



MARIINSKY

MARIINSKY ORCHESTRA
SYMPHONIES NOS 1 & 15
SHOSTAKOVICH
VALERY GERGIEV

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА ДИРИЖЁР ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ

Симфония № 1 фа минор, соч. 10

- i. Allegretto 8'52"
- ii. Allegro 4'40"
- iii. Lento – Largo 8'45"
- iv. Allegro molto – Lento – Adagio – Presto 9'35"

Симфония № 15 ля мажор, соч. 141

- i. Allegretto 8'18"
- ii. Adagio 14'59"
- iii. Allegretto 4'04"
- iv. Adagio – Allegretto 16'36"

Общее время 75m52s

Запись 18, 20, 25 июля 2008
в Концертном зале Мариинского театра,
Санкт-Петербург, Россия

Продюсер – Джеймс Маллинсон
Инженеры звукозаписи – Джон Ньютон и Дирк Сobotка

Включая многоканальную запись 5.1 и стерео микс

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.

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE CONDUCTOR VALERY GERGIEV

Symphony No 1 in F minor, Op. 10

- i. Allegretto 8'52"
- ii. Allegro 4'40"
- iii. Lento – Largo 8'45"
- iv. Allegro molto – Lento – Adagio – Presto 9'35"

Symphony No 15 in A major, p. 141

- i. Allegretto 8'18"
- ii. Adagio 14'59"
- iii. Allegretto 4'04"
- iv. Adagio – Allegretto 16'36"

Total duration 75m52s

Recorded 18, 20 & 25 July 2008
Mariinsky Concert Hall,
St Petersburg, Russia

James Mallinson, producer
John Newton & Dirk Sobotka, recording engineers

Includes multi-channel 5.1 and stereo mixes.

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.

ДВЕ СИМФОНИИ

Леонид Гаккель

Важнейший праздник

«Во всех человеческих делах прежде всего достойны изучения истоки». Соглашаясь с этим давним афоризмом, скажу, что Первая симфония девятнадцатилетнего Дмитрия Шостаковича была не только истоком, но и *итогом*. Она подытожила годы учения, показав необыкновенную техническую зрелость композитора; российское послереволюционное десятилетие полно выразило в ней как свое желание новизны, так и свои чувства к уходящему миру. По этой причине симфония стала важнейшим или даже исчерпывающим событием нашего музыкального авангарда; возможно, вся его недолгая история понадобилась только для того, чтобы на свет появилась партитура молодого Шостаковича.

Разумеется, было бы странно, если бы в Первой симфонии не отразились воздействия классической традиции (Чайковский, Скрябин), как и впечатления от современных авторов и всей той музыки, которой живо интересовался композиторский круг Шостаковича; недаром симфония посвящена Михаилу Квадри – композитору-эрудиту и вдохновителю нашего молодого мастера (сам Квадри в 33 года стал одной из ранних жертв сталинского «большого террора»). Но показательно также, что вскоре после Первой симфонии Шостакович освобождается от прямого влияния своих выдающихся современников – Стравинского и Прокофьева.

Дирижер Николай Малько, проведший премьеру симфонии, с удовольствием отметил, что в ней, симфонии, «совершенно не было обычного для начинающих авторов “консерваторского” штампа». Иначе говоря, мощная индивидуальность Шостаковича обнаружила себя сразу, и это касается всех сторон произведения. Начнем с того, что первые две части по своей музыке проще, прозрачнее, чем две последующие части – более глубокие, «тяжелые»; кульминация приходится на финал. Так строил свои симфонии Густав Малер, но в русском музыкальном искусстве и, хочется сказать, на «русском материале» это мог сделать лишь выдающийся композитор, склонный к новизне. Выводить звуковое содержание всех частей из вступительной темы или эпитафа – это тоже не ново, но вопрос в том, каков сам эпитаф. В Первой симфонии даны реплики трубы и фагота при полном безмолвии оркестра; как не уподобить их тихому человеческому диалогу? Под знаком подобного диалога разовьется вся симфония.

Есть и еще одна сторона, необычная для дебютной партитуры петербургского композитора, точнее – композитора корсаковской школы: камерность оркестрового письма. Ни одного лишнего удвоения, никакой звуковой бутафории. При том, что оркестр яркий, порой виртуозный (чего стоит Скерцо), создается ощущение интимного высказывания: себе и о себе ... Во всяком случае, эту музыку не назовешь картинной - в духе Римского-Корсакова, Стравинского, даже Лядова (изысканно-скромного).

Но что больше всего поражает и волнует в Первой симфонии, так это предчувствие будущих симфонических сочинений композитора и тем самым предчувствие жизненных реальностей, под излучением которых они появлялись. Не раз прозвучат темы-эпитафы как знаки или, если угодно, письма нашей общей судьбы (в Пятой, Восьмой симфониях). В разработках первых частей будут грохотать ударные и вышгивать преобразенные темы, как это случилось в Первой симфонии. В Седьмой, Восьмой, Девятой симфониях траурные монологи деревянных духовых отзвучат – через годы – на минорное соло гобоя в *Lento* Первой. То же можно сказать о трубах, о литаврах, да и вообще о знаковой инструментовке – она продолжится в трагических партитурах «советского» Шостаковича до Пятнадцатой симфонии включительно.

Поразительным образом сохранится темперамент композитора, отметивший собой Первую симфонию, сохранится лихорадочный напор быстрых частей – как в

Первой. Говорил же Шостакович о ее Скерцо: «Чем скорей, тем лучше», предполагал же он, что симфонию можно сыграть за 22 минуты (тогда как ее общепринятый хронометраж – 33 минуты). Но такое же авторское переживание темпа мы угадываем в Скерцо Десятой симфонии, разве что звучание там инфернально жесткое.

Относительно Десятой добавлю, что ее motto, а именно музыкальная монограмма Дмитрия Шостаковича (DеSСH) намеком содержится в теме Скерцо из Первой. Но стоит ли поражаться этому случаю, как и всем другим, упомянутым в подобной связи? Тениальные художники обладают свойством *истовости*, каковая (по мысли выдающегося музыканта-философа) есть убежденность в единстве начальных импульсов и конечной цели. Импульсы раннего творчества Шостакович воплощал в своих сочинениях до конца жизни. К тому же, он осознавал значение Первой симфонии как сильнейшего импульса. Иначе ее тема-эпитаф не была бы процитирована (прямо) в автобиографическом Восьмом квартете и (зауалировано) в прощальной Сонате для альта и фортепиано. Иначе день премьеры Первой симфонии (12 мая) не отмечался в Шостаковичем из года в год как важнейший семейный праздник.

Партитура пустых страниц

Летом 1971 года 65-летний Шостакович написал новую симфонию, оказавшуюся у него пятнадцатой и последней.

Композитор в те годы сочинял безостановочно и выпускал в свет описи разных жанров, объемов и качества – от эзотерического Тринадцатого квартета до Марша советской милиции для духового оркестра и от Четырнадцатой симфонии, этих новых «Лесен и плясок смерти», до хорового цикла «Верность» на тексты официального стихотворца Евгения Долматовского. Впечатление такое, что Шостакович откладывал начало своего творческого эпилога и брался за все, что шло в руки. Но всему свой срок, и пришла очередь прощального симфонического сочинения.

Правда, и по его поводу Дмитрий Дмитриевич вначале иронизировал: «Я хочу написать веселенькую симфонию», - сказал он ученику. Самое удивительное, что получившая музыка, не чуждая горького юмора, лишенная намека на мелодраму, но при этом полностью отвечающая типологии и символике *последнего сочинения* в мировом музыкальном искусстве. В таком сочинении всегда содержатся реминисценции, всегда присутствует автобиографическая составляющая (в виде звуковых аллюзий) и, будь то Шестая симфония Чайковского, Девятая Малера или Симфонические танцы Рахманинова, мы склонны видеть в них тайну, хотя, возможно, никакие тайн и загадок нет, а есть выговаривание самых трудных бытийных сюжетов, изживание тяжелейших настроений и благодаря этому - душевное освобождение.

Первая часть симфонии представляет нам самого Шостаковича; в этом нет сомнений, коль скоро слышны звуки его музыкальной монограммы (в произвольно порядке). В игру с этой монограммой вступает известнейший мотив из оперы Россини «Вильгельм Тель». Говорят о ностальгии Шостаковича, о его детских воспоминаниях ... но я уверен, что мотив из «Телья» (к тому же, звучащий грубее, чем в оригинале) является для композитора символом бессмертной банальности, если не бессмертной пошлости, которой всю жизнь бешено сопротивлялся Шостакович – и которая осталась неуязвимой. Пять раз без изменений проводится тема Россини, при этом восемьдесят раз (!) меняется оркестровая фактура. Воистину – Шостакович заклиная чужую музыку, подталкивает ее к уходу, но она не уходит, напротив, разрастается до марша. Разве так не бывало десятки раз при жизни композитора, когда из толщи банального и пошлого выходила торжествующая жестокость?

Во второй, медленной части медные инструменты играют хорал, и он звучит как надгробное слово, ибо погребальную музыку испокон века играли тромбоны и трубы. Большое соло виолончели написано в додекафонной технике (без повторения тонов); поздний Шостакович не впервые



свидетельствует о своем интересе к додекафонии как новом композиторском ресурсе, но никак не о возможности творческого обновления и расширения духовного горизонта. Такие возможности он искал в собственном опыте. Во всяком случае, здесь, во второй части, расстет видение *Чистилища*, ибо появляются тени прожитой композиторской жизни в виде мотивов из ранних симфоний. Десятый и Первой (опять Первой!) *Истовость* Шостаковича свидетельствует о себе).

Скерцо в Пятнадцатой очень короткое (четыре минуты), каждый раздел успевает повториться, царит какая-то дьявольская спешка и толчея … пока не начинается Финал – сразу с темы судьбы из вагнеровской оперной тетралогии «Кольцо нибелунга». Напомним, что у Вагнера она же еще и тема смерти и, таким образом, никаких загадок не остается: наш композитор говорит здесь о последнем земном пределе.

А вся часть – истинное Чистилище. Появляются узнаваемые темы (тени) Восьмой, Одинадцатой, Седьмой симфоний, да еще и аллюзии на музыку Бетховена (они содержались и в других частях), на музыку Глинка. Вспомним Шостакович и об излюбленной форме пассакалии (восемь проведенной темы). Тени теряют очертания, знаки и символы стираются, и последней – под тихий звон мелких ударных – замирает самая узнаваемая тема, вернее, самый узнаваемый ритм из музыки Шостаковича, а именно ритм нашествия (Седьмая симфония). Никакого траура, ничего от реквиема. Просто – наступает абсолютная тишина.

Здесь нельзя не сказать об оркестре Пятнадцатой симфонии. Давно замечено, что если его полный состав выписать на каждой странице партитуры, то девять десятых страницы останутся незаполненными. Партитура пустых страниц! Конечно, многочисленные инструментальные соло прорезают партитурное пространство, есть и несколько впечатляющих tutti, но в целом звучание Пятнадцатой симфонии бесплотно, одностолосие появляется всюду, а в последних тактах оркестровая материя истончается до исчезновения. Так и положено прощальному сочинению гения: музыка растворяется в молчании, становится молчанием – после стольких бурь, стольких нашествий и криков отчаяния.

И еще несколько слов – о построении симфонии. Ямбическая композиция очевидна: финал становится содержательным центром сочинения. Модель Первой симфонии сохраняется - *Истовость* Шостаковича поражает! Но все же миновало сорок пять лет, и теперь его композиторская свобода выглядит ни с чем не сравнимой. Скерцо занимает положение первой части (на привычном месте в цикле появляется еще одно скерцо), традиционно-содержательная первая часть становится финалом, да еще и сам финал включает в себя призрачную скерцоизную концовку. Но, право, это не композиторские парадоксы, не «игра в форму», это именно свобода, которая открылась и досталась Шостаковичу на его последнем творческом восхождении.

Незамкнутый круг

Обе симфонии – и Первая и Пятнадцатая – сохраняют эмоциональную свежесть и глубину, и этому не приходится удивляться: музыка написана гением. Но по прошествии долгих десятилетий после ее появления две феномена становятся понятнее и высвечиваются ярче: **знаки нашего культурного алфавита**, содержащиеся в симфониях, и – второе – **наше продвижение вперед** благодаря этим симфониям.

В Первой симфонии содержатся символы русской музыкальной традиции и одновременно – отражение 1920-х годов с их утопическим стремлением к обновлению. «Укорененное и обновленное» как важнейшие измерения культуры оказались у Шостаковича необычайно привлекательными, и недаром западный мир живо откликнулся на его первую крупную партитуру: вместе с нею из России пришел сигнал возрождающейся художественной жизни. Во всяком случае, ведущие мировые дирижеры Бруно Вальтер, Артуро Тосканини и Отто Клемперер исполнили Первую симфонию спустя считанные годы после ее написания.

В Пятнадцатой симфонии запечатлелся финал того «харизматического цикла» (слова художника Ильи Кабакова), в пределах которого российско-советское искусство жило, дышало и увлекало. Силы оставляли не только Шостаковича, но и его страну, но и культуру, к которой он хронологически принадлежал. Знаки исторического *финала* поразительно отчетливы в Пятнадцатой.

Но чудо великого искусства состоит в том, что с ним мы продвигаемся вперед независимо от его настроений и мотивов. Благодаря Первой симфонии Шостаковича осознается тшета русского «серебряного века»: новая музыка уходит от него, порывает с его запоздалым идеализмом равно как и с идеализмом петербургской композиторской школы. И мы сами, слушая Шостаковича, прощаемся с мифами «серебряного Петербурга» и с ностальгической легендой декадентского города.

С Пятнадцатой симфонией познается благо очищения и ухода. Видим, что духовно «замусоренные» 1970-е годы просветились в нашей стране усилиями великого человека-художника и что апокалипсис личного ухода в Пятнадцатой симфонии стала для нас явлением духовной поддержки. Пятнадцатая говорит и о том, что Шостакович ускользает от нашего суда и от навязывавшей ему общественной роли: он уходит тихо, не вызывая к состраданию и не предьявляя счета. Он просто не хочет оставаться с нами.

Но он остается. Если Первая и Пятнадцатая дают нам так много, значит, они продолжают существовать и их смысл может обновляться. Неуместна фигура «замкнутого круга», сколь бы соблазнительной она ни была при сопоставлении первого и последнего симфонических сочинений. Крути великого творчества не замыкаются никогда, ибо люди будущего претендуют на него так же, как современники.

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 тринадцат лет поступил в Петроградскую (Петербургскую) консерваторию в класс композиции профессора М.О.Штейнберга, ученика и зятя Н.А.Римского-Корсакова. Гениальное дарование сказывалось с первых же шагов Шостаковича-композитора, тогда как обучение в рамках корсаковской школы способствовало его блестящей технической оснащенности. В 1923 году консерватория была закончена по композиции, а в 1925 году – по фортепиано (у профессора Л.В.Николаева). Наивысшие достижения раннего творческого периода – Первая симфония (1925) и опера «Нос» (по Н.В.Гоголю, 1928). Эти партитуры вобрали в себя всю новизну русского музыкального авангарда и, вместе с тем, обнаружили черты драматизма вплоть до трагедийности, позже составившей величие и славу Шостаковича-художника.

Рубежом зрелости стала опера «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н.С.Лескову, 1930). Она вызвала резкую обструкцию со стороны властей после того, как оперу осудил И.В.Сталин, побывавший на спектакле через шесть лет после премьеры.

Надо думать, что гнев диктатора вызвали не только эротические сцены оперы, но и финальный ее акт, рисующий картину русской каторги, то есть будущего, которое сталинский режим уготовил значительной части своего народа.

Грандиозным (и, может быть, непревзойденным) взлетом Шостаковича в симфоническом творчестве стала Четвертая симфония (1936), снятая автором с исполнения и впервые публично показанная спустя двадцать пять лет. Драматургической осью симфонии является сочетание агрессивной «музыки зла» и подчеркнуто обиденной «музыки

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

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

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

Середина 1950-х - начало 1960-х годов стали нелегким временем; впечатление такое, что Шостакович «теряет дорогу» или ищет новые пути: он сочиняет камерную музыку (выделяется исповедальный Восьмой квартет, 1960), пишет программные симфонии (Одинадцатую, Двенадцатую, 1957, 1961). Начинается изнуряющая и до конца не разгаданная костная болезнь, которая будет пожизненно преследовать Дмитрия Дмитриевича (хотя смертельным заболеванием она является рак легких). Преодолеваются семейные проблемы (двукратная женитьба после кончины первой жены; последняя супруга композитора Ирина Антоновна делается его вернейшей и любящей спутницей, несмотря на ощутимую разницу в возрасте). Незаметно наступили поздние годы и пришло время прощания.

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

Таким прощанием делаются Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Четырнадцатая (с посвящением Бенджамину 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 небытия, об уходе из мира как проявлении творческой воли. Шостакович приводит цитаты из классического наследия и словно отбрасывает их, оставаясь наедине со своей музыкой.

Знаки этой музыки (считая «тему нашествия») он как бы стирает в памяти один за другим.

Композитор создал 147 произведений – не считая опусов без номера. За несколько недель до кончины он, превозмозя болезнь, дикопсал 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.

TWO SYMPHONIES

Leonid Gakkel

A lifelong celebration

“Dans toutes les choses humaines, les origines avant tout sont dignes d'étude.” Ernest Renan (“In the study of all human affairs, it is important to go back to the origins.”) This venerable aphorism is borne out by Shostakovich's First Symphony. Written when he was nineteen years old, this work offers both an insight into the source of his creativity and an encapsulation of his future work. The Symphony summarises the years of early study, displaying the composer's unusual technical maturity; it mirrors the Russian post-Revolution decade in its desire for novelty and its attitude to the departing world. It could be argued that the historical events at that time provided a framework for Shostakovich's score, with the Symphony becoming the most important, possibly the most quintessential event of the musical avant-garde.

Of course the First Symphony owes much to the influence of the classical traditions of Tchaikovsky and Skryabin, the impressions shaped by contemporary authors and the impact of all the music so fascinating to Shostakovich's circle of composers. It was hardly a coincidence that the Symphony was dedicated to Mikhail Kvadri, the erudite composer who was such an inspiration to our young Shostakovich. (Kvadri was to become, in 1933, one of our early victims of Stalin's Great Terror.) Yet it can be demonstrated that Shostakovich was soon to shake off the direct influence of his outstanding contemporaries, Stravinsky and Prokofiev.

Nikolai Malko, who conducted the first performance of the Symphony, was pleased to note that it was an unusual piece of work for a young musician moulded by the teaching of the Conservatoire. In other words, Shostakovich's powerful personality had found its own expression and this came through in all facets of the work. To start with, the first two parts are, in terms of their music, simpler and more transparent than the next two, which are deeper and weightier – the climax falls within the final movement. This is how Mahler constructed his symphonies, but in Russian musical art and arguably in 'Russian material' this can only be done by an outstanding composer given to innovation. To develop the soniferous content of all parts from the opening theme or motif is not of course new, but the issue is really about the motif itself. In the First Symphony there are trumpet and bassoon cues with the orchestra totally silent. The reference to quiet human dialogue seems clear. And as the symphony unfolds, dialogue is a recurring feature.

There is another facet here, unusual for the debut score of a St Petersburg composer or, more accurately, a composer of the Korsakov school: the chamber structure. Not a single surplus duplication, nor the use of sounds as props. The orchestra too is bright, at times full of virtuosity (the *Scherzo*), there is an intimate ambience of expression: to oneself and about oneself. This music could hardly be described as pictorial, as it is with Rimsky-Korsakov, Stravinsky or even the exquisitely diffident Lyadov.

But what is most striking and disconcerting in the First Symphony is that it anticipates symphonic composition and sheds light on the complications of the future. Themes and motifs resonate (in the Fifth and Eighth Symphonies): the sounds and symbols – the libretto – of our common fate. In developments of the first parts the percussion will rumble and transmured themes will emerge, as was the case in the First Symphony. In the Seventh, Eighth and Ninth, the funereal monologues of the woodwind speak to us across the years – through the minor key of the oboe solo in the First's *Lento*. This system of echo and harbinger is heard in the trumpets, the timpani, throughout the entire symbolic instrumentation, and on through the tragic scripts of the 'Soviet' Shostakovich right up to the Fifteenth Symphony.

The composer's temperament is incorporated into the First Symphony, with a typical feverish 'head of pressure' that builds up in the fast parts. Shostakovich suggested the Symphony could be played in 22 minutes (the conventional timing is 33 minutes). "The faster, the better", was his recommendation for the *Scherzo*. We can sense this feeling for tempo in the *Scherzo* in the Tenth Symphony, though the intonation can be extremely demanding.

And indeed, the motif in the Tenth – Shostakovich's own musical monogram, DSCFH – may be seen by allusion as part of the motif in the *Scherzo* in the First.

This interlacing is hardly a surprise. Artistic genii have a conviction of the unity of initial impulses and final aims, and the property of passion. The impulses of earlier creativity Shostakovich embodied in his compositions until the end of his life. He perceived the significance of the First Symphony as the strongest, the key impulse. Otherwise its theme and motif would not have been quoted (directly) in the autobiographical Eighth Quartet or (veiled) in the valedictory Sonata for Viola and Piano. Otherwise the date of the First Symphony's première, 12 May, would not have become, for Shostakovich, a lifelong celebration.

A Score of Empty Pages

In the spring of 1971 the sixty-five-year old Shostakovich wrote a new symphony, his fifteenth and, it transpired, his last. He had been composing ceaselessly and his output in later years covered a range of genres, length and quality, from the esoteric Quartet No 13 to the *March of the Soviet Militia* for Wind Ensemble and from the Fourteenth Symphony, the new *Songs and Dances of Death*, to the *Loyalty* song cycle based on texts by the librettist Yevgeny Dolmatovsky. We gain the impression that Shostakovich deferred the start of his creative epilogue, preferring to work on everything and anything that came to hand. But to everything there is a time and the time came for the farewell symphonic composition.

Shostakovich certainly remarked, in irony, to a student that he wanted to write a 'jolly little symphony'. But the final output was tinged with a bitter wit, stripped of melodrama, and fully matched up to the typology and symbolism of a final symphonic composition in the global musical context. Composition will always contain reminiscences and autobiographical components (in the form of tonal allusions) and, like Tchaikovsky's Sixth Symphony, Mahler's Ninth or Rachmaninov's *Symphonic Dances*, we are tempted to seek a secret in them, even though there may be no secrets or enigmas. But by addressing difficult existential questions and unravelling complex moods, spiritual liberation is achieved.

The first movement of the Symphony presents Shostakovich himself. Of this there is no doubt: early on we hear the sounds of his musical motif (in random order). Into the *jeu* with this monogram enters the well-known motif from Rossini's opera *William Tell*. While this speaks of Shostakovich's nostalgia and his childhood memories, I am sure that the *William Tell* motif (more coarsely resonant than in the original) is, for the composer, a symbol of endless triviality – the eternal banality which Shostakovich had fought dementedly all his life and which remained impregnable. Five times Rossini's theme is introduced without change, eighty times (!) changing the orchestral texture. Though Shostakovich exorcises this alien music, beating it down, it does not retreat but swells into a march. Is this not a mirror of events in the composer's life? Out of the entrenchments of trite and trivial banality came forth vindictiveness triumphant.

In the second, slow movement, the brass play the chorale softly, articulated like an inscription on a tombstone, as trombones and trumpets have played funeral music over the centuries. The long cello solo uses dodecaphonic techniques (without repeating tones); in later years Shostakovich again showed evidence of his interest in dodecaphony as a new composition resource but not as a way to creative renewal and the expansion of spiritual horizons. For this, he relied on his own experience. In any event, it is here in the second part that the vision of Purgatory grows, for shades of a life of composition flit in, taking the shape of motifs from earlier symphonies – the Tenth and the First (again the First – another sign of Shostakovich's passion).

The *Scherzo* in the Fifteenth is very short (four minutes), yet each section is repeated; some kind of devilish haste and stampede holds sway – until the final movement and immediately we have the Fate motif from Wagner's *Ring of the Nibelung*. In Wagner, this motif also signifies death. There is no longer any enigma; this is the final threshold.

The whole movement is a veritable Purgatory. There are recognisable shades (motifs) from the Eighth, Eleventh and Seventh Symphonies and allusions to the music of Beethoven (as there are elsewhere in the work) and to the music of Glinka. Shostakovich also refers to a favourite form of *passacaglia* (eight statements). The shades lose their definition, signs and symbols fade and finally the most recognisable of the motifs dies under the quiet reverberation of small percussion instruments – the most recognisable of Shostakovich's rhythms, the rhythm of invasion (Seventh Symphony). There is no mourning, no requiem. Simply, absolute silence.

The orchestration for the Fifteenth Symphony is interesting. A well-known remark is that, if the full composition for it were to be written on every page of the score, nine-tenths of the page would be blank. A score of empty pages! Of course, the many instrumental solos are spread across the page, and there are several striking *tutti*, but on the whole the intonation of the Fifteenth is insubstantial, monophony is found everywhere, and in the last bars the orchestral material wastes away to nothing. This is the valedictory composition of a genius: the music dissolves into silence, it becomes silence – after all the tempests, all the invasions, all the cries of despair.

A final few words about the construction of the Symphony. The iambic composition is perceptible: the final movement is the contextual centre of the work. The model of the First Symphony has been retained – that passion again! But forty-five years later the composer has found incomparable artistic freedom. The *Scherzo* features in the first part (another *Scherzo* appears in the usual place in the cycle), the traditional content-laden first part becomes the final movement and the final movement itself incorporates a ghostly *scherzo* endpiece. But these are not paradoxes of composition, not a 'play on form'; they represent the freedom which has opened up for Shostakovich and brought him to his last creative flight.

An Unclosed Circle

Both symphonies, the First and the Fifteenth, preserve emotional freshness and depth. This is hardly surprising: the music was written by a genius. But with the passage of long decades since their creation two phenomena emerge more distinctly: symbols of our cultural alphabet discernible in the symphonies and our cultural advancement, as a result of these symphonies.

The First contains symbols of Russian musical tradition as well as images of the 1920s with their utopian craving for renewal. 'The rooted and the renewed' were, for Shostakovich, immensely attractive as important ways of measuring culture and so it is hardly surprising that the Western world echoed so vibrantly to his first major score: here was a signal from Russia of its regenerated cultural life. Indeed, the Symphony was performed only a few years after its composition by conductors of global standing – Bruno Walter, Arturo Toscanini and Otto Klemperer.

Deep-rooted in the Fifteenth Symphony is the final movement of the 'charismatic cycle' (to quote the artist Ilya Kabakov) within which Russian-Soviet art lived, breathed and wove its magic, but that dynamism was now deserting Shostakovich – and his country and the culture to which he belonged chronologically. The symbols of this historical finale are strikingly delineated in the Fifteenth. The marvel of great art is that, through it, we can make progress regardless of its moods and motifs. Through Shostakovich's First we can recognise the vanity of the Russian 'Silver Age': the new music shuns it and breaks with its belated idealism and with the idealism of the St Petersburg school of composition. We too, listening to Shostakovich, bid farewell to the myths of 'silver St Petersburg' and the nostalgic legend of a decadent city.

With the Fifteenth comes the recognition of the benefit of catharsis and withdrawal. We see that the spiritually 'cluttered' 1970s were lightened in the Soviet Union by the endeavour of a great artist and the analogy of personal withdrawal in the Fifteenth offers us spiritual support. The Fifteenth also explains that Shostakovich is slipping away from our fate and from the public role imposed on

him. He is retreating quietly, seeking no compassion, submitting no account. He simply does not want to stay with us.

But stay he does. If the First and the Fifteenth enrich us so much it is because they continue to exist and their essential spirit can be renewed. The symbol of the 'closed circle' is wide of the mark no matter how seductive its use when comparing the first and the last symphonic compositions. Circles of great creativity are never closed, for the people of the future have as much of a claim to them as their contemporaries.

DMITRI SHOSTAKOVICH

Leonid Gakkel

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

Lady Macbeth of Mtsensk (1930), 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 six years after its première. The dictator's displeasure may well have been aroused not just by the opera's erotic scenes but also by the last act which describes penal misery in Russia – a vision of the future which the Stalinist regime was preparing for such a large proportion of its people.

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

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

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

DEUX SYMPHONIES

Leonid Gakkel

Une commémoration infinie

« *Dans toutes les choses humaines, les origines avant tout sont dignes d'étude.* » (*Ernest Renan*) La Symphonie n° 1 de Chostakovitch, écrite à l'âge de dix-neuf ans, confirme cette vénérable maxime. Sa première symphonie offre, en effet, un aperçu des origines de sa créativité et de son œuvre à venir. Synthèse de ses premières années d'apprentissage, elle révèle l'étonnante maturité technique du jeune compositeur ; elle reflète aussi la soif de nouveauté qui caractérise la décennie qui a suivi la révolution d'Octobre 1917 et le regard qu'on porte alors sur un monde en voie de disparition. On serait même tenté de dire que la partition de Chostakovitch s'inscrit pleinement dans l'actualité du moment, la Symphonie n° 1 devenant le phénomène le plus important, voire le plus représentatif, de l'avant-garde musicale de l'époque.

Il est bien évident que la Symphonie n° 1 doit beaucoup au classicisme d'un Tchaïkovski et d'un Scriabine, à la sensibilité façonnée par les écrivains de l'époque et à l'impact de la musique pour laquelle se passionnaient les compositeurs que fréquentait Chostakovitch. Ce n'est guère une coïncidence si la Symphonie n° 1 est dédiée à Mikhaïl Kvadri, compositeur érudit qui a tant inspiré le jeune Chostakovitch. (Kvadri deviendrait, en 1933, l'une des premières victimes du régime de terreur instauré par Staline.) On peut démontrer toutefois que Chostakovitch a su rapidement se libérer de l'influence directe de ses deux plus grands contemporains, Stravinski et Prokofiev.

Nikolaï Malko, qui créa la Symphonie n° 1, notait avec plaisir ce était une œuvre inattendue de la part d'un jeune musicien formé au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Autrement dit, Chostakovitch avait une personnalité suffisamment forte pour se trouver sa propre voix, comme le prouve, à tous points de vue, cette première symphonie. On constate d'abord que la simplicité et la transparence musicales des deux premiers mouvements contrastent avec la gravité et la profondeur des deux suivants – la poussée dramatique résidant dans le dernier mouvement. C'est ainsi que Mahler construisait ses propres symphonies, mais dans la musique russe, et à fortiori celle qui mobilise un « matériau russe », seul un compositeur exceptionnellement doué et passionné d'innovation pouvait y parvenir. Le fait de développer les constituants sonores de chacun des mouvements à partir d'un thème ou d'un motif inaugural n'a rien de nouveau, bien entendu. Ce qui importe, ce sont les caractéristiques du motif en question. Au début de la Symphonie n° 1, la trompette et le basson se donnent la réplique tandis que l'orchestre reste absolument silencieux. On pense immédiatement aux échanges à voix basse de deux personnes. Et cette notion de dialogue réapparaît tout au long de la symphonie.

Autre aspect singulier de la première œuvre majeure de ce compositeur de Saint-Petersbourg ou plus précisément de ce compositeur de l'école Korsakov : le choix d'une orchestration de chambre. Aucune duplication superflue, aucune théâtralité dans les effets sonores. L'orchestre, rutilant, se fait parfois virtuose (dans le *scherzo* par exemple), mais avec une suggestion d'intimité et de retour sur soi. Cette musique ne pourrait guère être qualifiée de descriptive, comme celle de Rimski-Korsakov ou de Stravinski, voire celle délicieusement réservée de Liadov.

Mais ce qui frappe et déconcerte le plus dans la Symphonie n° 1, c'est qu'elle préfigure la manière et la complexité des symphonies à venir. Thèmes et motifs reviennent dans les Symphonies nos 5 et 8 – sonorités, symboles, voire récit, de notre destinée commune. Dans les premiers mouvements, les percussions grondent et certains thèmes émergent, transfigurés, comme dans la Symphonie n° 1. Dans les Symphonies nos 7, 8 et 9, le monologue funèbre des bois nous interpelle à travers les vents – grâce au retour de la tonalité mineure du solo de hautbois venue tout droit du *Lento* de la Symphonie n° 1. Ce système d'échos et d'annonces est sensible dans les trompettes, les timbales et l'ensemble de l'instrumentation symbolique, ainsi que dans les pages tragiques du Chostakovitch « soviétique » et jusqu'à la Symphonie n° 15.

Le tempérament du compositeur imprègne clairement la Symphonie n° 1, notamment avec la montée caractéristique de la « pression » dans les mouvements rapides. Chostakovitch a suggéré que la Symphonie n° 1 pouvait se jouer en 22 minutes (contre les 33 minutes habituelles). « Plus c'est rapide, mieux c'est », indiquait-il pour le *scherzo*. Même sens du tempo dans celui de la Symphonie n° 10, fort exigeante en termes d'articulation, dont le motif – issu du monogramme musical de Chostakovitch, DSCH – peut être perçu comme allusion partielle au *scherzo* de la Symphonie n° 1.

Rien d'étonnant à ces entrelacs. Les génies artistiques sont persuadés qu'il existe une continuité fondamentale entre leurs premiers élans créatifs et leurs ultimes créations ; ils sont convaincus du rôle fondamental de la passion créatrice. Ainsi Chostakovitch insérait certaines de ses envolées initiales dans toutes ses compositions jusqu'à la fin de sa vie. La Symphonie n° 1 représentait pour lui la manifestation la plus puissante de sa créativité et en était comme la clé. Sinon, il n'aurait pas cité le thème et le motif de sa première symphonie tels quels dans une œuvre aussi profondément personnelle que le Quatuor n° 8, ou bien indirectement dans sa toute dernière composition, Sonate pour alto et piano. Sinon, la création de la Symphonie n° 1, le 12 mai 1926, n'aurait pas représenté pour lui un événement à commémorer indéfiniment.

Une partition vierge

Au printemps de l'année 1971, Chostakovitch, alors âgé de soixante-cinq ans, écrit sa quinzième symphonie – elle s'avérera la dernière. Il n'a jamais cessé jusque-là de composer, mais les dernières années ont été consacrées à des pièces d'autres genres, de longueurs variables et de styles différents – de l'esotérique Quatuor n° 13 à la *Marche de la milice soviétique* pour instruments à vent, et de la Symphonie n°14 aux récents *Chants et Danses de la Mort* et au cycle de mélodies sur des textes du librettiste Evgueni Dolmatovski (*Fidélité*). On a l'impression que le compositeur s'est employé à retarder le moment d'aborder l'épilogue de son œuvre symphonique, préférant s'investir dans tout ce qui pouvait l'en distraire. Mais il y a un temps pour tout, et l'heure de la symphonie d'adieux finit par sonner.

Chostakovitch a confié, non sans ironie, à l'un de ses élèves qu'il voulait composer une « jolie petite symphonie ». Or le résultat est teinté d'amertume et de dérision, dépourvu de tout mélodrame, et parfaitement à la hauteur de la typologie et de la symbolique des œuvres récentes des autres compositeurs de la scène mondiale. Toute composition comporte nécessairement des réminiscences et des éléments autobiographiques (de tous faits d'allusions tonales) ; comme dans la Symphonie n° 6 de Tchaïkovski, la Symphonie n° 9 de Mahler ou les *Danses symphoniques* de Rachmaninov, on est donc tenté de vouloir y découvrir quelque secret, même s'il n'y a ni énigme, ni secret en fait. Mais en abordant les questions existentielles et en cherchant à démêler des émotions complexes, on parvient à la liberté spirituelle.

Le premier mouvement de la Symphonie n° 15 est une manière d'autportrait. Cela ne fait aucun doute : au début figure (dans le désordre) le monogramme musical de Chostakovitch, jeu introduisant une citation de la célèbre ouverture du *William Tell* de Rossini. Outre la nostalgie et les souvenirs d'enfance qui s'expriment ici, je suis persuadé que la sonnerie empruntée à *William Tell* (bien plus bruyante et vulgaire que dans l'original) représente pour le compositeur l'essence même de la médiocrité infinie, de l'éternelle banalité qu'il a combattue frénétiquement toute sa vie, mais reste invaincue. Le thème de Rossini, cité cinq fois tel quel, réapparaît sous forme de variations orchestrales à quatre-vingts reprises (!). Cette musique venue d'ailleurs, que Chostakovitch exorcise en la malmenant, ne se laisse pourtant pas battre en brèche et se transforme en marche. Ne reconnaît-on pas là certains événements de la vie du compositeur ? La banalité la plus triviale a quitté ses retranchements et l'esprit de vengeance a triomphé.

Dans le second mouvement, lent, les cuivres jouent un choral paisible, tel une inscription tombale, suivant la tradition séculaire de la musique funèbre avec trombones et trompettes. Le long solo du violoncelle est d'écriture dodécaphonique (sans répétition tonale) ; plus tard Chostakovitch manifestera à nouveau son intérêt pour le dodécaphonisme en tant que matériau de composition plutôt que comme outil de renouveau créatif et d'expansion

de l'horizon spirituel. Il s'appuie pour cela sur son expérience personnelle. C'est ici, dans la seconde partie, que l'évocation du Purgatoire prend toute son ampleur, l'ombre des compositions de toute une vie se manifeste dans les motifs issus de symphonies précédentes comme la dixième et la première (oui, la première encore – emblème de la passion de Chostakovitch).

Le *scherzo* de la Symphonie n° 15 est très concis (quatre minutes), bien que chaque section s'y répète. Il se déroule dans la précipitation et la frénésie jusqu'au mouvement final, où surgit immédiatement le leitmotiv du « Sort » de la *Tétralogie* de Wagner. Chez Wagner d'ailleurs, ce motif était associé à la mort. Il n'y a plus d'énigme, la dernière limite est atteinte.

Le mouvement entier est une véritable descente au Purgatoire. On reconnaît en passant certains motifs des Symphonies nos 8, 11 et 7 et des allusions à Beethoven (comme ailleurs dans l'œuvre) et à Glinka. On note également huit allusions à une forme pour laquelle Chostakovitch avait une prédilection particulière, la passacaille. Les ombres se font plus diffuses, les signes et symboles seffacent et les motifs les plus aisément identifiables disparaissent aux accents discrets des petites percussions – où l'on reconnaît le tempo le plus caractéristique de Chostakovitch, celui de l'invasion dans la Symphonie n° 7. Nulle place pour le deuil, pas de requiem. Au contraire : le silence absolu.

L'orchestration de la Symphonie n° 15 ne manque pas d'intérêt. On a souvent remarqué que si les feuillets avaient comporté le détail des parties, ils seraient restés vierges aux neuf dixièmes. Une partition vierge ! Bien entendu, les nombreux solos instrumentaux s'étaient sur la page, et on trouve là plusieurs *tutti* impressionnants, mais dans l'ensemble la Symphonie n° 15 semble dépourvue de substance : la monophonie y est partout et, les dernières mesures venues, le matériau orchestral s'évapore. Cette symphonie constitue les adieux d'un génie : la musique se dissout, le silence se fait – finis la tourmente, les invasions, les cris de désespoir.

Je terminerai la description de cette ultime symphonie par quelques observations sur sa construction. Elle est de type iambique : le centre contextuel de l'œuvre se situe dans le dernier mouvement. Chostakovitch a repris le modèle de la Symphonie n° 1 – encore cette passion créatrice ! Mais au cours des quarante-cinq ans écoulées le compositeur a trouvé une liberté artistique incomparable. Un premier *scherzo* apparaît dans le mouvement inaugural (et un second à sa place habituelle) ; s'opère alors une manière de renversement entre le premier mouvement, traditionnellement lourd de sens, et le dernier, qui se conclut ici sur un *scherzo* fantomatique. Cette construction paradoxale n'a rien du jeu formel. Elle représente plutôt la liberté à laquelle Chostakovitch est parvenu, liberté qui lui a permis ce dernier élan de créativité.

Une boucle ouverte

Sa première symphonie et sa quinzième ont une même fraîcheur, une même profondeur d'expression, qui témoignent du génie du compositeur. Leur création datant de plusieurs décennies, le passage du temps nous rend aujourd'hui plus sensibles à deux aspects importants de ces symphonies : leur inscription dans notre alphabet culturel et les avancées culturelles qui en résultent.

La Symphonie n° 1 est emblématique de la tradition musicale russe ainsi que des aspirations utopiques des années 1920. « Enracinement et soif de nouveauté » sont des éléments particulièrement attractifs pour Chostakovitch, en ce qu'ils constituent un important moyen d'évaluation culturelle. On ne s'étonnera donc guère que sa première œuvre majeure ait tant fait vibrer le monde occidental : on y voyait le signal du renouveau culturel de la Russie. Quelques années à peine après sa composition, la Symphonie n° 1 était d'ailleurs déjà au répertoire de chefs d'orchestre de renommée internationale comme Bruno Walter, Arturo Toscanini et Otto Klemperer.

On trouve au cœur de la Symphonie n° 15 le dernier sursaut du « cycle charismatique » (comme disait l'artiste Iliia Kabakov) au sein duquel l'art russo-soviétique vivait, respirait et tissait ses charmes. Mais cette énergie abandonne Chostakovitch – comme elle abandonnera son pays et sa culture. Les signes de ce finale historique se laissent clairement percevoir dans la dernière symphonie du maître.

Le plus merveilleux dans tout grand art, c'est qu'il nous permet d'avancer quels que soient l'émotion et les motifs en jeu. La Symphonie n° 1 de Chostakovitch nous montre la vanité de « l'Âge d'argent » russe : cette musique nouvelle s'en écarte et rompt avec l'idéalisme tardif de l'école de Saint-Petersbourg. Nous aussi, en écoutant Chostakovitch, nous disons adieu aux mythes du Saint-Petersbourg de l'Âge d'argent ainsi qu'à la légende nostalgique d'une cité décadente.

Avec la Symphonie n° 15, vient la reconnaissance des bienfaits de la catharsis et du retrait. L'« engorgement » spirituel des années 1970 en Union soviétique fut allégé par les efforts d'un grand artiste, et l'analogie du retour sur soi au sein de la symphonie nous offre un soutien spirituel. Cette symphonie explique également que Chostakovitch échappe au destin qui est le nôtre et au rôle que lui impose le public. Il se retire tranquillement, sans solliciter la compassion, sans rendre de comptes. Il nous fausse compagnie, c'est tout.

Il reste cependant très présent pour nous. Si les Symphonies nos 1 et 15 constituent pour nous une telle source d'enrichissement, c'est parce que leur essence et leur esprit se perpétuent et se renouvellent. L'image de la boucle qui se referme, aussi séduisante fût-elle, dessert la comparaison entre la première symphonie et l'ultime de Chostakovitch. La boucle de la véritable créativité ne se referme jamais elle-même, car les générations à venir peuvent s'y ressourcer au même titre que les contemporains.

DMITRI CHOSTAKOVITCH Leonid Gakkel

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch naît à Saint-Petersbourg le 25 septembre 1906 dans une famille de trois enfants – son père est fonctionnaire. Il prend ses premières véritables leçons de musique à l'âge de neuf ans et, à treize ans, rejoint le conservatoire de la ville - Petrograd – où il suit les cours de composition de Maximilien Steinberg, ancien élève et 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 Nikolaïev, en 1925. Ses œuvres de jeunesse les plus réussies sont la Symphonie n° 1 (1925) et *Le Nez*, opéra inspiré d'une nouvelle de Gogol (1928). S'y conjuguent l'esprit d'innovation de l'avant-garde musicale russe et un sens aigu de la théâtralité – dans toutes ses manifestations, y compris le tragique – traits qui deviendront le sceau de son génie et le fondement de sa renommée d'artiste.

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

La Symphonie n°4 (1936) est une pure merveille et représente sans doute l'apogée de la créativité symphonique de Chostakovitch ; sa première représentation, annulée par le compositeur, n'aura lieu que vingt-cinq ans plus tard. La puissance dramatique de cette œuvre tient à la coexistence d'une « musique de la mesquinerie », agressive, soulignée par une « musique de la trivialité » : le 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 XX^e siècle.

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

L’après-guerre aurait dû être un moment de réconciliation ; malheureusement pour la carrière de Chostakowitch, les critiques idéologiques à son encontre reprennent à la suite du décret de 1948 sur la musique soviétique. En 1953, il écrit la Symphonie n° 10 dans laquelle il renouvelle son approche du genre symphonique : la tragédie de l’histoire cède le pas à l’autobiographie. C’est dans ces pages qu’apparaît pour la première fois le fameux monogramme de Chostakowitch (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, Chostakowitch traverse une période difficile : il semble désorienté et à la recherche de voies nouvelles. Il écrit de la musique de chambre : le remarquable Quatuor n° 8, œuvre très personnelle, date de 1960. Il commence à souffrir d’une maladie dégénérative des os, pour laquelle il ne sera jamais vraiment soigné et dont il restera affligé pour le restant de ses jours – même si c’est un cancer du poumon qui finira pas l’emporter. Il connaît également des difficultés familiales. (Veuf de sa première femme, il se remarie à deux reprises ; malgré la différence d’âge entre eux sa troisième épouse, Irina Antonovna, lui restera fidèle et dévouée). Le temps passe imperceptiblement et l’heure des adieux est bientôt là.

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

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

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

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

ZWEI SINFONIEN

Leonid Gakkel

Ein jährlicher Festtag
„Unter allen menschlichen Dingen sind vor allem die Ursprünge wert, untersucht zu werden.“ (Ernest Renan)
Dieser bedenkenswerte Aphorismus beweist bei Schostakowitschs Erster Sinfonie einmal mehr seine Gültigkeit. Schostakowitsch komponierte sie im Alter von 19 Jahren, und sie bietet nicht nur einen Einblick in die Quelle seiner Kreativität, sie nimmt in gewisser Weise auch sein späteres Werk vorweg. Die Sinfonie subsumiert seine frühen Jahre des Studiums und verdeutlicht seine außergewöhnliche technische Reife, zugleich spiegelt sie das Jahrzehnt nach der Russischen Revolution wider in ihrem Streben nach Neuheit und ihrer Einstellung gegenüber der scheidenden Welt. Den Rahmen zu dieser Partitur lieferten schließlich die damaligen historischen Ereignisse, die Sinfonie wurde zum wichtigsten Werk der Musik-Avantgarde, wenn nicht gar zu deren Inbegriff.

Sicher ist die Erste Sinfonie den Einflüssen der klassischen Tradition Tschaikowskis und Skrjabins verpflichtet, die Eindrücke sind geprägt von zeitgenössischen Komponisten und all der Musik, die Schostakowitschs Kreis von Komponisten begeisterte. So war das Werk beileibe nicht zufällig Mikhal Kwadri gewidmet, dem gelehrten Komponisten, der die Inspiration des jungen Schostakowitsch so sehr anregte. (Kwadri sollte 1933 eines der frühen Opfer von Stalins Großem Terror werden.) Doch es zeigt sich, dass Schostakowitsch bald dem direkten Einfluss seiner herausragenden Zeitgenossen Strawinski und Prokofjew entwichs.

Nikolai Malko, der die Uraufführung der Sinfonie leitete, stellte erfreut fest, dass es sich um ein durchaus ungewöhnliches Werk handelte angesichts des Umstands, dass der junge Musiker seine Ausbildung am Konservatorium erhalten hatte. Das heißt, Schostakowitschs ausgeprägte Persönlichkeit hatte zu ihrem eigenen Ausdruck gefunden, und sie kommt in allen Facetten des Werks zum Tragen. Zunächst einmal sind die beiden ersten Teile, rein musikalisch gesehen, schlichter und transparenter als die beiden folgenden, die sich durch größere Tiefe und Gewichtigkeit auszeichnen – der Höhepunkt findet sich im letzten Satz. So komponierte auch Mahler seine Sinfonien, doch in der russischen Musik und vielleicht insbesondere bei „russischem Material“ kann dies nur einem herausragenden Komponisten gelingen, der zudem die Innovation schätzt. Es ist natürlich nicht neu, das Klangmaterial aller Teile aus dem einleitenden Thema oder Motto zu entwickeln, doch wesentlich ist letztlich das Motto selbst. In der Ersten Sinfonie hören wir Trompete und Fagott, während das Orchester völlig schweigt. Die Anspielung auf eine ruhige Unterhaltung zwischen Menschen ist offenkundig, und Dialoge spielen im weiteren Verlauf der Sinfonie immer wieder eine Rolle.

Und eine weitere Facette ist ungewöhnlich für einen Petersburger Komponisten, oder genauer gesagt, einen Komponisten Schule Korsakows: die Kammer-Struktur. Keine einzige überflüssige Verdopplung, kein Einsatz der Töne als Stützmittel. Auch das Orchester ist hell, bisweilen ausgesprochen virtuos (etwa im *Scherzo*), der Austausch intim – mit sich selbst und über sich selbst. Diese Musik lässt sich kaum als bildhaft beschreiben, ganz im Gegensatz zu der Rimski-Korsakows, Strawinskis und auch der des wunderbar zaghaften Ljadow.

Am auffälligsten und verstörendsten an der Ersten Sinfonie ist allerdings, dass sie Schostakowitschs sinfonisches Schaffen vorwegnimmt und auf die Verstrickungen der Zukunft verweist. Themen und Mottos wiederholen sich (in der Fünften und der Achten): die Klänge und Symbole – das Libretto – unseres gemeinsamen Schicksals. In der Durchführung der ersten Teile grollen die Schlaginstrumente, erklingen umgestaltete Themen, ganz wie in der Ersten Sinfonie. In der Siebten, Achten und Neunten sprechen die Holzbläser mit ihrem Trauermonolog über die Jahre hinweg zu uns – in der Molltonart des Oboenolos im *Lento* der Ersten. Dieses System von Echo und Vorhall ist zu hören in den Trompeten, den Pauken, in der gesamten symbolischen Instrumentierung und weiter durch die tragischen Partituren des „sowjetischen“ Schostakowitsch bis hin zur Fünfzehnten Sinfonie.

Das Temperament des Komponisten zeigt sich in der Ersten Sinfonie mit typisch fieberhaftem Überdruck, der sich in den schnellen Teilen aufbaut. Schostakowitsch meinte, die Sinfonie könne in 22 Minuten gespielt werden (herkömmlich sind es 33 Minuten) – „je schneller, desto besser“ lautete seine Empfehlung für das *Scherzo*. Wir ahnen diesen Drang zu Tempo im *Scherzo* der Zehnten Sinfonie, so anspruchsvoll die Intonation bisweilen ist. Und tatsächlich kann man das Motto der Zehnten – Schostakowitschs musikalisches Monogramm DSCH – in Anlehnung als Teil des *Scherzo*-Motivs in der Ersten verstehen.

Diese Verflechtungen können kaum überraschen. Geniale Künstler sind vom Einklang erster Impulse und letzter Ziele überzeugt, Passion ist ihnen zweite Natur. Schostakowitsch setzte die Impulse seiner frühen Kreativität bis an sein Lebensende in seinen Werken ein. Für ihn war die Erste Sinfonie von überragender Bedeutung, der Schlüsselpuls sozusagen. Sonst hätte er deren Thema und Motto nicht (direkt) im autobiografischen Achten Streichquartett oder (verhüllt) in seiner letzten Komposition, der Sonate für Bratsche und Klavier, zitiert. Sonst wäre auch der Premierentag der Ersten, der 12. Mai, für ihn nicht sein Leben lang ein Festtag gewesen.

Eine Partitur leerer Seiten

Im Frühjahr 1971 schrieb der damals 65-jährige Schostakowitsch eine neue Sinfonie, seine fünfzehnte und, wie sich erwies, seine letzte. Er hatte unablässig komponiert, und in den späteren Jahren umfasste sein Schaffen eine ganze Palette von Genres unterschiedlicher Länge und Qualität, vom esoterischen Streichquartett Nr. 13 bis zum *Marsch der sowjetischen Miliz für Blasorchester*, von der Vierzehnten Sinfonie, den neuen *Liedern und Tänzen des Todes* bis hin zum Balladenzyklus *Die Treue* nach Texten von Jewgeni Dolmatowski. Es entstand der Eindruck, Schostakowitsch zögere den Beginn seines kreativen Epilogs hinaus und arbeite lieber an allem anderen, das ihm gerade in die Hände fiel. Aber alles hat seine Zeit, und so kam auch die Zeit für seine Abschieds-Sinfonie.

Ironisch äußerte er einem Studenten gegenüber, er wolle eine „muntere kleine Sinfonie“ schreiben. Bitterer Witz zieht sich durch sein letztes großes Werk, dem jede Melodramatik fremd ist; es entspricht in Typologie und Symbolik ganz den neueren Werken im globalen musikalischen Kontext. Kompositionen enthalten unweigerlich Erinnerungen und autobiographische Elemente (in Form von tonalen Anspielungen), und wie bei Tschaikowskis Sechster, Mahlers Neunter und Rachmaninows *Sinfonischen Tänzen* fühlt man sich versucht, in der Fünfzehnten nach einem Geheimnis zu forschen, auch wenn sie keinerlei Geheimnisse oder Rätsel birgt. Doch da sie schwierige existenzielle Fragen aufwirft und komplexe Stimmungen auflöst, bedeutet sie eine spirituelle Befreiung.

Der erste Teil der Sinfonie schildert Schostakowitsch selbst. Daran kann kein Zweifel bestehen. Früh schon hören wir die Klänge seines musikalischen Motivs (in beliebiger Reihenfolge). In dieses Spiel mit dem Monogramm hinein erklingt das bekannte Motiv aus Rossinis Oper *Wilhelm Tell*. Das lässt zwar auf die Nostalgie schließen, auf Kindheitserinnerungen, doch bin ich überzeugt, dass dieses Motiv (derber in seiner Sonorität als im Original) für Schostakowitsch ein Symbol maßloser Trivialität ist – die ewige Banalität, die er sein Leben lang erbittert bekämpfte und die doch unangreifbar blieb. Fünf Mal wird Rossinis Thema unverändert vorgestellt, achtzig Mal (!) verändert es die Orchesterklangfarbe. Obwohl Schostakowitsch diese fremde Musik mit einem Exorzismus auszutreiben und niederzuschlagen versucht, zieht sie sich mitnichten zurück, sondern schwillt vielmehr zu einem Marsch an. Welche Metapher für das Leben des Komponisten! Aus den Schützengräben abgedroschener, platter Banalität erhebt sich triumphierend die Rachsucht.

Im zweiten, langsamen Teil spielen die Blechbläser den Choral leise und artikuliert wie die Inschrift eines Grabsteins, eben so, wie Posaunen und Trompeten Trauermusik seit Jahrhunderten spielen. Das lange Cello-Solo nutzt Techniken der Zwölftonmusik (ohne wiederholte Noten). In den späteren Jahren zeigte Schostakowitsch bisweilen wieder Interesse an der Zwölftönigkeit als neuem kompositorischem Mittel, jedoch nicht zum Zweck einer kreativen Erneuerung oder einer Erweiterung des geistigen Horizonts. Dafür griff er ausschließlich auf seine eigenen Erfahrungen zurück.

Auf jeden Fall nimmt hier, in diesem zweiten Teil, die Vision des Fegefeuers Gestalt an, Schatten eines der Komposition gewidmeten Lebens fliegen vorbei in Gestalt von Motiven früherer Sinfonien – der Zehnten und der Ersten (wieder die Erste, ein weiteres Indiz für Schostakowitschs Passion).

Das *Scherzo* in der Fünfzehnten ist sehr kurz (vier Minuten), doch wird jeder Teil wiederholt, eine Art teuflischer, panischer Hast setzt ein – bis zum letzten Satz. Und sofort erklingt das Schicksalsmotiv aus Wagners *Ring des Nibelungen*. Auch bei Wagner verkündet dieses Motiv den Tod. Rätsel bleiben keine zurück, wir stehen an der letzten Schwelle.

Der gesamte Satz ist ein einziges Fegefeuer. Es gibt erkennbare Schatten (Motive) der Achten, Elften und Siebten Sinfonie sowie Anspielungen auf die Musik Beethovens (wie auch anderswo im Werk) und Glinkas. Schostakowitsch verweist zudem auf eine beliebte Form der *Passacaglia* (acht Einzätze). Die Schatten verlieren ihre Konturen, Zeichen und Symbole verblasen, und schließlich stirbt das erkennbarste Motiv unter leisen Vibrationen kleiner Schlaginstrumente – der typischste Rhythmus Schostakowitschs, der Rhythmus der Invasion (Siebte Sinfonie). Keine Trauer, kein Requiem, nur absolute Stille.

Interessant ist auch die Orchestrierung der Fünfzehnten. Man kennt die Bemerkung, dass, würde die Komposition durchgängig auf jede Seite der Partitur geschrieben, jeweils neun Zehntel der Seite leer wären. Eine Partitur leerer Seiten! Natürlich stehen die vielen instrumentalen Soli über die Seiten verstreut, und es gibt mehrere ergreifende Tutti, doch insgesamt ist die Intonation der Fünfzehnten karg, Monophonie herrscht vor, und in den letzten Takten schwindet das Orchestermaterial völlig dahin. Dies ist das Werk, mit dem sich ein Genie verabschiedet: Die Musik löst sich zu Stille auf, wird Stille – nach all den Stürmen, den Invasionen, den verzweifelten Rufen.

Einige abschließende Worte zum Aufbau der Sinfonie. Die jambische Komposition ist nicht zu übersehen: Der letzte Satz bildet inhaltlich den Mittelpunkt des Werks. Das Modell der Ersten Sinfonie wurde beibehalten – wieder diese Passion! Doch fünfundvierzig Jahre später hat der Komponist zu einer unvergleichlichen künstlerischen Freiheit gefunden. Das *Scherzo* kommt im ersten Teil (ein weiteres *Scherzo* erklingt an üblicher Stelle), der herkömmlich inhaltsschwere erste Teil wird zum letzten Satz, während der letzte Satz ein gespenstisches *Scherzo*-Endstück enthält. Doch handelt es sich dabei mitnichten um kompositorische Paradoxa, um ein „Spiel über die Form“ – vielmehr stellt eben dies die Freiheiten dar, die sich Schostakowitsch eröffnet hatten und die ihm seinen letzten kreativen Höheflug ermöglichten.

Ein ungeschlossener Kreis

Beiden Sinfonien, der Ersten wie der Fünfzehnten, ist eine emotionale Frische und Tiefe zu eigen. Das ist nicht weiter erstaunlich, stammt die Musik doch aus der Feder eines Genies. Allerdings stellen sich nach den vielen Jahren, die seit ihrer Entstehung vergangen sind, zwei Aspekte weit deutlicher dar: Symbole unseres kulturellen Alphabets, die sich in der Sinfonien abzeichnen, und unsere kulturelle Weiterentwicklung als Folge dieser Sinfonien.

Die Erste enthält Symbole der russischen Musiktradition sowie Bilder der Zwanziger Jahre mit ihrem utopischen Verlangen nach Erneuerung. „Das Verwurzelte und Erneuerte“ war Schostakowitsch außerordentlich dienlich als Mittel, Kultur zu vermessen, und so überrascht es nicht, dass seine erste große Partitur stark an die Welt des Westens anklingt: ein Signal des regenerierten kulturellen Lebens in Russland. Und tatsächlich wurde die Sinfonie nur wenige Jahre nach ihrer Komposition vom weltweit renommierten Dirigenten aufgeführt, Bruno Walter etwa, Arturo Toscanini und Otto Klemperer.

Tief verwurzelt in der Fünfzehnten ist der letzte Satz des „charismatischen Zyklus“ (um den Künstler Ilya Kabakov zu zitieren), innerhalb dessen die russisch-sowjetische Kunst lebte, atmete und ihren Zauber wob, aber nun kam diese Dynamik Schostakowitsch abhanden – wie auch seinem Land und der Kultur, zu der er chronologisch gehörte. Die Symbole dieses historischen Finales werden in der Fünfzehnten erstaunlich griffig gezeichnet.

Das Wunder großartiger Kunst ist, dass sie uns, unabhängig von ihrer Stimmung und ihren Motiven, zu Fortschritten verhilft. Durch Schostakowitschs Erste können wir die Nichtigkeit des „Silbernen Zeitalters“ Russlands erkennen: Die neue Musik meidet es, bricht mit seinem verspäteten Idealismus und dem Idealismus der Petersburger Kompositionsschule. Wir hören auch, wie Schostakowitsch sich von den Mythen des „silbernen Petersburg“ und der nostalgischen Legende einer dekadenten Stadt verabschiedet.

Mit der Fünfzehnten werden schließlich auch die Nutzen von Katharsis und Rückzug gewürdigt. Wir erkennen, dass die geistig überfrachteten siebziger Jahre in der Sowjetunion durch den Einsatz eines großen Künstlers ein wenig abgedehnt wurden, und die Analogie des persönlichen Rückzugs in der Fünfzehnten ist uns eine spirituelle Stütze. Die Fünfzehnte erläutert überdies, dass Schostakowitsch sich unserem Schicksal und der öffentlichen Rolle, die ihm aufgezwungen wurde, langsam entzieht. Es ist ein stiller Rückzug, der kein Mitgefühl erheischt, keinen Bericht abgibt. Es ist schlicht der Wunsch, nicht mehr bei uns zu sein.

Und doch bleibt er bei uns. Wenn die Erste und die Fünfzehnte Sinfonie uns derart bereichern, dann, weil sie weiterhin ihr Leben führen und ihr Geist erneuert werden kann. Das Symbol des sich schließenden Kreises wäre hier völlig verkehrt, so sehr es sich auch anbieten mag beim Vergleich der ersten und der letzten sinfonischen Komposition Schostakowitschs. Die Kreise großer Kreativität werden nie geschlossen, denn die Nachgeborenen haben einen ebenso großen Anspruch auf sie wie die Zeitgenossen.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Leonid Gakkel

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

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

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

(wie viele glaubten), als vielmehr eine Morgendämmerung in der Welt der Sinfonie – eingeleitet durch das Werk eines russischen Komponisten aus dem 20. Jahrhundert.

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

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

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

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

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

THE MARIINSKY CONCERT HALL





Alberto Venzago

Валерий Гергиев

Художественный руководитель-директор Мариинского театра Валерий Гергиев – один из ведущих дирижеров мира. Помимо руководства Мариинским театром он работает с Всемирным оркестром мира, Венским филармоническим оркестром, оркестром Берлинской филармонии, Лондонским симфоническим оркестром, Национальным оркестром Франции, оркестром Шведского радио, Роттердамским филармоническим оркестром. Им созданы и возглавляются такие заметные в международной музыкальной жизни фестивали, как фестиваль в Миккели (Финляндия), Роттердам Филармоник-Гергиев фестиваль (Голландия), «Звезды белых ночей» (Петербург), Московский Пасхальный фестиваль.

Среди заслуг маэстро Гергиева – идея творческого сотрудничества 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 в более чем в 50 странах Старого и Нового Света, от Японии и Китая до США.

Известен Валерий Гергиев и своей 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.

Дискография Валерия Гергиева обширна и неоднократно удостоивалась престижных международных наград, в частности награды *Record Academy Award* за запись цикла всех 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 World Orchestra for Peace, the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic, the London Symphony Orchestra, the Orchestre national de France, the Swedish Radio Orchestra and the Rotterdam Philharmonic Orchestra. He founded and organises musical festivals of world renown such as the festival in Mikkeli (Finland), the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival (The Netherlands), Stars of the White Nights (St Petersburg) and the Moscow Easter Festival.

Throughout his years of service, the focus of the Maestro's creative effort has been to make the Mariinsky Theatre the best opera company in the world, taking its place alongside the Metropolitan, Covent Garden, the Teatro Carlo Felice, the San Francisco Opera, the New Israeli Opera and the Théâtre du Châtelet. Under Gergiev, the Mariinsky Orchestra and Company has 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.

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 Guergiev

Valery Guergiev 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 mondial pour la Paix, la Philharmonie de Vienne, la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre national de France, l'Orchestre de radio suédoise, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. Il crée et anime plusieurs festivals de renommée mondiale, dont le Festival de Mikkeli en Finlande, le Festival Guergiev de Rotterdam, les Nuits blanches de Saint-Petersbourg et le Festival de Pâques de Moscou.

Guergiev voue sa carrière au Mariinski dont il fait l'un des théâtres lyriques les plus prisés du monde, aux côtés du Metropolitan, de Covent Garden, du Teatro Carlo Felice, de l'Opéra de San Francisco, du Nouvel Opéra israélien et du 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 Guergiev est réputé pour ses initiatives au service de la cause humanitaire. Le maestro russe 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 Guergiev 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 herausragenden Dirigenten unserer Zeit, ist künstlerischer Leiter und Generaldirektor des Mariinski-Theaters. Neben dieser Tätigkeit arbeitet er zudem mit dem World Orchestra for Peace, den Wiener Philharmonikern, den Berliner Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre nationale de France, dem Rundfunkorchester Schweden sowie der Philharmonie Rotterdam. Er gründete und organisiert berühmte Musikfestspiele wie etwa das Festival in Mikkeli (Finnland), das Gergiev-Festival in Rotterdam (Niederlande), Stars der weißen Nächte (St. Petersburg) und das Moskauer Oster-Festival.

Mit seinem jahrelangen Einsatz für das Mariinski verfolgt der Maestro das Ziel, das Theater zur weltweit führenden Oper aufzubauen, das gleichberechtigt neben der Metropolitan, Covent Garden, dem Teatro Carlo Felice, der San Francisco Opera, der New Israeli Opera und dem Théâtre du Châtelet stehen kann. Unter Gergiev 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 ein Requiemkonzert.

Gergiev 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 — тетралогию «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. Глинки, мировая премьера которого состоялась на сцене тогда ещё Большого театра в 1836 году до «Братьев Карамазовых» А. Сметков, мировая премьера которых прошла в Мариинском театре в 2008 году) и 59 балетов (от балетов М. Петипа до балетов Дж. Балanchина, 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 a *ukase* (imperial decree) approving a committee for the direction of 'spectacles and music'. While the theatre's company may have changed its name several times during its history (the Bolshoi Kammeny, the Mariinsky, the GATOV – the State Academic Theatre of Opera and Ballet, the Kirov and, once again, the Mariinsky), it has maintained its theatrical traditions and continuity of repertoire over a span of over two centuries. The Mariinsky has had the honour of staging the first production of major operas like Verdi's *La Forza del Destino*, Borodin'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 premieres 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 Bolshoi Kammeny, 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 is also home to 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 Kammeny, Mariinski, GATOV (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 Tchaikovski. 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 Kammeny 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 *ukase* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik“ billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeny, Mariinski, GATOV – Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater –, Kirov und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskow* und Tschaikowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die Weltpremieren von Petipas legendären Balletten getanzt: *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. Und von hier aus trat das wohl berühmteste russische Ballett aller Zeiten zu seinem Siegeszug um die Welt an: *Schwanensee*. Dieses gesamte „goldene Vermächtnis“ wird im Mariinski bewahrt. Zum Repertoire des Ensembles gehören gegenwärtig über achtzig Opern russischer und europäischer Komponisten, von Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeny – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu 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.



Nadezhda Kazina

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. Темирканов. Оркестру принадлежит честь первого исполнения многих оперных и балетных произведений Чайковского и Прокофьева, опер Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, балетов Асафьева, Шостаковича, Хачатуряна.

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

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

The Orchestra of the Mariinsky Theatre is one of the oldest musical institutions in Russia. It traces its history back to the early 18th century, to the development of the Court Kapelle. In the 19th century, the orchestra flourished under Edouard Napravnik, who was its ruling spirit for over half a century. The excellence of the Orchestra was recognised by the world-class musicians who conducted it including Hector Berlioz, Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler and Arthur Nikisch. In Soviet times, these dazzling traditions were continued by conductors like Vladimir Dranishnikov, 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 Asafiev, 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 Tichchenko, 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'Edouard 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 Tchaikovsky 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 Tichchenko, ainsi que des œuvres de Stravinski, de Shchedrin, de Goubaidouline et de jeunes compositeurs russes ou autres. L'orchestre donne de nombreux concerts symphoniques en Europe, en Amérique, au Japon et en Australie. L'Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de 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, Ariy Pasowski, Evgeny Mravinski, Constantin Simeonov und Yuri Temirkanov. Das Orchester hatte die Ehre, zahlreiche Werke zur Uraufführung zu bringen: Opern und Ballette von Tschaiowski und Prokofjew, Opern von Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Ballette von Assafjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan.

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

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

1-е скрипки

Кирилл Терентьев *концертмейстер*
 Леонид Векслер *концертмейстер*
 Елена Бердникова *заместитель концертмейстера*
 Татьяна Френкель *заместитель концертмейстера*
 Михаил Рихтер *заместитель концертмейстера*
 Христиан Артамонов *заместитель концертмейстера*
 Антон Козьмин *заместитель концертмейстера*
 Всеволод Васильев
 Борис Васильев
 Нина Пирогова
 Анна Глухова
 Ирина Сухорукова
 Виктория Какичева
 Ирина Васильева

2-е скрипки

Зумрад Илиева *концертмейстер*
 Георгий Широков *концертмейстер*
 Мария Сафарова *заместитель концертмейстера*
 Жанна Абдулаева *заместитель концертмейстера*
 Виктория Шукина *заместитель концертмейстера*
 Татьяна Мороз
 Елена Хайтова
 Светлана Журавкова
 Сергей Летягин
 Алексей Крашенинников
 Елена Широкова
 Инна Демченко

Альты

Юрий Афонкин *заслуженный артист России, концертмейстер*
 Владимир Литвинов *заместитель концертмейстера*
 Олег Ларионов *заместитель концертмейстера*
 Лина Головина *заместитель концертмейстера*
 Александр Шелковников *заместитель концертмейстера*
 Карине Барсеян
 Евгений Барсов
 Ольга Неверова
 Светлана Садовая
 Алексей Клюев
 Андрей Петушков

Виолончели

Зенон Залицайло *заслуженный артист России, концертмейстер*
 Олег Сендецкий *заслуженный артист России, концертмейстер*
 Александр Пономаренко *заместитель концертмейстера*
 Тамара Сакарс
 Оксана Мороз
 Екатерина Ларина
 Даниил Брыскин
 Владимир Юнович

Контрабасы

Кирилл Кариков *заслуженный артист России, концертмейстер*
 Владимир Шостаков *концертмейстер*
 Александр Алексеев *заместитель концертмейстера*
 Денис Кашин *заместитель концертмейстера*
 Сергей Трафимович

Флейты

Денис Лупачев *солист-регулятор*
 Николай Мохов *солист-регулятор*
 Григорий Мордашов

Флейта-пикколо

Михаил Побединский

Гобои

Сергей Близначев *заслуженный артист России, солист*
 Павел Кундянок *солист-регулятор*
 Виктор Ухалин *солист-регулятор*

Кларнеты

Виктор Кулык *заслуженный артист России, солист*
 Вадим Бондаренко *солист-регулятор*
 Иван Столбов *солист-регулятор*
 Дмитрий Харитонов *солист-регулятор*

Фаготы

Родион Толмачев *солист*
 Валентин Капустин *заслуженный артист России, солист-регулятор*
 Дмитрий Арсеньев *солист-регулятор*

Валторны

Станислав Пес *народный артист России, солист*
 Владислав Кузнецов *солист*
 Юрий Акимчин *заслуженный артист России, солист-регулятор*
 Валерий Папырин *солист-регулятор*

Трубы

Сергей Крючков *заслуженный артист России, солист*
 Геннадий Никонов *солист*
 Юрий Фокин *солист*
 Виталий Зайцев *солист-регулятор*
 Тимур Мартынов *солист-регулятор*

Тромбоны

Игорь Яковлев *заслуженный артист России, солист*
 Александр Джурри
 Александр Пономарев

Бас-тромбон

Михаил Селиверстов *солист*
 Николай Тимофеев *заслуженный артист России, солист*

Туба

Николай Слепнев *заслуженный артист России, солист*

Ударные

Андрей Хотин *заслуженный артист России, солист*
 Юрий Алексеев *солист-регулятор*
 Владислав Иванов
 Игорь Удалов
 Евгений Жикалов
 Арсений Шупляков

Рояль, Челеста

Валерия Румянцева *солист*

THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

First Violins

Kirill Terentiev *Concertmaster*
 Leonid Veksler *Concertmaster*
 Elena Berdnikova *Associate Concertmaster*
 Tatiana Frenkel *Associate Concertmaster*
 Mikhail Rikhter *Associate Concertmaster*
 Christian Artamonov *Associate Concertmaster*
 Anton Kozmin *Associate Concertmaster*
 Vsevolod Vasiliev
 Boris Vasiliev
 Nina Pirogova
 Anna Glukhova
 Irina Sukhrukova
 Victoria Kakicheva
 Irina Vasilieva

Second Violins

Zumrad Ilieva *Principal*
 Georgy Shirokov *Principal*
 Maria Safarova *Associate Principal*
 Zhanna Abduleeva *Associate Principal*
 Viktoria Shchukina *Associate Principal*
 Tatiana Moroz
 Elena Khaitova
 Svetlana Zhuravkova
 Sergei Letiagin
 Alexei Krashenninnikov
 Elena Shirokova
 Inna Demchenko

Violas

Yuri Afonkin *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Vladimir Litvinov *Associate Principal*
 Oleg Larionov *Associate Principal*
 Lina Golovina *Associate Principal*
 Alexander Shelkovnikov *Associate Principal*
 Karine Barsegian
 Yevgeny Barsov
 Olga Neverova
 Svetlana Sadovaya
 Alexei Kliuev
 Andrei Petushkov

Cellos

Zenon Zalitsailo *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Oleg Sendetsky *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Alexander Ponomarenko *Associate Principal*
 Tamara Sakar
 Oxana Moroz
 Yekaterina Larina
 Daniil Bryskin
 Vladimir Yunovich

Double Basses

Kirill Karikov *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Vladimir Shostak *Principal*
 Alexander Alexeev *Associate Principal*
 Denis Kashin *Associate Principal*
 Sergei Trafimovich

Flutes

Denis Lupachev *Associate Principal*
 Nikolai Mokhov *Associate Principal*
 Grigory Mordashov

Piccolo

Mikhail Pobedinsky

Oboes

Sergei Bliznetsov *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Pavel Kundyanok *Associate Principal*
 Victor Ukhalin *Associate Principal*

Clarinets

Viktor Kulyk *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Vadim Bondarenko *Associate Principal*
 Ivan Stolbov *Associate Principal*
 Dmitry Kharitonov *Associate Principal*

Bassoons

Rodion Tolmachev *Principal*
 Valentin Kapustin *Honoured Artist of Russia, Associate Principal*
 Dmitry Arseniev *Associate Principal*

Horns

Stanislav Tses *People's Artist of Russia, Principal*
 Vladislav Kuznetsov *Principal*
 Yuri Akimkin *Honoured Artist of Russia, Associate Principal*
 Valery Papyrin *Associate Principal*

Trumpets

Sergei Kryuchkov *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Gennady Nikonov *Principal*
 Yuri Fokin *Principal*
 Vitaly Zaitsev *Associate Principal*
 Timur Martynov *Associate Principal*

Trombones

Igor Yakovlev *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Alexander Dzhurry
 Alexander Ponomarev

Bass Trombone

Mikhail Seliverstov *Principal*
 Nikolai Timofeev *Honoured Artist of Russia, Principal*

Tuba

Nikolai Slepnev *Honoured Artist of Russia, Principal*

Percussion

Andrei Khotin *Honoured Artist of Russia, Principal*
 Yuri Alexeev *Associate Principal*
 Vladislav Ivanov
 Igor Udalov
 Evgeny Zhikalov
 Arseny Shuplyakov

Piano & Celesta

Valeria Rumiantseva *Principal*