когда-либо созданным в Советском Союзе. Однако добиться столь же высокой оценки в симфонической области оказалось сложнее, не в последнюю очередь потому, что не было единого мнения относительно того, каким образом симфония в идеале должна отражать советскую действительность.

Шостакович пытался решить эту проблему, приступив в 1934 году к работе над **Четвертой симфонией**. Его первая попытка – короткое медитативное Adagio, за которым следовало более энергичное Allegro, – вскоре была отброшена, хотя часть этого материала впоследствии вошла в финал законченной симфонии. Несмотря на неудачу на начальном этапе, композитор тем не менее имел четкое представление о произведении, которое хотел написать. В опубликованной в конце 1934 года статье Шостакович говорил о том, какой ему представляется будущая симфония: « Это должна быть монументальная программная вещь больших мыслей и больших страстей». Это высказывание предполагало, что в новом сочинении он радикально отойдет по форме и по содержанию от смешанной концепции Второй и Третьей Симфоний, а также от тех принципов симфонического письма, который взяли на вооружение многие другие советские композиторы.

Если же говорить о стилистике, то важнейшую роль в этой перемене направления сыграла все большая увлеченность Шостаковича музыкой Малера, которую внушил ему его близкий друг Иван Соллертинский, опубликовавший в 1932 году книгу о Малере. В феврале 1935 года во время специально организованной дискуссии о советском симфонизме Соллертинский, призывая к высокой оценке творчества Малера, словно выступал от лица Шостаковича. В частности, он подчеркнул, что «демократическое» вилетение идиом городской и популярной музыки в симфоническую ткань может стать прекрасным образом для будущего развития советской симфонии.

Тем временем Шостакович продолжал урывками работать над Четвертой симфонией в течение всего 1935 года и, в конце концов, в декабре ему удалось завершить огромную первую часть. Затем он сосредоточился на второй и третьей частях и закончил партитуру в конце апреля 1936 года. Однако в это самое время репутация композитора внезапно сильно пошатнулась после публикации в «Правде» в январе и феврале 1936 года двух редакционных статей. Первая статья, вне всякого сомнения, вызванная уходом Сталина со

спектакля «Леди Макбет Мценского уезда», обрушивалась на Шостаковича с резкой критикой за декадентство и формализм. Особенно зловеще прозвучала угроза, что, если композитор не исправится, для него все может плохо кончиться.

В создавшейся атмосфере официального осуждения, не говоря уже о неизбежно последовавших за ним нападках приспосаблиенцев из Союза композиторов, Шостакович мог бы пасть духом и отступить от своего произведения. Однако он не сломался и не хотел поддаваться давлению или как-то переделывать симфонию, чтобы смягчить возможную критику. Незвизира на его растущую тревогу относительно возможного приема Четвертой симфонии, она была передана для репетиций оркестру Ленинградской филармонии под управлением дирижера Фрица Штидри. Первое исполнение должно было состояться в декабре 1936 года. Только в самую последнюю минуту, утром в день запланированного концерта, Шостакович отменил ее исполнение. Четвертой симфонией предстояло ждать своего часа целых 25 лет – мировая премьера состоялась лишь в декабре 1961 года, когда ее исполнил Московский филармонический оркестр под управлением Кирилла Кондрашина.

В свое время многие гадали, почему композитор отменил исполнение этого произведения на столь позднем этапе. Оказывала ли на него давление администрация Ленинградской филармонии, беспокоившаяся о своей собственной шкуре? Или же это была инициатива самого композитора после того, как он почувствовал враждебное отношение оркестрантов к финалу симфонии? И насколько искренним впоследствии было объяснение Шостаковича, что он отменил концерт, потому что не все в симфонии его удовлетворяло? Как бы то ни было, нет сомнений, что если бы исполнение в 1936 году состоялось, то эта монументальная симфония, которую Шостакович провозгласил своим художественным кредо, была бы разнесена критикой так же, как и «Леди Макбет», а самого композитора осудили бы за диссонансирующую, эмоционально разболтанную музыку, не говоря уже о пренебрежительном отношении к предупреждениям партийного руководства.

Четвертая симфония – выдающееся произведение по любым меркам. Ее три части охватывают целый калейдоскоп безудержных и подчас неприятных эмоций и используют тот же музыкальный язык, что и «Леди Макбет», с яркой оркестровой колористикой и подчас резкими диссонансами. Под воздействием Соллертинского, симфония во многом вдохновлена Малером, что проявилось в ее эпическом размахе, огромном оркестре и нередко саркастическом характере музыкального повествования. Однако Шостакович развивает и доводит практически до предела присущую Малеру приверженность к тематической трансформации. Наглядный пример тому – сонатная форма первой части, в которой вроде бы беспечное соло фагота, представляющее третью тему, вновь возникает позднее в гораздо более грозном облике – в исполнении низких медных духовых, акцентированном пунктирными уколами струнных и ксилофона.

Четвертая симфония изобилует и очевидными отсылками к музыке Малера. В первой части Шостакович загадочным образом помещает крик кукушки из Первой симфонии Малера, тогда как ряд все более диссонансных и жутких аккордов на фоне тремоло литавр, возвещающего возвращение первой темы, сильно напоминает аналогичный фрагмент из первой части малеровской Десятой симфонии. Основная идея призрачного Scherzo тесно связана с третьей частью симфонии Малера «Воскресенье», а начало Finale вызывает в памяти последнюю песню из цикла *Lieder eines fahrenden Gesellen* («Песни странствующего подмастерья»). Эта часть, с внезапными, воистину шизофреническими сменами настроения, – пожалуй, самая страшная из всех. Она начинается гротескным похоронным маршем, на смену которому приходит неистовое Allegro scherzo. Затем следует фантастическая череда танцев (вальс, полька и галоп), которая переносит нас на ярмарку, причем это устрашающая картина напоминает некоторые музыкальные движения, использованные Стравинским в балете «Петрушка». После мгновения тревожного затишья следует внезапный взрыв: две литавры грохочут, повторяя одни и те же ноты, а медная фанфара наводит на мысль, что все эти звучавшие до

этого момента разрозненные элементы все-таки можно свести воедино. Но, несмотря на повторение четкого до мажорного аккорда, он звучит пусто и убедительно, в особенности когда тема из открывавшего симфонию похоронного марша возвращается с еще большей настойчивостью. В конце концов, длинная оркестровая кульминация распадается, и симфония заканчивается долгой и необыкновенно печальной кодой в до миноре, чья пульсирующая басовая линия отсылает нас к заключительным тактам «Патетической» симфонии Чайковского.

После унижения, которое Шостакович испытал, отменяя исполнение Четвертой симфонии, у него уже не было никаких иллюзий — он понимал, что на карту поставлена его жизнь. Дальнейшая конфронтация с властями была немислима, в особенности тогда, когда сталинским террором была задета практически каждая семья в Советском Союзе, в том числе и семья Шостаковича. Перед ним стояла задача добиться восстановления своей репутации, не поступая при этом творческой целостноью. Эту проблему он должен был решить, сочиняя **Пятую симфонию**, созданную в рекордно короткий срок между апрелем и июлем 1937 года. Во многих отношениях эта симфония знаменует поворот в стиле композитора: ее музыкальный язык более консервативен, чем язык предыдущей симфонии, а оркестровые ресурсы гораздо более скупы. Впервые со времен Первой симфонии Шостакович возвращается к излюбленной форме класиков и романтиков — четырехчастной. Да и эмоциональное повествование симфонии тоже более традиционно. По существу, композитор следует здесь испытанной формуле, использованной Чайковским в Четвертой и Пятой симфониях: двигатися от мрака и трагедии в начальных частях к тому или иному жизнеутверждающему финалу.

Тем не менее, при столь очевидных уступках более ранней традиции Шостакович вовсе не отказался от всех приемов, столь ярко примененных им в Четвертой симфонии.

Четвертую и Пятую симфонии связывает прежде всего то, что и тут, и там тематическая трансформация используется для издевки. Пример тому — один из эпизодов первой части Пятой симфонии. После того, как в самом начале завораживающий двойной канон струнных затухает, уступая место трем повторяющимся нотам (фигурация, которая несколько раз в решающие моменты возникает в этом произведении), тихая тема скрипок проступает на фоне простого убаюкивающего мотива, исполняемого более низкими струнными. Легкая двуглосонная фактура этой темы придает ей печальный, почти потугосонный характер. Однако в начале центрального Allegro по тропро она возникает снова в гораздо более резком металлическом обличье у труб и валторн и сопровождается зловещим остинато в низких регистрах фортепиано. На вершине динамического развития части эта тема подвергается дальнейшей трансформации, возрождаясь в виде механистического военного марша, который неотвратно ведет к резкой и все более диссонансной кульминации, основанной на двойном пунктирном ритме, звучащем в начале. В конце части появляется короткая и, возможно, непрямая отсылка к мрачной коде финала Четвертой симфонии, когда выдержанный ре минорный аккорд пронизывают повторяющиеся звуки восходящей хроматической гаммы у челести.

По контрасту с плотной атмосферой симфонической драмы первой части, последующие Scherzo выглядят беспечно-веселым. И впрямь, скрипичное соло в мажореском духе, которым начинается трио, может показаться забавным. Тем не менее, армарочная музыка здесь звучит не менее устрашающе, чем в финале Четвертой симфонии. Как точно заметил дирижер Курт Зандерлинг: «Это не залихватское скерцо, но мрачная и едкая пародия, что становится очевидным по некоторым намеренно неуклюжим гармоническим приемам».

В третьей части Шостакович убирает все элементы эмоциональной двойственности, поскольку здесь главенствует настроение глубочайшего отчаяния, а в кульминационные моменты душевные страдания подчеркиваются драматическим использованием тремола. В этой части можно безошибочно распознать религиозный элемент: струнные, которые делятся

на множество партий, интонируют мелодическую линию, тесно связанную с музыкой Русской православной церкви.

Тихое замирание финальных аккордов Largo оказывается резко взорвано начальным пассажем финала, где пронзительный марш медных духовых звучит под аккомпанемент громоподобных литавр. Так же, как и в середине Первой части, Шостакович здесь нагнетает напряжение до почти невыносимой интенсивности, которая достигает диссонансной кульминации, когда неистовая проба ударных чуть не заглушает марш. Перед более спокойной и медитативной средней частью вновь, как и в самом начале Первой, возникает повторяющаяся фигура из трех нот, которая здесь звучит зловеще. Затем возвращается марш, хотя и в более медленном и более динамически сдержанном виде. Эта трансформация по характеру подобна последней фразе первой темы в конце Первой части предыдущей симфонии. Однако если в Четвертой кода спокойно заканчивается в минорной тональности, то здесь развязка недумсмысленно движется от минора к открытому ликующему фортиссимо в ре мажоре. При подчеркнуто траурном тоне музыки и беспощадном повторе восьмых у высоких струнных, вопрос о том, насколько подлиннен оптимизм этой развязки, остается открытым.

Впервые Пятая симфония была с триумфом исполнена ленинградским симфоническим оркестром под управлением Евгения Мравинского 21 ноября 1937 года. Публика глубоко сопереживала той трагической борьбе, о которой повествует симфония, поскольку в ней отразились собственные страдания людей в период сталинского террора. По свидетельству очевидцев, многие открыто плакали во время исполнения Largo, а завершилась премьера бурными аплодисментами вставшего зала. Как вспоминает Курт Зандерлинг: такой же отклик симфония получила и в Москве, где ее исполнили две недели спустя: «Подавляющее большинство слушателей прекрасно понимало, о чем эта симфония. Этим, возможно, и объясняется ее потрясающий успех — ведь в ней были точно воспроездены чувства, которые тогда были для нас самыми главными».

Хотя поначалу партийные чиновники с осторожностью отнеслись к тому огромному энтузиазму, с которым приняли Пятую симфонию, вскоре и они тоже одобрили это произведение как яркое воплощение благороднейших идеалов соцреализма. Шостакович был теперь полностью реабилитирован, и его финансовое будущее выглядело вполне прочным — ему предложили стать преподавателем Ленинградской консерватории. Большую часть 1938 года творческая энергия композитора была направлена на сочинение музыки к кинофильмам. Единственным исключением в этот период стало написание Первого струнного квартета. О том, что Шостакович задумал **Шестую симфонию**, впервые было объявлено в сентябре того же года. Первоначально он намеревался создать композицию для солистов, хора и оркестра, положив на музыку поэму Владимира Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Но вскоре он от этой идеи отказался и уже в января 1939 года говорил о своем новом произведении как о субуго оркестровом без какой бы то ни было внемзыкальной программы. Шестую Симфонию он писал с апреля по октябрь, и впервые она была исполнена Ленинградским филармоническим оркестром под управлением Евгения Мравинского 21 ноября 1939, ровно через два года после премьеры Пятой.

И хотя ленинградская публика встретила симфонию такими овациями, что финал повторяли на бис, прием со стороны критиков был не столь однозначным. По контрасту с Пятой симфонией с ее выраженно эмоциональным повествовательным характером, необычная структура Шестой, где медленная первая часть, длинная и мрачная, сменяется существенно более короткими и живыми Scherzo и финалом, показалась несбалансированной и странной. В каком-то смысле Шостакович вернулся к безумию Четвертой симфонии. Но если в Четвертой симфонии резкие контрасты настроений жестко сведены внутри каждой части, то в Шестой они представлены как абсолютно несовместимые. В частности, ее первая часть Largo, эмоционально сдержанная и обращенная внутрь себя, практически никак не связана с лихорадочными звуками внешнего мира в Scherzo и в финале.

Первая часть, безусловно, является одним из самых значительных достижений Шостаковича. Ощущение безысходного одиночества, вызывающее в памяти коду Четвертой симфонии, пронизывает все развитие музыкальной темы и только усугубляется темными оркестровыми тембрами и мучительным напряжением в высших точках музыкального развития. В середине первой части возникают интонации, напоминающие похоронный марш, а в один удивительный момент, когда флейта соло выводит одинокую импровизационную мелодию под оглушающий аккомпанемент трелей, Шостакович даже дает понять, что жизнь угасла.

Эмоциональная несоразмерность полной отчаянья скорбной мелодии последних тактов Largo и ернических фигураций деревянных духовых, которыми начинается Scherzo, по-настоящему ошеломляет. Поначалу музыка кажется веселой, однако неожиданный взрыв медных духовых и ударных предвещает более мрачное настроение в дальнейшем, в особенности когда Шостакович дает оркестру возможность проявиться в полную силу. Подобная эмоциональная траектория представлена и в финале: искрометная россиниевская мелодия струнных в начале части приобретает постепенно все более тяжеловесный характер и приводит к неожиданно бурной кульминации. Далее следует короткая реприза начальной темы с скрипки соло перед новым всплеском энергии, непосредственно ведущим к залихватской коде.

Даже в середине пятидесятых годов, когда эта симфония уже прочно вошла в репертуар оркестров, биографа Шостаковича Дмитрия Рабиновича по-прежнему смущала ее музыкальная образность. Особые нарекания у него вызывало обращение Шостаковича к армарочной музыке — он утверждал, что «столь беззастенчивая вульгарность» является идеологическим просчетом и досадным возвратом к «гротескности, буффонаде и эксцентричности» более раннего стиля композитора. Однако намерение Шостаковича абсолютно прозрачно — показать, что веселье здесь нарочитое и неискреннее. В этом жесте — демонстративное неповиновение той авторитарной и репрессивной атмосфере, которая старалась задавить творческую мысль в Советском Союзе в конце 30-х годов.

## Д.Д. ШОСТАКОВИЧ

**Леонид Гаккель**

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

Рубежом зрелости стала опера «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н.С. Лескову, 1930—1932). Она вызвала резкую обструкцию со стороны властей после того, как оперу осудил И.В. Сталин, побивавший 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 российский 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 подчеркнутой обывденной «музыки бита». Быт как питательная среда жестокости, «музыка зла» как воплощение реальности — все это было у Шостаковича не столько гениальной парадфразой 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 трактовок симфонического жанра как исторической трагедии, предпочитая толковать его в автобиографическом плане. В Десятой появляется звуковая монограмма ДЭСН («Д. Ш.», «Дмитрий Шостакович»), которую композитор не раз повторит в последующих сочинениях.

Середина 1950-х — начало 1960-х годов стали нелегим 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 (двулетняя женитьба после кончины первой жены; последняя супруга композитора Ирина Антонова сделается его вернейшей и любящей спутницей, несмотря на ощутимую разницу в возрасте). Незаметно наступили поздние годы и пришло время прощания.

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

Таким прощанием делаются Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Четырнадцатая (с посвящением Бенджамину Бриттену, 1969) написана для двух солистов и оркестра на стихи 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 бедствия, 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, преодолевая 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.

## SYMPHONIES NOS 4, 5 & 6

Erik Levi

Without doubt, the tortuous difficulty of adhering to vaguely articulated political dictates shaped the evolution of Shostakovich's music. Yet it is his sophisticated employment of musical codes that enabled him to maintain his creative integrity. There is no better illustration of his ability to tread a fine line between acclamation and condemnation with the skill of a tight-rope walker than the experience he faced during the 1930s, the period when he composed his Fourth, Fifth and Sixth symphonies.

Near the beginning of this decade, a Party resolution of 23rd April 1932 entitled 'On the Reconstruction of Literary and Artistic Organisations' effected a drastic change in the cultural landscape of the Soviet Union. In the case of music, the proposal to create a monolithic Composers Union ended the factionalism that had blighted Soviet music during the 1920s, when several organisations with different agendas were competing with each other for the opportunity to dictate the climate of musical opinion in the country.

Shostakovich was one of many musicians who welcomed this development. He was particularly emboldened by the declaration that henceforth composers would be expected to focus the greatest attention on writing operas and symphonies since these genres were now deemed the most appropriate for the dissemination of Soviet propaganda. Shostakovich quickly achieved huge success in the operatic field with the premiere in 1934 of *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, initially hailed in many quarters as the most important work of its kind to have been written in the Soviet Union. However, the challenge of securing similar acclaim in the symphonic medium proved more intangible, not least because there was no clear consensus as to how the symphony could best reflect the realities of Soviet society.

Shostakovich wrestled with this problem as he began work on his **Fourth Symphony** in 1934. His first attempt, a short brooding *Adagio* followed by a more vigorous *Allegro* section, was soon discarded even though some of its material would be reused in the *Finale* of the completed symphony. Although making little progress at this early stage, the composer nonetheless had a definite idea of the work he wanted to write. In an article published at the end of 1934, he suggested that the symphony would be 'a monumental programme composition of expansive thought and immense passion' – a statement implying that this new composition would effect a radical departure in design and content from the hybrid conception of his Second and Third symphonies and from the approach to symphonic writing currently adopted by many of the composer's Soviet contemporaries.

In stylistic terms, the most important factor in this change of direction was Shostakovich's growing fascination with the music of Mahler, a passion encouraged by his close friend Ivan Sollertinsky who had published a book on the composer in 1932. Indeed, at a specially convened conference devoted to the discussion of Soviet symphonism in February 1935, Sollertinsky effectively acted as Shostakovich's spokesperson in arguing the case for greater appreciation of Mahler. In particular, he singled out the composer's 'democratic' integration of urban and popular musical idioms into the symphonic fabric as providing the ideal blueprint for the future development of the Soviet symphony.

Meanwhile, Shostakovich continued to work sporadically on his Fourth Symphony throughout 1935. Eventually he managed to complete the huge first movement in December of that year. Thereafter, he focused attention on the second and third movements, finishing the score at the end of April 1936. Yet in the midst of composing this work, Shostakovich's reputation took a sudden and quite unexpected nose-dive as a result of two editorials that appeared in the Soviet newspaper *Pravda* in January and February 1936. The first of these articles, prompted undoubtedly by Stalin's early departure from a performance of the opera *Lady Macbeth*, savagely criticised the work as decadent and formalist. Particularly ominous was the threat that things could go badly wrong for the composer if he did not mend his ways.

In the context of such a condemnation, not to mention the inevitable stream of opportunistic abuse levelled against him that emanated from the Composers' Union, Shostakovich's spirit could easily have been broken, and he might well have contemplated abandoning the symphony. But the composer remained defiant, refusing to buckle under such pressure or recalibrate his work to mollify any potential criticism. Despite growing anxiety on his part as to its possible reception, the Fourth Symphony was offered to the conductor Fritz Stiedry and the Leningrad Philharmonic, and they were scheduled to perform it for the first time in December 1936. Only at the last minute, on the morning of the planned concert, was it withdrawn by Shostakovich. The Fourth Symphony had to wait a further 25 years before it was given its world premiere by the Moscow Philharmonic under Kirill Kondrashin in December 1961.

There has been considerable speculation as to the reasons for the composer suppressing this work at such a late stage. Was he pressured by the Leningrad Philharmonic authorities to remove it because they feared for their own survival if it had been performed? Or did Shostakovich take the initiative after encountering hostility to the *Finale* amongst the members of the orchestra? How genuine was Shostakovich's later suggestion that the work was withdrawn because he was dissatisfied with certain features of the work? Whatever the truth of the matter, there can be little doubt that, had the performance taken place in 1936, this monumental symphony, which Shostakovich claimed as his artistic 'credo', would have been lambasted in the same way as *Lady Macbeth*, the composer condemned for writing discordant and emotionally unhinged music, and for arrogantly ignoring the threats issued by Party officialdom.

By any standards, the Fourth Symphony is an extraordinary work. Its three movements encompass an unbridled and often disturbing kaleidoscope of emotions and utilise a similar musical language to *Lady Macbeth* with bold orchestral colours and an often strident use of dissonance. Following Sollertinsky's dictum, Mahler is the predominant musical influence, most obviously reflected in the epic scale of the work, the huge orchestra and the frequently sardonic nature of the musical narrative. Yet Shostakovich expands Mahler's penchant for thematic transformation to even greater extremes. A good example occurs in the sonata form first movement where a seemingly nonchalant bassoon solo, which constitutes the third thematic idea, reappears in a much more threatening guise in a later passage enunciated by the lower brass punctuated by jabbing strings and xylophone.

The Fourth Symphony also abounds in unmistakable references to Mahler's own music. In the first movement, Shostakovich enigmatically introduces the cuckoo call from Mahler's First Symphony, and a series of an increasingly dissonant and nightmarish brass chords over a timpani roll, which heralds the return of the opening material, is strongly reminiscent of a similar passage in the first movement of Mahler's Tenth. The main idea of the shadowy *Scherzo* is closely related to the third movement of Mahler's Resurrection Symphony, and the opening passage of the *Finale* recalls the final song in the *Lieder eines fahrenden Gesellen*. This movement is perhaps the most disturbing of all in its startling and schizophrenic changes of mood. It begins with a grotesque Funeral March and then proceeds to a frenzied *Allegro scherzo*. Following this is a bewildering sequence of dances (a Waltz, Polka and Galop) that transport us to the fairground, the nightmarish vision here emulating some of the musical gestures encountered in Stravinsky's ballet *Petrushka*. After a moment of uneasy calm, there is a sudden explosion of sound as the two sets of timpani thunder out repeated notes, and a brass fanfare suggests that there might be a resolution to all the disparate elements that have appeared thus far. But despite the reiteration of an unambiguous C major chord, the gesture sounds empty and unconvincing, particularly as the thematic material from the opening Funeral March returns with greater vehemence. Eventually the huge orchestral climax implodes and the work ends with a long and extraordinarily desolate C minor coda whose throbbing bass line is derived from the final bars of Tchaikovsky's *Pathétique* Symphony.

After the humiliation of withdrawing his Fourth Symphony, Shostakovich was under no illusions that his future survival was at stake. Any further confrontation with the authorities was inconceivable, especially during a period when almost every

family in the Soviet Union, including his own, was deeply scarred as a result of the reign of terror unleashed by the Stalin regime. The dilemma he faced was to attain rehabilitation without compromising his musical integrity. This was the problem he faced in the **Fifth Symphony**, which was composed in a remarkably short space of time between April and July 1937. In many respects the work marks a turning point in the composer's style, being far more conservative in its musical language than its predecessor and employing far less lavish orchestral forces. For the first time since the First Symphony, Shostakovich reverts to the four movement structure favoured during the classical and Romantic period. Furthermore, the emotional narrative of the work seems more conventional. To all intents and purposes, it follows the tried and tested formula used by Tchaikovsky in his Fourth and Fifth Symphonies of moving from darkness and tragedy in the earlier movements to some kind of affirmative conclusion in the *Finale*.

Yet for all these apparent concessions to a much earlier tradition, Shostakovich by no means abandoned all of the techniques he employed so vividly in the Fourth Symphony. The most obvious connection between the two works is reflected in the continued use of thematic transformation as a means of subversion. A good example occurs in the first movement of the Fifth. After the arresting double-dotted opening canon on the strings peters out to a solitary three-note pattern (a figuration that recurs at several crucial points in the work), a quiet theme emerges on the violins played against a simple rocking motif in the lower strings. The spare two-part writing gives the theme a desolate almost other-worldly quality.

However, at the beginning of the central *Allegro non troppo*, it is heard again in a much harsher metallic garb on low trumpets and horns supported by a sinister *ostinato* pattern in the lower registers of the piano. At the movement's climax, the theme is subjected to further transformation as a goose-stepping military march which drives inexorably towards a harsh and increasingly dissonant climax based on the opening double-dotted rhythm. At the end of the movement, there is a brief and perhaps oblique reference to the sound-world of the bleak coda of the *Finale* in the Fourth Symphony, as the sustained D minor chord is punctuated by a repeated rising chromatic scale in the celesta.

In contrast to the tightly argued symphonic drama of the first movement, the ensuing *Scherzo* might seem light-hearted. Certainly the Mahlerian violin solo that opens the trio can sound dull. But the employment of fairground music here is no less nightmarish than in the *Finale* of the Fourth Symphony. As the conductor Kurt Sanderling pointedly remarked: 'This is not a boisterous *scherzo*, but a grim and biting parody, as can be seen from some deliberately awkward harmonic devices.'

In the third movement Shostakovich removes any element of emotional ambiguity, for the overriding mood is one of utter despair, the anguish intensified at climactic moments through the dramatic use of *tremolo*. There is an unmistakably religious dimension to the musical argument as the strings, which are divided into many parts, intone a melodic line that is closely allied to the music of the Russian Orthodox Church.

The calm stillness of the final chords of the *Largo* is brutally shattered by the opening passage of the *Finale*, a raucous march on the brass accompanied by thunderous timpani. As in the middle of the first movement, Shostakovich ratchets up the tension to almost unbearable levels of intensity, reaching a dissonant climax where violent percussion all but obliterates the march. The repeated three-note patterns from the opening of the first movement are ominously recalled here before a quieter more reflective middle section. The march then returns, albeit at a slower tempo and at a subdued dynamic level, a transformation similar in character to the final statement of the opening theme at the end of the first movement of the Fourth. But whereas the Fourth symphony coda ends quietly and in a minor key, the resolution here moves unequivocally from the minor key to an avowedly exultant *fortissimo* D major. Whether this resolution is genuinely optimistic remains an open question given the lugubrious tempo of the music and the relentlessly repeated quavers in the upper strings.

The Fifth Symphony received its first triumphant performance on 21 November 1937 by the Leningrad Philharmonic conducted by Yevgeny Mravinsky. The audience closely empathised with the tragic struggle embodied in the work, a mirror of their own sufferings during the Stalinist purges. According to eye-witness reports, some wept openly during the *Largo*, but then rose to their feet loudly acclaiming the work at the end. Kurt Sanderling recalled a similar response at the Moscow premiere of the symphony two weeks later: 'The vast majority of the audience knew perfectly well what the symphony was all about. Maybe this explains why it was such a resounding success since it faithfully reflected the sentiments that were uppermost in our minds.'

Although Party officials initially remained circumspect at the huge wave of enthusiasm that greeted the Fifth Symphony, they quickly came round to endorsing the work as a powerful manifestation of the noblest ideals of Socialist Realism. Shostakovich was now fully rehabilitated, and his future financial security was guaranteed as a result of being offered a teaching post at the Leningrad Conservatory. For much of 1938 he focused his creative energies on writing film music, the only concert work composed during this period being the First String Quartet. The first announcement that he was contemplating a **Sixth Symphony** came in September 1938. His initial intention seems to have been to compose a work for soloists, chorus and orchestra setting Mayakovsky's poem 'Vladimir Ilyich Lenin'. But this idea was soon shelved and from January 1939, Shostakovich spoke of the new work as being purely orchestral with no extra-musical programme. It was composed between April and October and first performed by the Leningrad Philharmonic under Yevgeny Mravinsky on 21st November 1939, exactly two years after the premiere of the Fifth.

Although the Leningrad audience enthusiastically applauded the work to the extent that the *Finale* was encored, the general critical response to the Sixth was more ambivalent. In contrast to the Fifth Symphony with its clearly delineated emotional narrative, the unusual structure of the Sixth, in which a lengthy and sombre slow first movement is followed by a substantially shorter and more skittish *Scherzo* and *Finale*, was deemed unbalanced and perplexing. In some respects, Shostakovich had reverted to the schizophrenic character of the Fourth Symphony. But whereas in the earlier work the stark contrasts of mood are brutally juxtaposed within each movement, in the Sixth Symphony these are presented as incompatible opposites. Thus the opening emotionally introverted *Largo* bears no tangible connection with the febrile outdoor sounds explored in the *Scherzo* and *Finale*.

The first movement is undoubtedly one of Shostakovich's most compelling achievements. A sense of doom-laden isolation, recalling the coda to the Fourth Symphony, pervades the musical argument, and this impression is further intensified by the unusually dark orchestral timbres and the anguished climaxes. Midway through the movement there is a strong suggestion of a funeral march, and at one remarkable moment, where a solo flute spins out a desolate improvisatory figure over shuddering trills, Shostakovich even intimates that all life has ebbed away.

The emotional disparity between the despairing lament of the closing bars in the *Largo* and the mischievous woodwind figurations that begin the *Scherzo* could not be more startling. Initially the music sounds playful, though the sudden explosion of brass and percussion presages a more sinister mood later in the movement, particularly when Shostakovich unleashes the full power of the orchestra. A similar emotional trajectory is presented in the *Finale*, the sparkling Rossini-like melody on the strings at the opening giving way to a more heavy-footed musical idea that builds up to an unexpectedly violent climax. There is a brief reprise of the opening theme on a solo violin before a further onrush of energy which leads directly into the rather boisterous coda. Even as late as the mid-1950s, when the symphony was firmly established in the repertoire, Shostakovich's biographer Dmitri Rabinovich was concerned by the musical imagery presented here. He particularly regretted that Shostakovich had resorted to writing fairground music, declaring such a 'brazen display of vulgarity' to be an ideological miscalculation and a deplorable throwback to the 'grotesqueries, buffoonery and eccentricities' of his earlier style. But Shostakovich's intention was perfectly clear. The jollification is

forced and hollow. It’s a gesture of defiance in the face of the authoritarian and oppressive environment that threatened to stifle creative expression in the Soviet Union of the late 1930s.

## DMITRI SHOSTAKOVICH

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 reparaphrasing of Mahler done with genius (as many thought), as a new dawn in the world of symphonies – through the medium of a twentieth-century Russian composer.

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

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

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

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

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

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

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

## LES SYMPHONIES N<sup>OS</sup> 4, 5 & 6

L'évolution musicale de Chostakovitch fut, sans aucun doute, informée en profondeur par les accommodements tortueux que lui imposa la nécessité d'adhérer à des prescriptions politiques vaguement formulées. Son utilisation ingénieuse des codes musicaux lui permit toutefois de conserver son intégrité créatrice. La meilleure illustration en est sa capacité à se maintenir en selle, malgré triomphes et rejets, durant les années 1930, où il composa ses *Quatrième, Cinquième* et *Sixième Symphonies*.

Dès le début de cette décennie, un décret du Comité central du parti « *Sur la reconstruction des organisations littéraires et artistiques* » (23 avril 1932) avait bouleversé le paysage culturel de l'Union soviétique. Dans le domaine musical, la création d'une Union des compositeurs monolithique avait mis fin aux divisions qui avaient déchiré la musique soviétique au cours des années 1920, où plusieurs organisations aux ambitions conflictuelles s'affrontaient pour dicter l'opinion du pays en matière musicale.

Chostakovitch compte parmi les nombreux musiciens favorables à ce développement. Il est enthousiasmé par l'idée que l'opéra et la symphonie puissent être les meilleurs véhicules de la propagande soviétique et deviennent un type d'écriture obligé pour les compositeurs. Le succès ne se fait pas attendre : à sa création en 1934, *Lady Macbeth de Mzensk* est d'abord largement acclamée comme l'opéra le plus important jamais écrit en Union soviétique. Il s'avère toutefois plus difficile de remporter un succès comparable dans le domaine symphonique, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de consensus sur la manière dont ce type d'écriture pourrait refléter adéquatement les réalités de la société soviétique.

Chostakovitch affronte cette question au moment d'entamer sa *Quatrième Symphonie* en 1934. Une première version, constituée d'un bref *adagio* mélancolique suivi d'un *allegro* plus vif, est rapidement abandonnée – ce matériel musical resservira toutefois pour le finale de la version définitive. Si les progrès sont lents dans la phase créatrice initiale, le compositeur a néanmoins une idée très précise de ce qu'il veut écrire. Dans un article paru à la fin de l'année 1934, il déclare que l'œuvre sera « une symphonie à programme monumentale, animée par une nouvelle ouverture de la pensée et une immense passion », suggérant par là que cette

composition représentera, dans sa conception et son contenu, un changement radical par rapport à la conception hybride de ses *Symphonies n<sup>os</sup> 2* et 3, et par rapport à l'écriture symphonique pratiquée par nombre de ses contemporains en Union soviétique.

D'un point de vue stylistique, c'est la fascination croissante de Chostakovitch pour la musique de Mahler qui constitue le facteur clé dans ce changement de direction. Cette passion a été encouragée par un de ses proches, Ivan Sollertinski, qui a publié une monographie sur Mahler en 1932. En fait, lors d'un colloque de février 1935, consacré exclusivement au symphonisme soviétique, Sollertinski se fera le porte-parole de Chostakovitch en plaidant pour une meilleure appréciation de Mahler. À cette occasion, il soulignera surtout la manière « démocratique » dont le compositeur autrichien savait intégrer la culture musicale urbaine et populaire à la texture symphonique, approche exemplaire susceptible d'assurer l'avenir de la symphonie soviétique.

Chostakovitch continue de travailler de manière sporadique à sa *Quatrième Symphonie* tout au long de l'année 1935. Il parvient à terminer le formidable premier mouvement en décembre avant de passer au deux mouvements suivants, achevés en avril 1936. Pendant toute cette période de travail, Chostakovitch voit néanmoins sa réputation s'effondrer brusquement, et de manière inattendue, à la suite de deux éditoriaux de la *Pravda* publiés en janvier et février 1936. Le premier article du quotidien soviétique, sans doute provoqué par le départ de Staline avant la fin d'une représentation de *Lady Macbeth*, éreinte l'opéra, le qualifiant à la fois de décadent et formaliste. Phénomène plus inquiétant encore, on y lit que cela pourrait mal finir pour le compositeur s'il persistait dans la même voie.

Devant une telle condamnation, inévitablement accompagnée d'une succession d'attaques opportunistes de la part de l'Union des compositeurs, Chostakovitch aurait pu facilement perdre courage et envisager d'abandonner sa symphonie. Au contraire, il ne renonce à rien : il refuse de céder aux pressions et de revoir sa copie pour prévenir les critiques potentielles. Malgré ses inquiétudes quant à l'accueil qui lui sera réservé, il confie la *Quatrième Symphonie* au chef d'orchestre Fritz Stiedry et à l'Orchestre philharmonique de Leningrad en vue de sa création en décembre 1936. C'est seulement au dernier moment, le matin même du concert, que Chostakovitch retirera l'œuvre du programme. La *Symphonie n<sup>o</sup> 4* devra attendre sa création mondiale pendant un quart de siècle : elle sera exécutée par l'Orchestre philharmonique de Moscou sous la direction de Kirill Kondrachine en décembre 1961.

On s'est beaucoup interrogé sur les raisons du retrait si tardif de l'œuvre par son compositeur. Subiti-il des pressions de la part de la direction de l'Orchestre symphonique de Leningrad qui craignait de mettre en péril l'existence même de la formation ? Ou bien renonça-t-il à ce concert en raison de l'hostilité manifeste de certains membres de l'orchestre pour le finale ? Faut-il croire Chostakovitch sur parole lorsqu'il dit avoir retiré l'œuvre parce qu'il n'en était pas entièrement satisfait ? En tout cas, il ne fait guère de doute que si cette création avait eu lieu comme prévu en 1936, cette symphonie colossale, qui représentait, aux dires du compositeur lui-même, son « credo » artistique, aurait été vilipendée comme *Lady Macbeth* et condamnée pour discordance et hystérie, et que Chostakovitch aurait été accusé d'arrogance pour n'avoir pas tenu compte des menaces du Parti.

À tous égards, la *Symphonie n<sup>o</sup> 4* est une œuvre extraordinaire. Ses trois mouvements déclinent un kaléidoscope d'émotions débridées et souvent troublantes, à travers un langage musical aux couleurs orchestrales aduaciuees et aux dissonances stridentes à la manière de *Lady Macbeth*. Comme l'avait anticipé Sollertinski, l'influence de Mahler y est dominante et se manifeste surtout dans l'envergure phénoménale de l'œuvre, la taille de l'orchestre et les accents souvent sardoniques de la narration musicale. Chostakovitch va toutefois beaucoup plus loin que Mahler dans la transformation des thèmes. Par exemple, dans le premier mouvement de forme sonate, le troisième thème d'apparence inoffensive au basson solo est repris, plus tard et de manière beaucoup plus menaçante, par les cuivres graves sous les rafales des cordes et du xylophone.

La *Symphonie n<sup>o</sup> 4* regorge également de références évidentes aux œuvres de Mahler. Ainsi, curieusement, le premier mouvement

emprunte à la *Première Symphonie* de Mahler son chant du coucou ; et les accords de cuivres qui sonnent de manière de plus en plus discordante et effroyable, sur un fond de roulement de timbales annonçant le retour du matériel inaugural, rappellent fortement le premier mouvement de sa *Dixième Symphonie*. De même, le thème principal de l'inquiétant *scherzo* est très proche du troisième mouvement de la *Symphonie n<sup>o</sup> 2* de Mahler, dite « Résurrection », et le début du finale évoque le dernier lieder de *Chants d'un compagnon errant* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*). Ce mouvement, tout en revirements brusques et paradoxaux, est sans doute le plus troublant de tous. Il débute par une marche funèbre grotesque qui se transforme bientôt en un *allegro scherzo* frénétique. Vient ensuite une succession déconcertante de danses (valse, polka, galop) qui évoquent la fête foraine et une vision de cauchemar à la façon du Stravinski de *Petrouchka*. Après un moment de calme précaire, on assiste soudain à une véritable explosion sonore, avec deux jeux de timbales répétant les mêmes notes et une fanfare de cuivres qui fait présager une résolution du conflit entre tous les éléments disparates entendus jusque là. En vain. Malgré le retour d'un accord en do majeur sans ambiguïté, le geste paraît creux et futile – d'autant plus que le thème de la marche funèbre resurgit, plus vêhément encore. La montée phénoménale de l'orchestre retombe enfin pour faire place à une longue coda en do mineur d'une tristesse extraordinaire et dont la ligne de basse palpitante est issue des dernières mesures de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski.

Après l'annulation humiliante de la *Symphonie n<sup>o</sup> 4*, Chostakovitch sait que son avenir en jeu. Il est inconcevable de heurter à nouveau les autorités soviétiques, surtout à une époque où presque toutes les familles du pays, y compris la sienne, sont victimes de la Terreur stalinienne. Comment se faire réhabiliter sans compromettre son intégrité artistique, tel est le dilemme que doit affronter Chostakovitch, notamment avec la *Symphonie n<sup>o</sup> 5*, composée avec une hâte remarquable entre avril et juillet 1937. Cette œuvre marque à bien des égards un tournant stylistique pour le compositeur, qui utilise un langage beaucoup plus traditionnel que précédemment et un orchestre bien moins nombreux. Pour la première fois depuis la *Symphonie n<sup>o</sup> 1*, Chostakovitch revient à la construction en quatre mouvements chère aux compositeurs des ères classique puis romantique. La progression émotionnelle paraît également plus conventionnelle. À toutes fins utiles, le compositeur a recours à la formule éprouvée par Tchaïkovski dans ses *Symphonies n<sup>o</sup> 4* et 5, et qui consiste à se distancer du tragique et de la morosité des premiers mouvements pour arriver à une sorte de dénouement positif dans le finale.

Malgré toutes ces concessions apparentes à des traditions plus anciennes, Chostakovitch n'abandonne nullement toutes les techniques utilisées aussi brillamment dans la *Symphonie n<sup>o</sup> 4*. La parenté entre les deux œuvres est surtout évidente dans la manière dont il continue à exploiter la transformation thématique à des fins subversives. On en vaudra pour exemple le premier mouvement de la *Symphonie n<sup>o</sup> 5*. Il débute avec les cordes sur un canon saisissant au rythme doublement pointé, qui s'efface au profit d'un motif solitaire à trois notes (repris à plusieurs moments clés de l'œuvre), puis les violons exposent un thème tout en douceur avec, en contrepoint, un simple balancement aux cordes graves. C'est à cette écriture sobre à deux voix que le thème doit sa tristesse quasi éthérée. Il resurgira au début de l'*allegro non troppo* central, mais sous des dehors métalliques bien plus durs aux trompettes et aux cors graves, et accompagné d'un *ostinato* sinistre dans le registre grave du piano. À l'apogée du mouvement, le thème sera à nouveau soumis à transformation : il prendra la forme d'une marche militaire au pas de l'oie qui progresse inexorablement dans l'âpreté vers une dissonance extrême sur le rythme doublement pointé de louverture. En bout de course, on perçoit une brève allusion indirecte à l'univers sonore de la sombre coda qui conclut la *Symphonie n<sup>o</sup> 4*, avec un accord soutenu en ré mineur ponctué par une gamme chromatique ascendante au célesta.

Contrairement au drame symphonique fortement structuré du premier mouvement, le *scherzo* semble respirer l'insouciance. Le violon solo aux accents mahlériens sur lequel s'ouvre le trio, a certes un semblant de drôlerie. La musique de fête foraine est toutefois chargée de connotations tout aussi sinistres que le finale de la *Symphonie n<sup>o</sup> 4*. Ainsi que le souligne Kurt Sanderling, qui a dirigé la *Cinquième* : « Ce n'est pas un *scherzo* frivole et turbulent,

mais une parodie lugubre et mordante, fruit d’une stratégie harmonique qui crée la gêne. »

Dans le troisième mouvement, Chostakovitch renonce à toute ambiguïté émotionnelle : c’est un sentiment de désespoir irrémédiable qui domine, l’angoisse étant accentuée aux moments d’intensité extrême par le recours poignant au trémolo. Ce passage, où les cordes divisées exposent une mélodie proche de la musique de l’Église orthodoxe russe, a une dimension religieuse indiscutable.

La douceur et la paix des derniers accords volent brutalement en éclats au début du finale sous leffet des cuivres qui entame une marche raque sur des grondements de timbales. Comme au milieu du premier mouvement, Chostakovitch fait monter la tension jusqu’à la rendre presque insupportable et, la dissonance ayant atteint son point culminant, les percussions anéantissent presque la marche. Le motif à trois notes du premier mouvement fait ici une réapparition inquiétante avant le retour au calme et à la tranquillité dans la partie centrale. La marche se fait réentendre, mais à un rythme ralenti et un volume moindre, transformation comparable à l’ultime reprise du thème inaugural à la fin du premier mouvement de la *Symphonie n° 4*. Alors que la *Quatrième* s’achevait paisiblement en mineur, ici le finale abandonne sans équivoque le mode mineur pour un ton de ré majeur et un pédale de dominante *fortissimo*, signe d’apothéose. Reste à savoir si ce dénouement est véritablement optimiste étant donné son tempo lugubre et les croches répétées sans relâche aux cordes supérieures.

La *Symphonie n° 5* reçut un accueil triomphal lors de sa création le 21 novembre 1937 par la Philharmonie de Leningrad sous la direction d’Evgeni Mravinski. L’assistance, alors victime des purges staliniennes, était particulièrement sensible à la lutte tragique qui animait l’œuvre et reflétait ses propres souffrances. Selon les témoignages, certains pleurèrent ouvertement durant le *largo* et, à la fin, se levèrent pour acclamer bruyamment la symphonie. Kurt Sanderling rappelle que quinze jours plus tard, les Moscovites lui firent le même accueil : « La vaste majorité du public savait très bien de quo il était question dans cette symphonie. Son succès tenait sans doute au fait qu’elle reflétait les préoccupations principales de l’assistance ».

Dans un premier temps, les autorités du parti firent preuve de circonspection devant la vague d’enthousiasme soulevée par la *Symphonie n° 5*, mais elles ne tardèrent pas à y voir une puissante manifestation des idéaux les plus nobles du réalisme socialiste. Chostakovitch s’en trouvera complètement réhabilité et verra ses revenus garantis à la suite de sa nomination de professeur au Conservatoire de Leningrad. En 1938, il se consacre essentiellement à la musique de film et ne compose qu’une seule pièce de concert, le *Quatuor à cordes n° 1*. En septembre 1938, il annonce toutefois qu’il envisage d’écrire une *Sixième Symphonie*. Il évoque, à ce propos, un projet d’œuvre pour solistes, chœur et orchestre à la mémoire de Lénine sur un texte de Maïakovski. Mais il y renonce rapidement et, dès janvier 1939, parle d’œuvre purement orchestrale et autonome. Composée entre avril et octobre, la *Symphonie n° 6* est exécutée pour la première par l’Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction d’Evgeni Mravinski le 21 novembre 1939, deux ans exactement après la création de la *Cinquième*.

Applaudie avec enthousiasme à Leningrad où le finale est bissé, la *Symphonie n° 6* connaît généralement un succès plus mitigé. Contrairement à la *Cinquième*, qui proposait un parcours émotionnel clair, la *Sixième* comporte un premier mouvement long et morbide suivi d’un *scherzo* et d’un finale considérablement plus courts et enjoués, structure inhabituelle qui, à l’époque, semble déséquilibrée et difficile à comprendre. D’une certaine manière, Chostakovitch a renoué ici avec les paradoxes de la *Symphonie n° 4*. Mais, alors que dans l’œuvre précédente les extrêmes coexistaient au sein de chacun des mouvements, dans la *Symphonie n° 6* ces contraires paraissent irréconciliables. Ainsi, il est difficile de faire le lien entre le *largo* inaugural plutôt introverti et l’activité sonore fébrile et ouverte sur l’extérieur qui caractérise le *scherzo* et le *finale*.

Le premier mouvement est sans doute l’une des réussites les plus convaincantes de Chostakovitch. Le sentiment d’isolement morbide omniprésent, rappelant la coda de la *Symphonie n° 4*, est renforcé par une orchestration particulièrement sombre et des moments d’angoisse extrême. Le milieu du mouvement

ressemble presque à une marche funèbre et, à un moment particulier, alors que la flûte entonne un solo plaintif sur fond de trilles frissonnantes, Chostakovitch va jusqu’à suggérer que toute vie s’est éteinte.

L’écart entre la plainte désespérée des dernières mesures du *largo* et la désinvolture malicieuse des motifs entonnés par les bois au début du *scherzo* est on ne peut plus surprenant. Au début, on a le sentiment d’un jeu, bien que l’intervention impetive des cuivres et des percussions laisse présager un assombrissement du mouvement, notamment lorsque Chostakovitch fait se déchaîner l’orchestre. Un parcours émotionnel semblable se retrouve dans le finale, où les cordes exposent une mélodie éclatante à la Rossini pour céder ensuite la place à un thème musical plus lourd qui culmine avec une violence inattendue. Un violon reprend brièvement le thème initial avant une nouvelle ruée d’énergie qui conduit directement aux turbulences de la coda. Vers le milieu des années 1950, alors que symphonie faisait déjà partie intégrale du répertoire, le biographe de Chostakovitch, Dimitri Rabinovitch, s’est interrogé sur l’imagination musicale dont témoigne ces passages en regrettant tout particulièrement le recours au thème de la fête foraine, « manifestation affrontée de vulgarité » qui représente, selon lui, un mauvais calcul idéologique et un retour déplorable « au grotesque, à la bouffonnerie et autres excentricités » de son style antérieur. Les intentions de Chostakovitch sont pourtant parfaitement claires. Les réjouissances sont forcées et creuses. En Union soviétique, vers la fin des années 1930, ces passages opposent un défi à la dictature oppressive qui menace d’étouffer la créativité.

## DMITRI CHOSTAKOVITCH

**Leonid Gakkel**

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch nait 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 genre 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 Nikoláiev, en 1925. Ses œuvres de jeunesse les plus réussies sont la *Symphonie n° 1* (1925) et *Le Nez*, opéra inspiré d’une nouvelle de Gogol (1928). S’y conjuguent l’esprit d’innovation de l’avant-garde musicale russe et un sens aigu de la théâtralité – dans toutes ses manifestations, y compris le tragique –, traits qui deviendront le sceau de son génie et le fondement de sa renommée d’artiste.

*Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1930–2), opéra inspiré d’une nouvelle de Leskov, marque le début de sa maturité artistique. Il se heurte à l’hostilité du pouvoir soviétique suite aux critiques exprimées par Staline, découvrant l’opéra deux ans après sa création. On peut supposer que les objections du dictateur tiennent non seulement à l’érotisme de certaines scènes mais à la description, au dernier acte, des rigueurs de la vie du forçat en Russie – vision 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 Chostakovitch ; sa première représentation, annulée par le compositeur, n’aura lieu que vingt-cinq ans plus tard. La puissance dramatique de cette œuvre tient à la coexistence d’une « musique de la mesquinerie », agressive, soulignée par une « musique de la trivialité » : le 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. Loin de paraphraser ce que Mahler a su faire avec génie (comme beaucoup l’ont pensé), Chostakovitch donne une impulsion nouvelle à l’écriture symphonique – et cela dans l’idiome d’un compositeur russe du XXe siècle.

Les années 1940 sont une période d’activité créatrice intense pour Chostakovitch. Les *Symphonies n° 7* et *n° 8* (1941 et 1943) et le *Trio pour piano n° 2* (1944) témoignent à tout jamais des souffrances endurées

par un peuple victime de la guerre et de la terreur. Le monde entier connaît ces témoignages, mais c’est la *Symphonie n° 7* – notamment le premier mouvement qui consacre 12 minutes au motif de l’invasion – qui reste le symbole de la force morale de la Russie.

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

Entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, Chostakovitch traverse une période difficile : le milieu 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 ps l’emporter. Il connaît également des difficultés familiales. (Veuf de sa première femme, il se remarie à deux reprises ; malgré la différence d’âge entre eux sa troisième épouse, Irina Antonovna, lui restera fidèle et dévouée). Le temps passe imperceptiblement et l’heure des adieux est bientôt là.

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

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

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

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

## SINFONIE NR. 4, 5 UND 6

**Erik Levi**

Zweifellos blieben die komplexen Verschlungenheiten, die erforderlich waren, um vage formulierte politische Vorgaben zu erfüllen, nicht ohne Auswirkungen auf die Entwicklung von Schostakowitschs Musik, doch gelang es ihm durch den geschickten Einsatz musikalischer Codes, seine kreative Integrität zu bewahren. Seine Fähigkeit, wie ein Seiltänzer auf dem schmalen Grat zwischen Zuspruch und Verurteilung zu wandern, zeigt sich nirgends deutlicher als bei seinen Erfahrungen in den 1930er-Jahren, also in der Zeit, als er seine Vierte, Fünfte und Sechste Sinfonie schrieb.

Noch relativ zu Anfang dieses Jahrzehnts führte ein Parteibeschluss vom 23. April 1932 mit dem Titel „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ zu einer radikalen Veränderung der sowjetischen Kulturlandschaft. Mit der Gründung einer monolithischen Komponistengewerkschaft fand die Zersplitterung

ein Ende, die das Musikschaffen in der Sowjetunion während der 1920er-Jahre bestimmt hatte, als mehrere Organisationen mit unterschiedlichen Zielsetzungen darum wetteiferten, die musikalische Meinungsbildung im Land zu bestimmen.

Schostakowitsch gehörte zu den vielen Musikern, die diese Entwicklung begrüßten. Besonders zuversichtlich stimmte ihn die Erklärung, in Zukunft sollten sich Komponisten insbesondere Opern und Sinfonien widmen, seien diese Genres doch besonders geeignet zur Verbreitung der sowjetischen Propaganda. Mit der Premiere von *Lady Macbeth von Mzensk* im Jahr 1934 konnte er im Bereich der Oper auch sehr bald einen großen Erfolg feiern, das Werk galt in weiten Kreisen als das bedeutendste seiner Art, das bislang in der Sowjetunion geschrieben worden war. Als weit größter erwies sich die Herausforderung, auch im sinfonischen Bereich derartigen Beifall zu finden, nicht zuletzt, weil eindeutige Vorgaben fehlten, wie eine Sinfonie die Realität der sowjetischen Gesellschaft am besten reflektieren könne.

Vor diesem Problem stand Schostakowitsch, als er 1934 die Arbeit an seiner **Vierten Sinfonie** begann. Seinen erster Versuch, ein kurzes, brütendes Adagio, auf das ein lebhafter Allegro-Abschnitt folgte, verwarf er bald, auch wenn er einen Teil dieses Materials im Finale der endgültigen Sinfonie verwendete. Obwohl er in diesem frühen Stadium nur bescheidene Fortschritte machte, hatte er genaue Vorstellungen von dem Werk, das er schreiben wollte. In einem Ende 1934 erschienenen Artikel erklärte er, es werde „eine monumentale Programmsinfonie weitläufiger Gedanken und unendlicher Leidenschaft“ sein – womit er andeutete, dass diese Komposition in Entwurf und Inhalt eine radikale Abkehr von der hybriden Gestalt seiner Zweiten und Dritten Sinfonie darstellen würde und auch von der Art des sinfonischen Schreibens, der zu der Zeit viele seiner sowjetischen Kollegen folgten.

Stilistisch gesehen war der bedeutendste Einfluss bei dieser Richtungsänderung Schostakowitschs wachsende Vorliebe für die Musik Mahlers, und in dieser Begeisterung wurde er unterstützt von seinem guten Freund Iwan Sollertinski, der 1932 ein Buch über den Komponisten geschrieben hatte. Bei einer im Februar 1935 eigens einberufenen Konferenz zur Erörterung der sowjetischen Sinfonik sprach Sollertinski ganz im Sinne Schostakowitschs und setzte sich für eine breitere Anerkennung Mahlers ein. Insbesondere verwies er auf dessen „demokratische“ Integration urbaner und populärer Musikidiome in das sinfonische Gewebe und bezeichnete diese Vorgehensweise als perfektes Vorbild für die künftige Entwicklung der sowjetischen Sinfonie.

Das ganze Jahr 1935 hindurch arbeitete Schostakowitsch sporadisch immer wieder an seiner Vierten und hatte im Dezember schließlich den gewaltigen ersten Satz abgeschlossen. Daraufhin wandte er sich dem zweiten und dritten Satz zu und beendete die Partitur Ende April 1936. Doch während der Arbeit an dem Werk fiel er unerwartet und sehr plötzlich in Ungnade. Dieser Wandel wurde ausgelöst durch zwei Artikel, die im Januar und Februar 1936 in der sowjetischen Tageszeitung *Pravda* erschienen. Im Ersten, der vermutlich auf Stalins frühzeitiges Verlassen einer Aufführung von *Lady Macbeth* zurückging, wurde das Werk als dekadent und formalistisch geschmäht und heftig angegriffen. Besonders ominös war die Drohung, der Komponisten könnte einiges zu befürchten haben, wenn er sich nicht eines Besseren besänne.

Angesichts eines solchen Schuldspruchs, ganz zu schweigen von der unvermeidlichen Woge opportunistischer persönlicher Verunglimpfungen seitens der Komponistengewerkschaft, hätte Schostakowitsch nur allzu leicht den Mut verlieren und die Arbeit an der Sinfonie einstellen können. Doch er ließ sich nicht einschüchtern und weiterte sich, dem Druck nachzugeben oder sein Werk umzuschreiben, um mögliche Kritik abzufangen. Trotz wachsender Nervosität, wie die Sinfonie aufgenommen würde, wurde sie dem Dirigenten Fritz Stiedry und den Leningrader Philharmonikern angeboten, und die Uraufführung wurde für den Dezember 1936 angesetzt. Erst im allerletzten Moment, am Morgen des geplanten Konzerts, zog Schostakowitsch das Werk zurück; die Weltpremiere der Vierten Sinfonie sollte erst 25 Jahre später im Dezember 1961 mit den Moskauer Philharmonikern unter Kirill Kondraschin stattfinden.



Weshalb der Komponist zu einem derart späten Zeitpunkt auf die Aufführung verzichtete, bot reichlich Stoff für Spekulationen. Wurde er von den Entscheidungsträgern der Leningrader Philharmoniker unter Druck gesetzt, weil sie andernfalls um ihr Leben fürchteten? Oder ging der Widerurf von Schostakowitsch aus, weil das Finale bei den Orchestermitgliedern feindselige Reaktionen hervorgerufen hatte? Wie viel Glauben können wir seiner späteren Beteuerung schenken, er habe die Sinfonie zurückgezogen, weil er mit einigen Aspekten unzufrieden gewesen sei? Wie auch immer es sich zugetragen haben mag, es kann kaum Zweifel daran bestehen, dass diese monumentale Sinfonie, die Schostakowitsch als seine künstlerische „Credo“ bezeichnete, ähnlich wie *Lady Macbeth* geißelt worden wäre, wäre sie 1936 zur Aufführung gekommen. Der Komponist wäre wegen seiner dissonanten und emotional unausgewogenen Musik angegriffen worden sowie dafür, die von den Parteibehörden ausgesprochenen Drohungen arrogant ignoriert zu haben.

Die Vierte Sinfonie ist auf jeden Fall außergewöhnlich. Ihre drei Sätze sind ein ungestümes und häufig verstörendes Kaleidoskop von Gefühlen, die in einer an *Lady Macbeth* erinnernden Musiksprache zum Ausdruck kommen, mit kühnen Klangfarben im Orchester und einem häufig schrillen Einsatz von Dissonanzen. Ganz Sollertinskis Diktum folgend, ist insbesondere Mahlers Einfluss maßgeblich, was sich nicht nur im epischen Maßstab und im sehr großen Orchester zeigt, sondern auch in der boshaften Häme, die häufig in der musikalischen Erzählung aufdringt. Allerdings treibt Schostakowitsch Mahlers Liebe für thematische Transformationen noch weiter. Ein gutes Beispiel findet sich etwa im ersten Satz in Sonatenform, wo ein scheinbar nonchalantes Fagottsolo, das den dritten thematischen Gedanken darstellt, in einer späteren Passage in weit bedrohlicherer Gestalt wiederkehrt. Das vermitteln insbesondere die tiefen Blechbläser, die regelmäßig von stehenden Streichern und dem Xylophon unterbrochen werden.

Zudem aber hört man immer wieder unverkennbare Verweise auf Mahlers eigene Musik. Im ersten Satz greift Schostakowitsch erstaunlicherweise den Kuckucksruf aus dessen Erster Sinfonie auf, und eine Reihe zunehmend dissonanter und alptraumhafter Blechbläser-Akkorde vor einem Trommelwirbel, der die Rückkehr des einleitenden Materials ankündigt, beschwört eine ähnliche Passage im ersten Satz von Mahlers Zehnter. Der Hauptgedanke des schattenhaften Scherzos steht in enger Beziehung zum dritten Satz seiner Auferstehungssinfonie, und die Anfangspassage des Finales lässt an das abschließende Stück aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* denken. Dieser Satz mit seinen erschreckenden, schizophrenen Stimmungsumschwüngen ist womöglich der verstörendste von allen. Er beginnt mit einem grotesken Trauermarsch und geht dann in ein wahnwitziges Allegro-Scherzo über. Darauf folgt eine verwirrende Abfolge von Tänzen (ein Walzer, eine Polka und ein Galopp), die uns auf einen Jahrmarkt versetzt; die alptraumhafte Vision erinnert an musikalische Gesteen, die man aus Strawinskis Ballett *Petruschka* kennt. Nach einem Moment unbehaglicher Ruhe kommt es unvermittelt zu einer Explosion, gleich zwei Pauken schlagen donnernd wiederholte Noten, eine Fanfare in den Blechbläsern legt nahe, es könnte doch eine Auflösung zu all den bisher erklangenen gegensätzlichen Elementen geben. Doch trotz der Wiederholung des sehr eindeutigen C-Dur-Akkords klingt diese Geste hohl und wenig überzeugend, insbesondere, da das Themenmaterial aus dem einleitenden Trauermarsch mit noch größerer Wucht wiederkehrt. Schließlich implodiert der gewaltige Orchester-Höhepunkt, das Werk endet mit einer langen, ungemünzten Koda in c-Moll, deren Basslinie auf die letzten Takte von Tschairowskis *Sinfonie Pathétique* zurückgeht.

Nach der demütigenden Rücknahme seiner Vierten Sinfonie war sich Schostakowitsch sehr bewusst, dass seine Zukunft und sein Überleben auf dem Spiel standen. Eine weitere Auffälligkeit gegenüber den Behörden wäre untragbar, insbesondere in einer Zeit, als praktisch jede Familie in der Sowjetunion, einschließlich seiner eigenen, als Folge der von Stalins Regime entfesselten Terrorherrschaft zutiefst gezeichnet war. So stand der Komponist vor dem Problem, seine Rehabilitierung zu erreichen, ohne seine musikalische Integrität zu kompromittieren. Diesem Dilemma sah er sich beim Schreiben der **Fünften Sinfonie** gegenüber, die innerhalb erstaunlich kurzer Zeit zwischen April und Juli 1937 entstand. In vieler Hinsicht stellt das Werk einen Wendepunkt

in Schostakowitschs Stil dar, denn in seiner Musiksprache ist es weit konservativer als seine Vorgänger, die Orchesterbesetzung ist wesentlich sparsamer. Zum ersten Mal seit seiner Ersten Sinfonie kehrt er zu der in der Klassik und Romantik bevorzugten viersätzigen Form zurück. Auch die emotionale Erzählung des Werks erscheint traditioneller. Im Grunde folgt es dem erprobten Konzept, das Tschairowski in seiner Vierten und Fünften Sinfonie verwendet hatte, und steigt aus der Dunkelheit und Tragödie der ersten Sätze zu einer Art bejahendem Abschluss im Finale auf.

Doch all dieser scheinbaren Konzessionen an eine weit ältere Tradition zum Trotz verzichtete Schostakowitsch keineswegs auf alle Techniken, die er in der Vierten so überzeugend zu nutzen verstand. Die offensichtlichste Verbindung zwischen den beiden Sinfonien besteht im Einsatz der Themenverwandlung als subversives Mittel. Ein gutes Beispiel ist im ersten Satz der Fünften zu hören: Nachdem der packende einleitende Kanon in doppelt punktiertem Rhythmus zu einem Muster aus drei Noten verebbt ist (eine Figuration, die an entscheidenden Stellen des Werks mehrfach wieder auftaucht), erklingt in den Geigen vor einem einfachen wiegenden Motiv in den tiefen Streichern ein stilles Thema. Die karge Zweistimmigkeit verleiht ihm eine trübselige, fast jenseitige Qualität. Zu Beginn des mittleren *Allegro non troppo* jedoch kehrt es in einer weit schärferen, metallischen Form in den Trompeten und Hörnern zurück, gestützt von einem düsteren Ostinatmuster in den tiefen Klavierlagen. Am Höhepunkt des Satzes wird das Thema erneut verwandelt, nun zu einem Militärmarsch im Stechschritt, und steuert unaufhaltsam auf einen barschen, zunehmend dissonanten Höhepunkt zu, der auf dem einleitenden doppelt punktierten Rhythmus beruht. Am Ende des Satzes erklingt ein kurzer, vielleicht verdeckter Verweis auf die Klangwelt der kargen Koda im *Finale* der Vierten Sinfonie, denn der gehaltene d-Moll-Akkord wird immer wieder von der wiederholten aufsteigenden chromatischen Tonleiter in der Celesta unterbrochen.

Im Gegensatz zum dicht geführten sinfonischen Drama des ersten Satzes mag das folgende *Scherzo* unbeschwert wirken, und zweifellos kann das Mahlersche Geigen Solo, mit dem das Trio beginnt, regelrecht spaßig klingen. Doch die Jahrmarkt Musik ist hier um keinen Deut weniger alptraumhaft als im *Finale* der Vierten. Wie der Dirigent Kurt Sanderling scharfsichtig bemerkte: „Dies ist kein ausgelassenes *Scherzo*, sondern eine böse, bissige Parodie, wie sich an einigen bewusst unbeholfenen harmonischen Einfällen zeigt.“

Im dritten Satz beseitigt Schostakowitsch jede emotionale Uneindeutigkeit, die Stimmung ist von tiefster Verzweiflung durchdrungen, die Qual wird an kritischen Stellen durch den dramatischen Einsatz von *Tremolo* noch gesteigert. Das musikalische Argument in den vielfach geteilten Streichern hat eine unverkennbar religiöse Dimension, die Melodielinie lehnt sich eng an die Musik der russisch-orthodoxen Kirche an.

Die ruhige Stille der letzten Akkorde im *Largo* wird von der einleitenden Passage des Finales – einem rauhen, von donnernden Pauken begleiteten Marsch in den Blechbläsern – brutal zerrissen. Wie in der Mitte des ersten Satzes steigert der Komponist die Spannung zu fast unerträglicher Dichte und erreicht einen dissonanten Höhepunkt, an dem brutale Schlaginstrumente den Marsch nahezu völlig auslöschen. Das wiederholte Muster der drei Noten von Beginn des ersten Satzes klingt drohend auf, ehe ein ruhigerer, nachdenklicherer mittlerer Teil beginnt. Dann kehrt der Marsch zurück, wenn auch weniger schnell und dynamisch verhaltener – eine Verwandlung, die an die letzte Aussage des einleitenden Themas am Ende des ersten Satzes der Vierten erinnert. Doch während die Koda der Vierten leise und in Moll endet, bewegt sich die Auflösung hier von der Molltonart unaufhörlich zu einem wirklich überschäumenden D-Dur-*Fortissimo* weiter. Ob diese Auflösung tatsächlich optimistisch ist, bleibt dahingestellt angesichts des schleppenden Tempos der Musik und der unerbittlich wiederholten Achttelnoten in den höheren Streichern.

Die Fünfte Sinfonie erlebte ihre erste triumphale Aufführung am 21. November 1937 durch die Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski. Die Zuhörer empfanden den ihr geschilderten tragischen Kampf hautnah mit, spiegelte er doch ihr eigenes Leid während der stalinistischen Säuberungsaktionen.

Augenzeugen berichteten, einige im Publikum hätten während des *Largos* geweint, doch am Ende der Sinfonie standen alle auf und jubelten. Kurt Sanderling beschrieb nach der Moskauer Premiere zwei Wochen später eine ähnliche Reaktion: „Die überwiegende Mehrheit im Publikum wusste genau, warum es in der Sinfonie tatsächlich ging. Vielleicht ist das der Grund für ihren durchschlagenden Erfolg, denn sie schilderte genau die Erfahrungen, um die unsere Gedanken kreisten.“

Obwohl die Partei anfangs noch mit Zurückhaltung auf die Woge der Begeisterung reagierte, mit der die Fünfte Sinfonie aufgenommen wurde, würdigten auch die offiziellen Stellen das Werk sehr bald als überzeugende Manifestation der erhabenen Ideale des sozialistischen Realismus. Somit war Schostakowitsch vollständig rehabilitiert, auch seine Zukunft war nun finanziell gesichert durch die Lehrstelle, die ihm am Konservatorium in Leningrad angeboten wurde. Den Großteil des Jahres 1938 widmete er seine kreative Energie dem Schreiben von Filmmusik, als einziges Konzertwerk entstand in dieser Zeit das Fünfte Streichquartett. Erst im September des Jahres wurde verlautet, dass er an einer **Sechsten Sinfonie** arbeite. Ursprünglich plante er offenbar ein Werk für Solisten, Chor und Orchester als Vertonung von Majakowskis Gedicht „Wladimir Iljitsch Lenin“. Bald jedoch legte er das Vorhaben ad acta und erklärte im Januar 1939, das neue Werk werde nur für Orchester geschrieben sein und kein zusätzliches Musikprogramm beinhalten. Die Sinfonie wurde zwischen April und Oktober komponiert und am 21. November 1937 – also genau zwei Jahre nach der Premiere der Fünften – wiederum durch die Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski uraufgeführt.

Obwohl das Leningrader Publikum das Werk mit derartigem Jubel bedachte, dass das *Finale* wiederholt werden musste, war die kritische Reaktion auf die Sechste eher zwiespältig. Im Gegensatz zur Fünften mit ihrer klar umrissenen emotionalen Erzählung sah man die ungewöhnliche Struktur ihrer Nachfolgerin, in der auf einen längeren, etwas düsteren ersten Satz ein wesentlich kürzeres und zügelloseres *Scherzo* und *Finale* folgen, als unausgewogen und verwirrend. In gewisser Hinsicht kehrte Schostakowitsch damit zum schizophrenen Wesen der Vierten Sinfonie zurück, doch während er dort die krassen Stimmungswidersprüche in jedem einzelnen Satz gewaltsam nebeneinander stellte, werden sie in der Sechsten als unvereinbare Gegensätze geschildert. Das einleitende, emotional introvertierte *Largo* steht also in keiner nachvollziehbaren Verbindung zu den febrigen Außengeräuschen, die das *Scherzo* und *Finale* prägen.

Der erste Satz ist zweifellos eine der bezwingendsten Musiken Schostakowitschs. Ein Gefühl schicksalsschwerer Isolation, das an die Koda der Vierten Sinfonie erinnert, erfüllt den musikalischen Diskurs, und dieser Eindruck wird noch unterstrichen durch die ungewöhnlich dunklen Orchesterfarben und die gequälten Höhepunkte. In der Mitte des Satzes sind deutliche Anklänge eines Trauermarschs zu hören, und in einem denkwürdigen Moment, in dem eine Soloflöte vor schauernden Trillern eine trostlose improvisatorische Figur spielt, legt Schostakowitsch sogar nahe, alles Leben sei erloschen.

Der emotionale Gegensatz zwischen der verzweifelten Klage in den letzten Takt des *Largos* und den kecken Figurationen in den Holzbläsern, mit denen das *Scherzo* beginnt, könnte erschreckender nicht sein. Zunächst klingt die Musik spielerisch, bis unvermittelt eine Explosion in den Blechbläsern und den Schlaginstrumenten eine dunklere Stimmung vorwegnimmt, die später im Satz aufsteigt, insbesondere wenn die gesamte Wucht des Orchesters freigesetzt wird. Einen ähnlichen emotionalen Verlauf nimmt das *Finale*, die anfängliche funkelnde Rossini-artige Melodie in den Streichern geht in einen gewichtigeren musikalischen Gedanken über, der sich zu einem überraschend heftigen Höhepunkt aufbaut. Auf eine kurze Reprise des einleitenden Themas in der Solovioline folgt eine weitere Woge der Energie, die direkt zur recht ausgelassenen Koda führt. Selbst Mitte der 1950er-Jahre, als die Sinfonie bereits ihren festen Platz im Repertoire hatte, war Schostakowitschs Biograf Dmitri Rabinowitsch unglücklich mit ihrer Bildersprache. Insbesondere bedauerte er, dass der Komponist erneut auf Jahrmarkt Musik zurückgegriffen habe, und erklärte, eine derartig „dreiste Zurschaustellung von Vulgarität“ sei ideologisch ein Missgriff und eine bedauerliche Rückkehr zu den „Grotesken, Possen und Überspanntheiten“

seines früheren Stils. Doch Schostakowitschs Absicht liegt klar auf der Hand: Die Munterkeit ist gezwungen und schal, eine trotzige Geste angesichts einer grausamen und autoritären Umwelt, die Ende der dreißiger Jahre die kreative Ausdruckskraft in der Sowjetunion zu ersticken drohte.

## DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

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

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

Die Vierte Sinfonie (1936) stellt den großartigen, wenn nicht gar unübertroffenen Höhepunkt von Schostakowitschs Laufbahn als sinfonischer Komponist dar. Allerdings zog er selbst das Werk noch vor der Premiere zurück, so dass es erst fünfundzwanzig Jahre zur Uraufführung kam. Die dramatische Spannung dieser Sinfonie entsteht durch die Gegenüberstellung von aggressiver „Musik der Feindseligkeit“ und einer untermalenden „eher allgemeinen Alltagsmusik“. Es gibt eine Kongruenz zwischen dem Alltag als Keimzelle der Grausamkeit und der „Musik der Feindseligkeit“ als Inbegriff der Realität: In Schostakowitschs Werk war dies weniger eine geniale Neuparaphrasierung dessen, was Mahler getan hatte (wie viele glaubten), als vielmehr eine Morgendämmerung in der Welt der Sinfonie – eingeleitet durch das Werk eines russischen Komponisten aus dem 20. Jahrhundert. Die vierziger Jahre waren für Schostakowitsch eine Zeit außerordentlichen Schaffens. Die Siebte und die Achte Sinfonie (1941 bzw. 1943) sowie das Zweite Klaviertrio (1944) schildern beredt ein von Krieg und Terror unterdrücktes Volk. Die ganze Welt hörte diese unvergänglichen Zeugnisse, doch zum Inbegriff des spirituellen russischen Stolzismus ist die Siebte geworden, insbesondere deren erster Satz mit der 12-minütigen „Invasionsepisode“.

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

Die Jahre ab Mitte der Fünfziger bis Anfang der Sechziger waren eine schwierige Zeit, man hatte den Eindruck, dass Schostakowitsch seinen Weg aus den Augen verloren hatte oder eine neue Richtung suchte. Er schrieb Kammermusik – das Achte Streichquartett (1960) etwa, das einer Beichte nahe kommt, ist herausragend – und Programmsinfonien: die Elfte (1957) und die Zwölfte (1961). Seine Gesundheit ließ nach, die

Knochenerweichung, die nie richtig behandelt wurde, sollte ihn für den Rest seines Lebens beeinträchtigen, obwohl die eigentliche Todesursache Lungenkrebs war. Dazu kamen familiäre Probleme. (Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er zwei weitere Male. Seine dritte Frau, Irina Antonowna, war ihm trotz des großen Altersunterschieds treu ergeben.) Unbemerkt setzten die späten Jahre ein, die Zeit für den Abschied war gekommen. Mittlerweile hatte Schostakowitschs Laufbahn ihren glanzvollen Höhepunkt erreicht. Er genoss offizielle Anerkennung und hatte mehrere Preise erhalten, unter anderem den Leninpreis, und er war als Volkskünstler der UdSSR und als Held der sozialistischen Arbeit ausgezeichnet worden. Die Behörden hatten ihn mit all diesen Segnungen regelrecht überhäuft zum Ausgleich für frühere Anfeindungen und in der Hoffnung auf Loyalität, wenn auch nur rein formaler Natur. Und tatsächlich zeigte Schostakowitsch sich loyal, er seinerseits in der Hoffnung auf kreative Freiheit (die ihm auch zugestanden wurden). Doch er wollte auch Abschied nehmen und sich zurückziehen.

Die Vierzehnte und die Fünfzehnte sind Teil dieses Abschieds. Die Vierzehnte (Benjamin Britten gewidmet, 1969) wurde für zwei Solisten und Orchester zu den Versen von Dichtern unterschiedlicher, ins Russische übersetzter Sprachen geschrieben. Das Hauptmotiv der Musik und der Gedichte ist der Tod. In der atheistischen Gesellschaft der Sowjetunion, die den Tod glorifizierte und zugleich banalisierte, muss diese kreative Auseinandersetzung als höchster Akt der Spiritualität gelten und als Beispiel erschreckender menschlicher Einsamkeit. Die Fünfzehnte Sinfonie (1971) hingegen zeugt von Mut angesichts der Auslöschung, von Rückzug aus der Welt als Ausdruck des kreativen Willens. Schostakowitsch führt Zitate aus dem weltweiten Musikvermögen an, nur um sie buchstäblich wegzufügen, 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 English to Russian by Irena Shtutina and Masha Karp.

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 Gênes, 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 Tschaiwowkiss *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 Гergieв – музыкант высочайшего класса, ведущий широкую музыкально-общественную деятельность. С приходом маэстро Гergieва 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 Гergieва 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 Dranishnikov, 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.

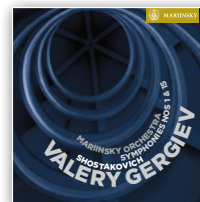
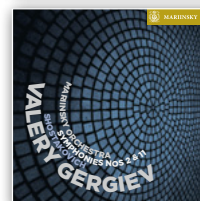
Seit 1988 steht das Orchester unter der Leitung von Waleri Gergievw, ein Musiker erster Güte und eine herausragende Persönlichkeit der Musikwelt. Mit Gergievs Antritt am Mariinski begann eine neue Phase, in der sich das Repertoire des Orchesters rasch erweiterte. Heute zählen dazu alle Sinfonien von Prokofjew, Schostakowitsch, Mahler und Beethoven, die Requiems von Mozart, Verdi und 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 Gergievw auf der *Gramophone*-Liste der zwanzig weltbesten Orchester.



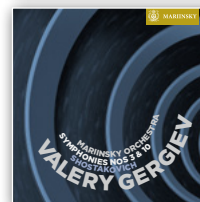


## ALSO AVAILABLE

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)

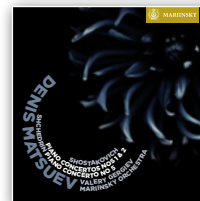
SACD MAR0507 (822231850724)

**SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 3 & 10**  
**VALERY GERGIEV** MARIINSKY ORCHESTRA**EDITOR'S CHOICE** *Gramophone* (UK)**PERFORMANCE \*\*\*\*\* (NO. 3) \*\*\*\*\* (NO. 10) RECORDING \*\*\*\*\***  
*BBC Music Magazine* (UK)

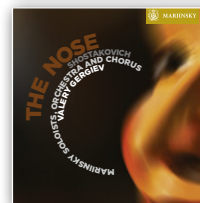
SACD MAR0511 (822231851127)

**SHOSTAKOVICH SYMPHONY NO 7**  
**VALERY GERGIEV** MARIINSKY ORCHESTRA**RECORDING \*\*\*\*\* PERFORMANCE \*\*\*\***'Gergiev exerts a much tauter control over proceedings, the inexorable tread of the sarabande rhythm achieving mesmeric cumulative power which is helped in no small measure by the superbly responsive orchestral playing and the tremendous dynamic range of the recording.'  
*BBC Music Magazine* (UK)

SACD MAR0533 (822231853329)

**SHOSTAKOVICH 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)