



MARINSKY

ショスタコーヴィチ  
ピアノ協奏曲第1番 & 第2番  
デニス・マツーフ  
ヴァレリー・ゲルギエフ  
マリンスキーオーケストラ

**СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР  
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА  
ДИРИЖЕР – ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ  
СОЛИСТ – ДЕНИС МАЦУЕВ  
(ФОРТЕПИАНО)**

**ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ (1906–75)**

**Концерт для фортепиано с оркестром №1, до минор, соч. 35**

(Соло на трубе – Тимур Мартынов)

|          |                        |       |
|----------|------------------------|-------|
| <b>1</b> | I. Allegretto moderato | 5'50" |
| <b>2</b> | II. Lento              | 7'51" |
| <b>3</b> | III. Moderato          | 1'19" |
| <b>4</b> | IV. Allegro brio       | 6'48" |

**Концерт для фортепиано с оркестром №2, фа мажор, соч. 102**

|          |              |       |
|----------|--------------|-------|
| <b>5</b> | I. Allegro   | 7'33" |
| <b>6</b> | II. Andante  | 5'32" |
| <b>7</b> | III. Allegro | 5'32" |

**РОДИОН ШЧЕДРИН (р.1932)**

**Концерт для фортепиано с оркестром №5**

|           |                        |        |
|-----------|------------------------|--------|
| <b>8</b>  | I. Allegretto moderato | 13'32" |
| <b>9</b>  | II. Andante            | 10'30" |
| <b>10</b> | III. Allegro assai     | 9'03"  |

*Общее время звучания 73'32"*

Запись была осуществлена 25 – 30 декабря 2009 и 30 декабря 2010 в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия. Инженеры звукозаписи – Джонатан Стокс (Classic Sound Ltd) и Владимир Рыбенко

Продюсер – Джеймс Маллинсон  
Мастеринг-инженер – Джонатан Стокс (Classic Sound Ltd)  
Аудио монтаж – Джонатан Стокс, Нил Хатчинсон (Classic Sound Ltd).

Включая многоканальную запись 5.1 и стерео микс.

**Гибридный – SACD**

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

**THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY  
THEATRE  
CONDUCTOR VALERY GERGIEV  
PIANO DENIS MATSUEV**

**DMITRI DMITRIEVICH SHOSTAKOVICH (1906–75)**

**Concerto for Piano and Orchestra No 1 in C minor, Op. 35**

(Solo trumpet – Timur Martynov)

|          |                        |       |
|----------|------------------------|-------|
| <b>1</b> | i. Allegretto moderato | 5'50" |
| <b>2</b> | ii. Lento              | 7'51" |
| <b>3</b> | iii. Moderato          | 1'19" |
| <b>4</b> | iv. Allegro brio       | 6'48" |

**Concerto for Piano and Orchestra No 2 in F major, Op. 102**

|          |              |       |
|----------|--------------|-------|
| <b>5</b> | i. Allegro   | 7'33" |
| <b>6</b> | ii. Andante  | 5'32" |
| <b>7</b> | iii. Allegro | 5'32" |

**RODION SHCHEDRIN (b. 1932)**

**Concerto for Piano and Orchestra No 5**

|           |                        |        |
|-----------|------------------------|--------|
| <b>8</b>  | i. Allegretto moderato | 13'32" |
| <b>9</b>  | ii. Andante            | 10'30" |
| <b>10</b> | iii. Allegro assai     | 9'03"  |

*Total duration 73'32"*

All tracks recorded 25 – 30 December 2009 & 30 December 2010 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia. Jonathan Stokes (for *Classic Sound Ltd*) and Vladimir Ryabenko – recording engineers.

James Mallinson, producer  
Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* – mixing & mastering  
Jonathan Stokes and Neil Hutchinson for *Classic Sound Ltd* – audio editors

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.

**ЖИЗНЕРАДОСТНОСТЬ, 1933**

**Леонид Гаккель**

Не верится, что Шостакович написал свой Первый фортепианный концерт после оперы «Леди Макбет Мценского уезда»: казалось бы, вместе с нею навсегда ушли в прошлое молодые годы композитора и во всяком случае после ее трагической музыки он не сможет вернуться к эксцентрическому стилю ранних сочинений. Но должно было пройти еще какое-то время, занятое прикладными, пародийными, юмористическими опусами, прежде чем наступила очередь грандиозного откровения Шостаковича, а именно его Четвертой симфонии (1936). В центре же промежуточной серии опусов стоит Первый фортепианный концерт.

Неосомненно, это экспериментальная партитура для Шостаковича. Она не выглядит слишком неожиданной по сравнению с тем, что писали лидеры тогдашнего музыкального неоклассицизма (Стравинский, Хиндемит), но кое-что доведено до крайности в соответствии с дарованием и вкусами нашего автора. Начнем с оркестрового состава: струнные, фортепиано-соло, труба-соло. Конечно, это небарокко в духе вышеупомянутых европейских мастеров. Но есть у Шостаковича и нечто такое, что весьма далеко отстоит от тогдашних барочных стилизаций.

Если исходить из тематического материала, то концерт можно назвать центоном (текстом, составленным из заимствований): легко опознаются Бетховен, Гайдн, а из позднейших авторов – Малер и Хиндемит; не обходится и без общих мест баховской музыки. По форме концерт Шостаковича напоминает коллаж, то есть склейку разнохарактерного материала; иногда швы выглядят очень заметными. Ища эстетических характеристик, я бы назвал это сочинение карнавалом: здесь присутствуют «высокое» и «низкое», используются мелодии уличных шлягеров и темы-символы из классического наследия. А сменяются они так быстро, что впору подумать о китче, когда автор хватается все, что попадаете под руку, не заботясь ни о каком стилевом отборе. В 30-е годы еще не знали самого этого понятия, но концерт Шостаковича уже внес в академический жанр едкую китчевую краску.

Двадцатиминутный концерт обладает чертами подчеркнута аккуратного симфонического цикла. Сонатное Allegro (первая часть): в нем «все на месте», не считая того, что главная партия есть сполок с первой темы бетховенской сонаты Appassionata, а в побочной партии цитируется одесский песенный фольклор. Медленная (вторая) часть – это вальс-бостон, и вот тут появляется оборот из медленной части (Sehr langsam) Третьей симфонии Малера. Для Шостаковича малеровская музыка была слишком важна, чтобы в связи с нею мы думали о «центоне» и «коллаже», а не об искренней и глубокой ностальгии по романтическому веку.

Короткая третья часть (переход к финалу) содержит неожиданную для этого концерта прямую отсылку к Баху – с тем, чтобы в финале началось что-то вроде музыки дансинга а лa ранний Хиндемит. Движение без перерывов, прозрачная фактура, энергия ритма – все это завораживает. Как пестрые лоскутья, мелькают темы из классики: Ре мажорной сонаты Гайдна, рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша» – но двадцатый век торжествует: чего стоит хотя бы скачкообразный рисунок фортепианной партии. В середине финала – издевательски банальная тема трубы с подобающим аккомпанементом струнного оркестра: музыка в провинциальном городском саду! Галоп у фортепиано в репризе делается неудержимым, труба скороговоркой твердит одно и то же, музыка словно бы летит кубарем. Здесь, пожалуй, уже не до юмора, дело идет к «напору зла», каким ему суждено запечатлеться в сочинениях Шостаковича 40-х годов.

Да еще и фортепиано-соло повсюду в концерте звучит на сугубо ударный лад, полифонии и певучести почти нет; вероятно, так играл молодой Шостакович, сопровождая немые фильмы в ленинградских кинотеатрах и этим зарабатывая себе на хлеб. Но сегодня подобное стучащее фортепиано означает почти пугающую карикатуру на концертный жанр и во всяком случае создает тревожащий эмоциональный фон в финале концерта.

По прошествии десятилетий нельзя все же не удивляться откликам советских современников на это сочинение (писали

об «очеловечивании музыки») и даже его авторской оценке («Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху … исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в концерте»). Конечно, некоторые основания для подобных оценок и мнений мы находим в самой партитуре, но жестких тематических стыков и китчевых гримас здесь слишком много, чтобы концерт выглядел светлым и радостным, а не приближал нас к зрелищам современной жизненной смуты. Когда Шостакович писал его, на дворе стоял 1933 год. Европейская музыка, будучи частью европейской культуры, покрывалась первой тенью мировой катастрофы 1930-1940-х годов, и сегодня мы не можем этого не чувствовать. Четвертая, Шестая, Восьмая симфонии Шостаковича, ставшие прямым звуковым свидетельством о «веке страха», включили в себя отзвуки Первого фортепианного концерта, казавшегося вполне оптимистическим произведением двадцатисемилетнего автора.

**ЖИЗНЕРАДОСТНОСТЬ, 1957**

**Леонид Гаккель**

Шостакович пишет свой Второй фортепианный концерт спустя 24 года после Первого концерта, и если мы хотим увидеть, как в Советском Союзе гениально одаренный композитор меняется от творческой молодости к творческому и жизненному закату, то оба концерта – наглядный тому пример. Первый концерт полон острых красок и эмоциональных крайностей, Второй же – комедии в том смысле слова, который имел в виду философ Бергсон, когда говорил, что комедия возможна только в психологической атмосфере равнодушия. Но ведь признаками творческой усталости отмечена целая группа сочинений Шостаковича, расположенная вокруг его пятидесятилетней годовщины, и в этом отношении Второй фортепианный концерт, ор.102, немногим отличается от Испанских песен для голоса и фортепиано, ор.100, или оперетты «Москва, Черемушки», ор.105. А за край музыки, писавшейся в то время сверстниками и соотечественниками Шостаковича (как и им самим), лучше и не заглядывать: в СССР мы найдем молодое нонконформистское поколение композиторов, а в мировых пределах – расцветающий музыкальный авангард, кажущийся «другой планетой» по сравнению с официальным советским искусством.

И тем не менее у Второго фортепианного концерта Шостаковича есть своя прелесть. Даже если считать, что он предназначен для учебного репертуара (хотя на это счет нет никаких авторских указаний, а первую исполнителью концерта Максиму Шостаковичу – сыну композитора – было 19 лет), подобный отточенный лаконизм можно найти только в партитурах эпохи барокко. Именно там солист выступал как «первый среди равных», не противопоставляя себя оркестру ни ритмически, ни тематически; сольная партия, напротив, поддерживала ритм оркестровой игры. Так и у Шостаковича: фортепиано словно бы управляет оркестром, а пианиста легко представить себе в роли старинного капельмейстера, сидящего за клавишным инструментом (кстати, Леонард Бернстайн публично проделал опыт дирижирования за роялем именно со Вторым концертом Шостаковича). К тому же сольный инструмент играет почти без пауз – исключая начало первой и второй частей, и это отсылает нас к барочному принципу basso continuo, то есть непрерывного участия клавишного инструмента в ансамблевом музицировании. Добавив сюда редкостную прозрачность фортепианной партии, почти вовсе обходящейся без крупной техники (преобладает двухголосие в октаву), мы увидим, что лаконизм выступает как эстетика и как стиль Второго концерта.

Его звуковой материал ведет в область парадоксов. Сразу же подчеркнем, что для иностранной аудитории этот материал необычен, тогда как отечественный слушатель (особенно старшего поколения) легко опознает советские музыкальные идиомы, а именно пионерский горн и пионерскую песню, на интонациях которых основываются крайние части концерта. Под барабан и горн маршируют отряды детской коммунистической организации – пионеры из нашего прошлого! Не парадокс ли это: вдвинуть подобный материал в раму необарочного инструментального концерта? Так или иначе, получилось нечто уникальное, хотя, быть может, не вполне уютное для современного российского слушателя.

Сказывается также и стравинианство Шостаковича (обнаружившееся еще в Первом фортепианном концерте), то есть охота и умение играть стереотипами классической музыки, позывными различных композиторских стилей. Начнем с того, что он цитирует самого Стравинского (музыку Арапа из «Петрушки» в третьей части концерта). Есть и Прокофьев (в первой части) и Рахманинов (во второй – что особенно забавно, поскольку фактура концерта начисто лишена рахманиновской декоративности); в финале нам предлагается нечто обезоруживающее: 23-тактовая цитата из фортепианных упражнений Ганона! Вероятно, автор желал наполнить финальный галоп какой угодно богатейной по клавиатуре, и здесь вполне содлился Школа Ганона, по которой и сам Дмитрий Дмитриевич и его сверстники некогда обучались беглости пальцев.

Жанровые стереотипы тоже на месте. Если медленной частью Первого концерта был вальс-бостон, то в центре Второго оказывается ноктюрн – с мелодией губато, с трелями, да еще и в типично «ноктюрновой» тональности ми-бемоль мажор. Как и в Первом концерте, медленную часть здесь можно принять вполне всерьез и найти в ней наплыв ностальгических чувств. Но поскольку здесь нет никаких отзвуков Малера (как в Первом концерте), то ноктюрн рискует выглядеть карикатурой на жанр – да еще «в атмосфере равнодушия»…

И, наконец, финальный галоп: подобно галопу в Первом концерте, он и увлекает, и пугает. Дело не только в незаполненной, «пустой» фактуре сольной партии (в русском духовном предании пустота означает зело), но и в пионерских барабанах и горнах. Они становятся общим местом коллективной советской «жизнерадостности», враждебной независимому и свободному человеку в 1957 году так же, как в 1933-м, когда Шостакович писал Первый концерт. И в 1957-м и в 1933-м эта «жизнерадостность» была неуязвимой.

## ТИШИНА, НАРАСТАНИЕ, ОГОНЬ

Леонид Гаккель

Родion Константинович Щедрин пишет концерты для фортепиано с оркестром на протяжении 49 лет своей композиторской жизни. Пока что их у него шесть, и, по свидетельству автора, сочинение каждого из них всегда совпадало с началом нового этапа в его творчестве. Вероятно, именно по этой причине концерты появлялись с неравными временными интервалами: от восемнадцати лет между алеаторическим Третьим концертом и минималистским Четвертым – до четырех лет между двумя последними концертами, которые, как нам кажется, связаны единым вектором творческого развития. Но при всех обстоятельствах Щедрин не оставляет концертного жанра, сохраняя верность исконно русскому пристрастию именно к фортепианному концерту и продолжая тем самым дело Чайковского, Рахманинова и Прокофьева. Я не провожу качественных сравнений между мастерами разных веков и, уж конечно, не придаю значения количественной стороне дела (хотя у Щедрина фортепианных концертов больше, чем у любого из его предшественников). Самое важное состоит в том, что здравствующий композитор обогащает концертный репертуар современных исполнителей. Благодаря Щедрину они получают возможность играть высококлассную музыку – и это тогда, когда гибельной тенденцией сегодняшней музыкальной жизни становится утрата связей между исполнительским и композиторским творчеством. И ведь в нашем случае концерты не только содержательны и разнообразны, но и чрезвычайно артистичны, ибо созданы блистательным композитором-пианистом (как известно, Щедрин с отличием окончил фортепианный факультет Московской консерватории). Сольную партию в его концертах давно уже играет не столько он сам, сколько мировые звезды современного пианизма. К примеру, Пятый концерт впервые исполнил Олли Мустонен (Финляндия); ему же это сочинение и посвящено.

Пятый фортепианный концерт появился на свет в 1999 году. Можно было ожидать изысканно-камерной манеры письма, в общем естественной для 67-летнего композитора… но если первые две части концерта действительно говорят о редукции концертного стиля, об «итре с тишиной», то в финале мы получаем

такой мощный выброс ритмической энергии и такой грандиозный напор звучания, что впору забыть об уходящем веке, о его замирающем голосе и, напротив, вспомнить о великих расцветных творениях новой музыки, таких как Второй фортепианный концерт Прокофьева и «Весна священная» Стравинского.

Тишину воистину можно почувствовать, когда начинается концерт Щедрина. Оркестровый состав здесь вовсе не камерный (большая струнная группа), но инструментальный, краски используются рачительно, а фортепиано звучит так, как будто мы слышим чьи-то осторожные шаги по хрупкой земной поверхности. Начальная тема первой части станет основной в масштабе всего сочинения. Более свободное движение приходит на смену «осторожным шагам», развитие доводится до кульминации, но под конец все опять излагается sotto voce (вполголоса), а выразительность музыки, как вначале, делается необыкновенной: автор слышит сольную партию как нежную и певучую (dolce, cantabile), сохраняя ее редкостный лаконизм.

Во второй части – узнаваемый мелодический материал (он звучал в первой части), разве что ритмический пульс замедляется и все выглядит крупнее и рельефнее. В пятнадцати тактах фортепианной каденции музыка расширяет свой регистровый и темповый диапазон, давая она приобретает подвижное дыхание – с тем, чтобы все опять излагается sotto voce (вполголоса), потом остановилось на тихих, тянущихся звучаниях… и внезапно уступило место финалу.

Щедрин говорит: «… В финале я стараюсь в какой-то мере повторить прием crescendo равелевского «Боiero», но в совсем ином темпе – виртуозной стремительной токкатью». Прием непрерывного звукового нарастания найден еще до Равеля, но когда молодой русский композитор в конце XX века заставляет оркестр так искриться, а фортепиано так чеканит звуки, превращаясь по ходу 57-тактовой каденции в подобие магического бубна – когда композитор делает это, мы вновь начинаем верить в неиссякаемую жизненную силу нашего искусства. И, конечно, XX век не проходит даром для отечественного музыкального ремесла, иначе не было бы в огненном финале Пятого концерта такого обилия тонких и необычных подробностей (наподобие басовых нот, «звучащих связано и отчетливо» – согласно авторской ремарке). Не только стихия чувств, но и культура говорит с нами голосом музыканта-соотечественника. С гордостью сознаем, что этот голос слышит широкая мировая аудитория.

## HAPPINESS, 1933

Leonid Gakkel

It is hard to believe that Shostakovich composed his First Piano Concerto after his opera *Lady Macbeth of Mtsensk*. It seemed that with this tragic work the composer's youth had disappeared forever and that he would never return to the eccentric style of his early compositions. But some time needed to pass, during which he wrote parodic and humorous pieces, before his series of grand and revelatory works, in particular his Fourth Symphony (1936). The First Piano Concerto stands in the middle of this intervening series of works.

For Shostakovich this was undoubtedly an experimental score. Compared to compositions by the leading exponents of musical neo-classicism at the time (Stravinsky, Hindemith), it does not appear too radical, but it reaches some sort of extreme as far as Shostakovich's talents and tastes are concerned. Let us start with the orchestral components: strings, piano and trumpet solos. Of course, this is neo-baroque in the spirit of the aforementioned Hindemith. However, there is in Shostakovich something unique that departs from all contemporary baroque stylisation.

As far as the theme is concerned, this concerto may be called a *centon* (a text incorporating borrowed material): Beethoven and Haydn are easily identifiable, as well as the later composers Mahler and Hindemith, not to mention the music of Bach. Shostakovich's concerto takes the form of a collage, layering various types of material; in places the seams are highly apparent. As regards its aesthetic qualities, I would call this composition a *carnival*: with its inclusion of both "high" and

"low" music. It incorporates the melodies of popular songs of the time and also themes and symbols from the classical tradition. And these change so rapidly, with the author seizing on anything that comes to hand with no regard for stylistic consistency, that it might almost be described as *kitsch*. Although the word did not exist as a concept in the 1930s, with this concerto, Shostakovich introduced a caustic, kitsch element into the academic musical genre.

The twenty-minute concerto has features of a precise symphonic cycle. In the Sonata Allegro (first movement) "everything is in place", regardless of the fact that the main part imitates the first theme of Beethoven's Sonata *Appassionata*, and the subsidiary part the folk songs of Odessa. The slow (second) movement is a Boston waltz, and here there appears a section from the slow movement (*sehr langsam*) of Mahler's Third Symphony. Mahler's music was so important for Shostakovich that it evokes a deep and sincere nostalgia for the romantic era rather than being a *centon* or collage.

The short third movement (transition to the finale) contains an unexpected – for this concerto – reference to Bach, introducing a kind of dance reminiscent of early Hindemith. The continuous flow of music is lucid in texture, energy and rhythm and creates a spellbinding effect. A patchwork of classical themes flashes through it: the D major Sonata of Haydn, Beethoven's Rondo "Rage over a lost penny" – but the twentieth century predominates: as we see in the uneven piano figure. Halfway through the finale he introduces an ironically banal theme of trumpet with string orchestral accompaniment: music for a provincial urban park! The piano gallopade in the reprise is irrepresible, reinforced by the trumpet contortions, the music seeming to tumble over itself. Here, perhaps, Shostakovich is going beyond humour to the "force of evil" for which the compositions of his forties are remembered.

Throughout the concerto there is only percussive harmony in the piano solo; polyphony and melody are almost absent. Probably this is the way the young Shostakovich played when he earned his living accompanying silent films in Leningrad theatres. But today such hammering on the piano signifies an almost frightening caricature of the concerto genre and provides a disturbing emotional backdrop to the finale.

Many decades later it is impossible not to be surprised by the response of Soviet contemporaries to this work (they referred to it as "humanising music"), and even by the commentary of the composer himself ("I regard our era...as one of total happiness. I wanted to convey this in the Concerto.") Of course, certain points of departure for such appraisals can be found in the score but there is too much harsh thematic grafting and kitschy grimacing for the Concerto to appear light and joyous, and for it not to speak to us of the troubles of that period. Shostakovich wrote this Concerto on the eve of the year 1933. European music, as a part of European culture, was already shadowed by the worldwide catastrophe of the 1930s and 40s, and today it is impossible not to sense this. Shostakovich's Fourth, Sixth and Eighth Symphonies, as direct aural testimonies to the "century of terror", contain within them echoes of the First Piano Concerto, seemingly, for all intents and purposes, a wholly optimistic work by the twenty-seven-year-old composer.

## HAPPINESS, 1957

Leonid Gakkel

Shostakovich wrote his Second Piano Concerto twenty-four years after his First. These concertos graphically illustrate the development of a Soviet composer of genius, both as an artist and as a man, from the creativity of his youth to the autumn of his life. The First Concerto is full of sharp colour and emotional extremes. The Second is a comedy in the sense intended by the philosopher Bergson who posited that comedy was only possible when there was an emotional disconnect.

However, there is evidence of creative fatigue in a number of works composed by Shostakovich around his fiftieth year. In this sense the Second Piano Concerto, op. 102, differs little from the Spanish songs for voice and piano op. 100, or the operetta *Moscow, Cheryomushki*, op. 105. And we hardly dare look beyond the boundaries of music that was written at the time by Shostakovich and his contemporaries: for

in the USSR we find a young generation of nonconformist composers, and internationally, a blossoming of a musical avant-garde, seemingly from "another planet" when compared to official Soviet art.

Nevertheless, Shostakovich's Second Piano Concerto has its charms. Even if we take into account the fact that he intended it for his teaching repertoire (although there are no authorial directives confirming this, and the first performance of the Concerto was played by the composer's 19-year-old son Maxim Shostakovich), such laconicism can be found only in the scores of the Baroque period. Here the soloist performs as a "first among equals", not countering the orchestra in rhythm or theme; on the contrary, the soloist supports the rhythm of the orchestra. And so with Shostakovich: it is as though the piano were directing the orchestra. The pianist appears as an ancient Kapellmeister sitting at his keyboard (incidentally, in performing Shostakovich's Second Concerto, Leonard Bernstein publicly demonstrated this experiment of directing from behind the piano). Furthermore, the solo instrument plays almost without pause, except at the beginning of the first and second movements, and this reflects the baroque principle of *basso continuo* – the continuous playing of keyboard instruments in musical ensembles. Added to this is the exceptional lucidity of the piano parts, almost entirely eschewing a heavy technique (two voices predominate). We see then, that laconicism forms the style and aesthetic of the Second Concerto.

Shostakovich's composition leads us into the realm of paradox. We acknowledge that for a foreign audience this is unusual material, while a Russian audience (particularly the older generation) can easily identify the Soviet musical idiom, especially the "Pioneer horn" and "Pioneer song", on which the beginning and end of the Concerto are based. The massed ranks of the Communist children's organisation march to the drum and horn – the Pioneers of our past! Is it not paradoxical to encounter such material within the framework of a baroque instrumental concerto? However, it creates a unique impression, although perhaps not an entirely comfortable one for the modern Russian listener.

Such "Stravinskyism" in Shostakovich (which also occurs in the First Piano Concerto), is the desire for and the ability to play stereotypical classical music as trademarks of various styles of composition. We start with the reference to Stravinsky himself (the music of Arap from *Petrushka* in the third movement of the Concerto). There is Prokofiev (in the first movement) and Rachmaninov (in the second – which is particularly amusing because the texture of the Concerto is completely bare of Rachmaninov-style ornamentation). In the finale we are offered something quite disarming: a 23-bar imitation of Hanon's piano studies! In all probability the composer wanted to execute the final gallopade as a headlong dash over the keyboard, and here Hanon is apt, for Dmitri Dmitrich and his contemporaries developed their dexterity through his school.

Genre stereotypes also have their place. If the slow movement of the First Concerto was a Boston waltz, then in the middle of the Second a nocturne appears – with a rubato, trills and a typical "nocturne" tonality of E flat major. As in the First Concerto, the slow movement may be taken quite seriously; It contains within it a stream of nostalgic emotion. But insofar as it lacks echoes of Mahler (unlike the First Concerto), the nocturne risks appearing as a caricature of the genre, and what is more, "in an atmosphere of indifference". As with the gallopade in the First Concerto, the final gallopade distracts and startles. Not only by the unfiled, "empty" texture of the solo (in the Russian spiritual tradition emptiness signifies *evil*), but also by the Pioneer drums and brass. These represent collective Soviet "happiness", which was as inimical to the free and independent person in 1957 as it was in 1933 when Shostakovich wrote his First Concerto. And in both 1957 and 1933, this "happiness" was unassailable.

## SILENCE, BUILD-UP, FIRE

Leonid Gakkel

Rodion Konstantinovich Shchedrin has been writing concertos for piano and orchestra for 49 years of his life as a composer, producing six in total. According to the composer, each one corresponds to the beginning of a new stage in his creative life. This probably explains

why the concertos have appeared at uneven intervals: from eighteen years between the aleatoric Third Concerto and the minimalist Fourth – to four years between the last two concertos, which appear to be part of a single creative continuum. But whatever his circumstances, Shchedrin has never departed from the concerto genre, upholding the eternal Russian passion for the piano concerto and continuing the work of Tchaïkovsky, Rachmaninov, and Prokofiev. I am not making a comparison here between the masters of different centuries, and of course am not taking into account the quantitative aspect of the work (although Shchedrin wrote more piano concertos than did any of his predecessors). The key point is that this prolific composer enriches the concerto repertoire of modern performers. Thanks to Shchedrin they have the chance to play music of the highest calibre, bucking the pernicious trend in modern music towards loosening the creative connection between performer and composer. In this case the concertos are not only varied and rich in content, but they also have exceptional artistic value, for they are written by a brilliant pianist-composer (as is well known, Shchedrin graduated from the Moscow Conservatory with distinction). For a long time, his concerto solos have been performed not only by himself, but also by many world-class modern pianists. For example, the Fifth Concerto was dedicated to Olli Mustonen of Finland and first performed by him.

The premiere of the Fifth Piano Concerto was held in 1999. From a 67-year-old composer we might have anticipated a refined piece of chamber music... but if the first two movements of the Concerto indicate a diminution of the concerto style, a type of “play upon silence,” then in the finale the powerful explosion of rhythmic energy and mighty force of sound drowns out the fading voice of the departing century and instead recalls the great *multicoloured* creations of innovative music, such as Prokofiev’s Second Piano Concerto and Stravinsky’s *Rite of Spring*.

Silence can indeed be sensed as Shchedrin’s concerto begins. This is by no means a chamber orchestra (there is a large string section), yet instrumental colour is employed with gusto, while the piano suggests cautious footsteps crossing a fragile surface. The opening theme of the first movement forms the basis of the entire composition. The music then moves more freely, beyond “cautious footsteps,” reaching the culmination, and towards the end becoming *sotto voce* again. As at the beginning, the musical expressiveness is extraordinary; the author writes the solo as *dolce* and *cantabile*, preserving its rare laconicism.

The second movement contains familiar melodic material (heard in the first movement); however, the delicate rhythmic pulse slows and everything appears stronger and in sharper relief. In fifteen bars of the piano cadenza the music widens in register and tempo range; it acquires a lively spirit so that everything reaches a resounding climax, then it pauses on quiet, drawn-out notes... and suddenly these give way to the finale.

Shchedrin says: “...in the finale I tried to some extent to emulate the crescendo of Ravel’s *Boléro*, but in an entirely different tempo – with a virtuoso toccata”. This model of a continuous accumulation of sound actually predates Ravel, but when at the end of the twentieth century an elderly Russian composer compels an orchestra to play with such brilliance, with the piano meting out sound, returning to the 57-bar cadenza like a magical tambourine – we find our faith in the inexhaustible life force of our art restored. As far as the musical profession is concerned the twentieth century has not passed in vain, otherwise the fiery finale of The Fifth Concerto would not contain such an abundance of subtle and unusual detail (such as the bass notes “sounding connected and yet distinct”, in the words of the composer). Not only the realm of emotion but also the entire culture speaks to us through the voice of a musician and a compatriot. We are proud to acknowledge that this voice resounds throughout auditoria the world over.

## LE BONHEUR, 1933

Leonid Gakkel

On peine à croire que Chostakovitch a composé son premier concerto pour piano après *Lady Macbeth de Mtsensk*. Il semblait, en effet, que cet opéra tragique avait sonné le glas de la jeunesse du compositeur

et que l'excentricité stylistique de ses premières compositions appartenait définitivement au passé. Il lui fallait néanmoins laisser passer un certain temps, qu'il consacra à des pièces parodiques et pleines d'humour, avant de se lancer dans une série d'œuvres significatives de grande envergure comme la *Symphonie n° 4* (1936). *Le Concerto pour piano n° 1* se situe à mi-parcours de cette période intermédiaire.

Pour Chostakovitch, cette pièce constitue sans doute une partition expérimentale. Comparée aux œuvres des plus grands représentants du néo-classicisme de l'époque (Stravinsky, Hindemith), elle n'a rien de bien radical, mais Chostakovitch y explore, en quelque sorte, ses dons et ses goûts jusqu'au bout. Si les éléments orchestraux – cordes, piano et trompette solo – sont néo-baroques à la manière d'un Hindemith, il y a toutefois chez Chostakovitch quelque chose de profondément original qui le démarque du style baroque de ses contemporains.

Au plan thématique, ce concerto s'apparente au *centon* (texte littéraire constitué d'extraits provenant des œuvres de différents auteurs) : on reconnaît aisément les emprunts à Beethoven, à Haydn et à des compositeurs plus récents comme Mahler et Hindemith, mais aussi à Bach. Le concerto de Chostakovitch a la forme d'un collage rassemblant un matériel hétéroclite, avec parfois des raccords très criants. En ce qui concerne ses qualités esthétiques, je qualifierais cette composition de *carnavalesque* en ce qu'elle allie musique folklorique et classique. On y trouve aussi bien des mélodies populaires que des thèmes et symboles issus de la tradition classique. Et l'on passe des uns aux autres avec une telle rapidité – le compositeur faisant feu de tout bois sans souci de cohérence stylistique – que l'on pourrait presque qualifier cette partition de *kitsch*. La notion de kitsch n'existait pas dans les années 1930, certes ; mais on peut néanmoins dire que Chostakovitch a introduit une dimension caustique, kitsch, dans la musique dite sérieuse.

Ce concerto de vingt minutes présente une structure strictement symphonique. Dans le premier mouvement (*allegro*) en forme sonate, « tout est à sa place », bien que la partie principale imite le thème inaugural de la *Sonate en fa mineur*, « *Appassionata*», de Beethoven et la partie subsidiaire des airs folkloriques d'Odesa. Le second mouvement (*lento*) est une valse lente, qui reprend une partie du mouvement lent (*sehr langsam*) de la *Symphonie n° 3* de Mahler. La musique de Mahler était tellement importante pour Chostakovitch que cet emprunt témoigne d'une profonde et sincère nostalgie pour l'ère romantique plutôt que d'une esthétique du centon ou du collage.

Le troisième mouvement, qui fait la transition vers la *finale*, est court. Il comporte une référence à Bach – inattendue dans ce contexte –, introduisant une espèce de danse qui n'est pas sans rappeler le jeune Hindemith. Le flux continu de la musique est d'une telle clarté en termes de texture, de vitalité et de rythme, qu'il crée un effet d'envoûtement. On perçoit ici et là l'écho fulgurant de thèmes classiques issus de la *Sonate en ré majeur* de Haydn ou du *Rondo du sou perdu* de Beethoven, mais c'est surtout le vingtième siècle qui domine – comme en témoignent certaines irrégularités dans l'écriture pianistique. À mi-chemin du *finale*, Chostakovitch confie à la trompette, accompagnée des cordes, un thème dont la banalité a valeur d'ironie : une musique digne des kiosques des jardins publics de province ! À la reprise, le piano se lance dans un galop effréné, rehaussé des contorsions de la trompette et comme animé d'une force irrésistible. Dépasant l'humour, Chostakovitch traite peut-être déjà ici de la « force du mal » qui fera la renommée des pages qu'il écrira vers la quarantaine.

D'un bout à l'autre du concerto, le piano solo donne exclusivement dans l'harmonie percussive ; nulle polyphonie, nulle mélodie, ou presque. Sans doute est-ce dû à la manière dont le jeune Chostakovitch jouait quand il accompagnait au piano les films muets pour gagner sa vie à Leningrad. Mais aujourd'hui, pareil martèlement du piano est perçu comme une caricature presque terrifiante du concerto en tant que genre. Et il crée un fond de malaise, surtout dans le *finale*.

Plus de soixante-dix ans plus tard, il est difficile de ne pas s'étonner de la réaction initiale des Soviétiques à l'écoute de cette musique (qu'ils qualifièrent de « musique humanisante »), voire des déclarations du compositeur lui-même : « Je considère l'époque actuelle... comme un moment de bonheur total. C'est cela que j'ai voulu communiquer dans mon concerto. » Ces commentaires trouvent, certes, quelque justification dans la partition – notamment dans le deuxième mouvement et le *finale* –, mais le caractère abrupt des greffes thématiques et le kitsch nuisent à l'impression de légèreté et de joie, et évoquent pour

nous les troubles politiques de la période. Chostakovitch a écrit ce concerto au seuil de l'année 1933. La musique européenne, en tant que phénomène culturel, porte déjà en elle l'ombre de la catastrophe mondiale qui frappera les années 1930 et 1940, et on ne saurait y être insensible aujourd'hui. Témoignage direct de ce « siècle de terreur », les *Symphonies*, n°s 4, 6 et 8 de Chostakovitch contiennent des échos du *Concerto pour piano n° 1*, œuvre d'un compositeur de vingt-sept ans ayant toutes les apparences de l'optimisme.

## LE BONHEUR, 1957

Leonid Gakkel

Chostakovitch a composé son *Concerto pour piano n° 2*, vingt-quatre ans après son premier concerto pour piano. Ces deux concertos illustrent on ne peut plus clairement l'évolution du génie soviétique, en tant qu'artiste et en tant qu'homme, de sa jeunesse créatrice à l'automne de sa vie. Alors que le *Concerto n° 1* était haut en couleur et en émotion, le deuxième relève du comique, au sens où l'entend le philosophe Henri Bergson lorsqu'il écrit que « l'indifférence est son milieu naturel ».

Plusieurs des œuvres de cette époque trahissent une certaine fatigue de la créativité chez Chostakovitch autour de la cinquantaine. De ce point de vue, le *Concerto pour piano n° 2*, op. 102, ne diffère guère des *Chansons espagnoles pour voix et piano*, op. 100, ou de la comédie musicale *Moscou*, *Tcheriomouchki*, op. 105. Et si l'on ose aller voir au-delà de la musique de Chostakovitch et de ses contemporains, on trouve toute une jeune génération compositeurs non-conformistes en URSS, et à l'échelle internationale l'épanouissement d'une avant-garde musicale sans commune mesure avec l'art soviétique officiel.

Ceci dit, le *Concerto pour piano n° 2* de Chostakovitch n'est pas dépourvu de charme. Même s'il était destiné à son répertoire d'enseignement (bien qu'aucune déclaration du compositeur ne le confirme, et qu'il ait confié la création du concerto à son fils, Maxime Chostakovitch, alors âgé de dix-neuf ans), le laconisme de la partition n'a de précédent qu'à l'âge baroque. À cette époque-là, au plan rythmique ou mélodique, le soliste, « premier parmi ses pairs », ne jouait pas *contre* l'orchestre, mais *dans* l'orchestre. Il en est de même chez Chostakovitch : un peu comme si c'était le piano qui dirigeait l'orchestre. Le rôle du pianiste rappelle ainsi celui de *Kapellmeister* assis au clavier (comme là, d'ailleurs démontré Leonard Bernstein en concert en dirigeant le *Concerto pour piano n° 2* de Chostakovitch du piano). En outre, le piano joue presque continuellement – sauf au début du premier et du second mouvement – évoluant, par là, la basse continue de la musique baroque – accompagnement au clavier tout au long d'une pièce pour ensemble. Enfin, l'écriture pianistique (avec deux voix dominantes) est d'une clarté exceptionnelle, sans presque la moindre pesanteur technique. Ainsi donc le style et l'esthétique du *Concerto n° 2* se définissent par le laconisme.

Les pages de Chostakovitch nous entraînent dans un univers paradoxal. Si le matériel sonore est peu familier aux étrangers, les Russes au contraire (surtout ceux de la vieille génération) n'ont aucune difficulté à reconnaître les références à la culture soviétique, surtout au début et à la fin du concerto, avec la musique et les chants du mouvement « Pionniers ». Tous ces jeunes communistes défilant au son des tambours et des cors, n'est-il pas paradoxal de les retrouver au sein d'un concerto pour instrument solo d'inspiration baroque ? Cela crée une impression tout à fait curieuse, et peut-être d'ailleurs quelque peu inconfortable pour l'auditeur russe moderne.

Ce côté Stravinski, également présent dans le *Concerto pour piano n° 1* de Chostakovitch, correspond à la volonté et la capacité de se servir des stéréotypes de la musique classique pour représenter différents styles de composition. Cela commence par une référence à Stravinski (la musique du Maire dans *Petrouchka* au troisième mouvement du concerto). Mais on reconnaît aussi Prokofiev (dans le premier mouvement) and Rachmaninov (dans le second – phénomène d'autant plus amusant que la texture du concerto est dépourvue de toute ornementation à la Rachmaninov). Et le *finale* propose quelque chose de touchant : l'imitation, en 23 mesures, des exercices pour piano de Hanon ! Manifestement le compositeur voulait faire exécuter au piano un galop final qui ressemble à une course effrénée le long du

clavier, et ici Hanon s'impose, puisque Dmitri Dmitrich et ses contemporains s'en servaient pour améliorer leur dextérité.

Chostakovitch se livre aussi à tout un jeu sur les genres. Si le mouvement lent du *Concerto n° 1* était une valse lente, c'est un nocturne – avec rubato, trilles et tonalité caractéristique en mi bémol majeur – qui fait son apparition au milieu du *Concerto n° 2*. Comme dans le cas précédent, le mouvement lent du deuxième concerto demande peut-être une certaine gravité, en raison de la nostalgie qui s'y fait jour. Cependant, en l'absence de références à Mahler (présentes, en revanche, dans le premier concerto), le nocturne risque de paraître caricatural, surtout dans une œuvre dont le ton est à « l'indifférence ». De même que le galop du premier concerto, le dernier galop du deuxième surprend et fait diversion. Non seulement en raison de la texture lâche du solo, son « vide » (dans la tradition spirituelle russe, le vide est associé au *mal*), mais à cause des roulements de tambour et des cuivres. Ceux-ci représentent le « bonheur » collectif à la Soviétique, négation de la liberté et de l'indépendance de la personne aussi puissante en 1957 qu'elle ne l'était en 1933, à l'époque du premier concerto. En 1957, comme en 1933, ce « bonheur » était irréfutable.

## SILENCE, ELAN, FEU

Leonid Gakkel

Rodion Konstantinovitch Chédrine a commencé à écrire des concertos pour piano et orchestre dès le début de sa carrière de compositeur, il y a 49 ans, et en a produit six en tout. D'après le compositeur, chacun d'entre eux marque une nouvelle étape dans sa vie de création. D'où probablement leur apparition à intervalles irréguliers : dix-huit ans séculent entre le *Concerto n° 3* – aléatoire – et le *n° 4* – minimaliste –, mais quatre ans seulement entre les deux derniers concertos qui semblent s'inscrire dans un même élan créateur. Fidèle en toutes circonstances à l'éternelle passion des Russes pour le concerto pour piano, Chédrine n'a jamais abandonné le genre et s'inscrit dans la lignée de Tchaïkovski, Rachmaninov, et Prokofiev. Il ne s'agit pas ici de comparer des maîtres appartenant à des siècles différents et encore moins de se lancer dans des considérations quantitatives (bien que Chédrine ait plus de concertos pour piano à son actif que tous ces prédécesseurs). L'important, c'est que ce compositeur prolifique enrichit le répertoire des concertistes actuels. Grâce à Chédrine, ils peuvent jouer une musique de très haut niveau, qui va l'encontre de la tendance pernicieuse vers une rupture du lien créatif entre interprète et compositeur manifeste dans la musique moderne. Ces concertos sont non seulement variés et denses, ils sont d'une richesse artistique exceptionnelle, leur auteur étant un brillant pianiste-compositeur (Chédrine est diplômé avec distinction du Conservatoire de Moscou). Depuis longtemps, ces concertos sont interprétés par Chédrine lui-même ou par des solistes de renommée mondiale. Ainsi le *Concerto n° 5* est dédié au pianiste finlandais Olli Mustonen, qui l'a créé en 1999.

À cette date, le compositeur avait soixante-sept ans et l'on aurait donc pu s'attendre de sa part à une pièce de musique de chambre délicate... or si les deux premiers mouvements du concerto suggèrent un amoindrissement de ce qui a fait le style du concerto, une espèce de « jeu sur le silence », la puissante explosion d'énergie rythmique et l'intensité sonore du *finale* noient la voix affaiblie du siècle finissant et évoque, au contraire, les immenses créations polychromes des grands novateurs, telles le *Concerto pour piano n° 5* de Prokofiev et le *Sacre du printemps* de Stravinski.

Le début du concerto de Chédrine est tout en retenue. On n'est nullement en présence d'un orchestre de chambre (la section des cordes est nombreuse) et la couleur instrumentale est vive, mais le piano donne l'impression d'avancer prudemment à petits pas sur une surface précaire. Toute la composition s'appuie sur le thème d'ouverture du premier mouvement. Puis la musique avance plus librement, « senhardit », pour arriver à son point culminant, avant de se faire à nouveau entendre *sotto voce* vers la fin. Comme au début, l'expressivité musicale est extraordinaire : le solo se veut *dolce* et *cantabile*, préservant ainsi un rare laconisme.

Le deuxième mouvement contient un matériel mélodique familier (déjà entendu au premier mouvement) ; les légères pulsations se font toutefois plus lentes et le tout prend un relief nouveau et saisissant.

Au fil des quinze mesures de la cadence au piano, le registre et le tempo augmentent d’ampleur ; la musique gagne en intensité jusqu’à culminer de façon dramatique, puis s’accorde une pause faite de longues notes chuchotées… et, brusquement, fait place au *finale*.

« … Dans le *finale*, nous dit Chédrine, j’ai tenté en quelque sorte un crescendo à la manière du *Boléro* de Ravel, mais avec un tempo entièrement différent – une toccata virtuose. » En fait, ce phénomène d’accumulation sonore est antérieur à Ravel. Toutefois, à entendre, à la fin du vingtième siècle, un compositeur russe d’âge avancé faire jouer l’orchestre avec un tel éclat tandis que le pianiste s’attaque aux 57 mesures de la cadence en frappant sur les touches comme sur un tambourin magique, notre foi dans la force inépuisable de l’art s’en trouve revivifiée. L’abondance de détails subtils et inattendus (comme les graves « reliées entre elles et pourtant distinctes ») dans le bouilliant *finale* du *Concerto n° 5* montre bien que le vingtième siècle est passé par là. Ce n’est pas seulement l’émotion mais toute une culture qui nous parle par la voix de ce musicien et compatriote. Et nous sommes fiers de savoir que sa voix retentit dans les salles de concert du monde entier.

## LEBENSFREUDE, 1933

Leonid Gakkel

Man mag kaum glauben, dass Schostakowitschs Erstes Klavierkonzert nach seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* entstand, hatte es doch den Anschein gehabt, dass die Jugend des Komponisten mit diesem tragischen Werk unwiederbringlich vorüber wäre und er nie mehr zum exzentrischen Stil seiner früheren Schaffenszeit zurückkehren könnte. Dabei benötigte er lediglich eine Pause, in der er parodistische und humorvolle Stücke schrieb, um dann seine großen, offenbaren Werke zu Papier zu bringen, insbesondere die Vierte Sinfonie (1936). Das Erste Klavierkonzert gehört zu den mittleren Kompositionen dieser Übergangszeit.

Für Schostakowitsch hatte die Partitur eindeutig experimentellen Charakter. Verglichen mit den Werken der zeitgenössischen Exponenten des Neoklassizismus (Strawinski, Hindemith) wirkt sie nicht übermäßig radikal, muss allerdings vor dem Hintergrund des Talents und der Vorlieben Schostakowitschs fast schon als extrem gelten. Da sind zunächst die orchestralen Aspekte: Streicher, Klavier und Trompetensoli, die natürlich neobarock im Geist des soeben genannten Hindemith sind. Dennoch findet sich bei Schostakowitsch etwas Einzigartiges, das sich von allem damaligen Barockidiom abhebt.

Hinsichtlich des Themas könnte man das Konzert ein Cento nennen (ein Text, der vorwiegend aus Elementen anderer Texte besteht): Beethoven und Haydn sind sofort herauszuhören, ebenso wie Mahler und Hindemith und natürlich auch Bach. Schostakowitschs Konzert nimmt die Gestalt einer Collage an, in der verschiedene Materialarten verbunden werden, wobei die Nähte bisweilen stark aufragen. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet würde ich das Werk aufgrund des Nebeneinander von „ernster“ und „Unterhaltungsmusik“ einen *carnival* nennen. Hier finden sich Melodien aus populären zeitgenössischen Liedern ebenso wie Themen und Symbole der klassischen Tradition, und zwar in einem sehr raschen Wechsel, bei dem der Komponist alles Greifbare ohne Rücksicht auf stilistische Konsistenz einfügt, so dass man beinahe schon von Kitsch sprechen möchte. Zwar war das Wort um 1930 in der Sowjetunion noch nicht als Konzept bekannt, doch führte Schostakowitsch mit diesem Konzert ein sarkastisches, kitschiges Element in das überlieferte Genre ein.

Der Anlage nach folgt das 20-minütige Werk einem sinfonischen Zyklus. Im Allegro (erster Satz) ist alles „an seinem Platz“, auch wenn der Hauptteil das erste Thema von Beethovens „Appassionata“ nachahmt und der zweite Teil Volkslieder aus Odessa aufgreift. Beim langsamen (zweiten) Satz handelt es sich um einen Boston Waltz, hier klingt eine Passage aus dem langsamen Satz (*sehr langsam*) von Mahlers Dritten Sinfonie auf. Derart verbunden fühle sich Schostakowitsch der Musik Mahlers, dass dieser Teil mitnichten an ein Cento oder eine Collage erinnert, sondern vielmehr eine tief empfundene, wahrhafte Sehnsucht nach der Romantik heraufbeschwört.

Der kurze dritte Satz, eine Überleitung zum Finale, enthält einen für dieses Konzert überraschenden Verweis auf Bach und zitiert eine

Tanzart, die an den frühen Hindemith denken lässt. Der beständige Musikfluss ist in Klangfarbe, Energie und Rhythmus sehr klar und entfaltet eine bezingende Wirkung. Dabei wird er von einem Flickenteppich klassischer Themen durchzogen: Haydns Sonate in D-Dur, Beethovens Rondo „Wut über den verlorenen Groschen“, doch das 20. Jahrhundert überwiegt, wie man an der ungleichmäßigen Figur im Klavier ersieht. Halbwegs durch das Finale lässt Schostakowitsch ein ironisierend banales Trompetenthema mit Orchesterstreicherbegleitung erklingen: Musik für einen kleinstädtischen Vergnügungspark! Die Galoppade des Klaviers in der Reprise ist mitreißend und wird von den Verrenkungen der Trompeten noch unterstrichen, die Musik überstürzt sich förmlich. An dieser Stelle greift Schostakowitsch über das Humorvolle hinaus zur „Kraft des Bösen“, die seine Kompositionen der vierziger Jahre prägte.

Das ganze Konzert hindurch erklingt im Soloklavier lediglich eine perkussive Harmonie, Polyphonie und Melodie fehlen völlig. Eine solche Musik spielte der junge Schostakowitsch wohl, als er seinen Lebensunterhalt mit der Klavierbegleitung von Stummfilmen in Leningrader Lichtspielhäusern verdiente. Mittlerweile jedoch hört man ein solches Hämmern als fast erschreckende Karikatur des Konzertgenres, und so stellt es eine verstörende emotionale Kulisse für das Finale dar.

Heute, viele Jahrzehnte später, überraschen die Reaktionen von Schostakowitschs sowjetischen Zeitgenossen auf dieses Werk (sie bezeichneten es als „humanisierende Musik“) nicht minder als die Äußerungen des Komponisten selbst („Ich betrachte unsere Zeit … als eine Zeit vollkommener Lebensfreude. Das wollte ich mit diesem Konzert vermitteln.“) Sicher finden sich in der Partitur einige Anhaltspunkte für eine solche Einschätzung, doch wirkt das Konzert wegen der vielen schroffen thematischen Paarungen und der Kitscherverweise nicht leicht und heiter, zudem lenken sie den Blick auf die Schwierigkeiten jener Zeit. Der Komponist schrieb das Konzert am Vorabend des Jahres 1933. Die europäische Musik war, als Bestandteil der europäischen Kultur, bereits von den Katastrophen der 30er und 40er Jahre überschattet, und dieser Vorahnung können wir uns heute nicht entziehen. Die Vierte, Sechste und Achte Sinfonie Schostakowitschs enthalten als direkte Zeugnisse des „Jahrhunderts des Schreckens“ Anklänge an das Erste Klavierkonzert, das scheinbar als durch und durch optimistisches Werk eines 27-Jährigen konzipiert war.

## LEBENSFREUDE, 1957

Leonid Gakkel

Zwischen dem Ersten und dem Zweiten Klavierkonzert Schostakowitsch liegen 24 Jahre. Die Werke veranschaulichen exemplarisch die Entwicklung eines hochbegabten sowjetischen Komponisten sowohl in künstlerischer als auch in menschlicher Hinsicht, von der Kreativität der Jugend bis zum Herbst des Lebens. Das Erste Konzert steckt voll kräftiger Farben und emotionaler Extreme, das Zweite ist eine Komödie im Sinn des Philosophen Bergsons, der einmal sagte, Komödie sei nur in einer Atmosphäre emotionaler Gleichgültigkeit möglich.

Allerdings finden sich in mehreren Werken, die der Komponist als etwa 50-Jähriger schrieb, Anzeichen von kreativer Erschöpfung. In dieser Hinsicht unterscheidet sich sein Zweites Klavierkonzert, op. 102, wenig von den Spanischen Liedern für Singstimme und Klavier, op. 100, und der Operette *Moskwa, Tscherjomuschki*, op. 105. Einen vergleichenden Blick jenseits der Musik zu werfen, die Schostakowitsch und seine Zeitgenossen komponierten, untersagen wir uns, denn in der UdSSR gab es damals eine Generation junger nonkonformistischer Komponisten, international erblühte die musikalische Avantgarde – Erscheinungen, die im Vergleich zur offiziellen sowjetischen Kunst beide von einem anderen Planeten zu stammen scheinen.

Dennoch hat das Zweite Klavierkonzert durchaus seinen Reiz. Auch wenn man bedenkt, dass Schostakowitsch es als Lehrrepertoire beabsichtigte (obwohl dieser Umstand nirgends erhärtet wird und die Uraufführung des Werks von seinem 19-jährigen Sohn Maxim Schostakowitsch gespielt wurde), müssen wir zu den Partituren der Barockzeit zurückkehren, um eine vergleichbare Lakonie zu finden. Dort agiert der Solist als „Erster unter Gleichen“, er setzt dem Orchester rhythmisch und thematisch nichts entgegen, sondern hat

vielmehr eine stützende Funktion. So auch bei Schostakowitsch: Es ist, als würde das Klavier das Orchester dirigieren. Der Pianist tritt als vor-klassischer Kapellmeister auf, der an seinem Tasteninstrument sitzt (interessanterweise demonstrierte Leonard Bernstein bei der Aufführung von eben diesem Konzert, dass das Dirigtat vom Klavier aus geführt werden kann). Überdies spielt das Soloinstrument praktisch ohne Pause, einmal abgesehen vom Anfang des Ersten und Zweiten Satzes, was auf das barocke Prinzip des Generalbasses verweist – die beständige Begleitung des Tasteninstruments in einem Ensemble. Dazu kommt noch die außerordentliche Klarheit der Klavierteile, die auf schwierige Technik fast völlig verzichten (zumeist gibt es nur zwei Stimmen). Das bedeutet, dass Stil und Ästhetik des Zweiten Konzerts von lakonischen Formen geprägt sind.

Schostakowitschs Konzert entführt uns in eine paradoxe Welt. Für ein ausländisches Publikum ist sie zugegebenermaßen außergewöhnlich materiell, während ein russisches Publikum (insbesondere eines der älteren Generation) das sowjetische Musikidiotum sofort heraushört, insbesondere das „Pionierhorn“ und das „Pionierlied“, die Anfang und Ende des Konzerts bestimmen. Die Reihen der kommunistischen Kinder- und Jugendorganisation marschieren zur Musik von Trommeln und Hörnern – die Pioniere unserer Vergangenheit! Ist es nicht paradox, einem solchen Material im Rahmen eines barocken Instrumentalkonzerts zu begegnen? Die Wirkung ist allerdings einzigartig, wenn auch für einen heutigen russischen Zuhörer nicht ausschließlich angenehm.

Ein derartiger „Strawinskiismus“ bei Schostakowitsch (der auch dem Ersten Klavierkonzert nicht fremd ist) verrät den Wunsch und die Fähigkeit, stereotype klassische Musik als Markenzeichen verschiedener Kompositionstile zu schreiben. Den Anfang bildet ein Verweis auf Strawinski selbst (die Musik des Mohren aus *Petruschka* im dritten Satz des Konzerts). Des Weiteren scheinen Prokofjew auf (im ersten Satz) sowie Rachmaninow (im zweiten – was besonders ämüsant ist, da der Klangfarbe des Konzerts jede Verzierung im Stil Rachmaninows fehlt). Im Finale erklingt dann etwas völlig Entwaffnendes: eine 23 Takte währende Nachahmung von Hanons Klavierübungen! Vermutlich wollte der Komponist die abschließende Galoppade als atemberaubende Fahrt über die Klaviatur ausführen, und dafür drängte sich Hanon gerechert auf, schließlich erprobten Schostakowitsch und seine Zeitgenossen an seiner Übungen ihre Fingerfertigkeit.

Auch Stereotypen des Genres fehlen nicht. Der langsame Satz des Ersten Konzerts war ein Boston Waltz, hier nun erklingt inmitten des Zweiten Konzerts eine Nocturne – inklusive Rubato, Triller und der typischen Nocture-Tonart Es-Dur. Und wie beim Ersten Klavierkonzert sollte man auch diesen langsamen Satz ernst nehmen. Er enthält einen Fluss nostalgischer Gefühle. Doch da der Nocturne (anders als dem Ersten Konzert) Anklänge an Mahler fehlen, läuft sie Gefahr, als Karikatur des Genres verstanden zu werden, überdies „in einer Atmosphäre emotionaler Gleichgültigkeit“. Wie beim Ersten Konzert verblüfft und verstört die abschließende Galoppade auch hier, und zwar nicht nur wegen der ungefüllten, „leeren“ Klangfarbe des Solos (in der spirituellen russischen Tradition bedeutet Leere das Böse), sondern auch wegen der Pionier-Trommeln und -Blechbläser. Diese stehen stellvertretend für die kollektive sowjetische „Lebensfreude“, die dem freien, unabhängigen Menschen im Jahr 1957 ebenso feindlich gesonnen war wie schon 1933, als Schostakowitsch sein Erstes Klavierkonzert schrieb. Und 1957 war diese „Lebensfreude“ nicht minder unanfechtbar als 1933.

## STILLE, ANSCHWELLEN, FEUER

Leonid Gakkel

Rodion Konstantinowitsch Schtschedrin schreibt seit 49 Jahren Konzerte für Klavier und Orchester, insgesamt sind es sechs. Seinen eigenen Worten zufolge steht jedes für den Anfang einer neuen Phase seines kreativen Lebens. Das mag die unregelmäßigen Abstände erklären, in denen sie entstanden: 18 Jahre zwischen dem aleatorischen Dritten und dem minimalistischen Vierten Konzert, aber ganze vier zwischen den letzten beiden, die demselben kreativen Fluss zu entspringen scheinen. Doch ungeachtet seiner Lebensumstände gab Schtschedrin das Konzertgenre nie auf, er bewahrte die ewige russische Liebe zum Klavierkonzert und führte das Vermächtnis Tschaikowskis, Rachmaninows und Prokofjews fort. Es geht mir hier nicht um einen

Vergleich zwischen den Meistern verschiedener Jahrhunderte, ebenso lasse ich den quantitativen Aspekt außer Acht (obwohl Schtschedrin mehr Klavierkonzerte schrieb als all seine Vorgänger). Wesentlich ist, dass dieser schaffensfreudige Komponist das Konzertrepertoire heutiger Pianisten bereicherte. Dank Schtschedrin können sie anspruchsvolle Werke spielen und dem gefährlichen Trend in der modernen Musik entgegenkommen, das kreative Miteinander von Interpret und Komponist aufzulösen. In diesem Fall sind die Konzerte nicht nur vielfältig und gehaltvoll, sondern auch von außerordentlichem künstlerischen Wert, denn sie stammen aus der Feder eines brillanten Pianisten-Komponisten (wie allgemein bekannt, schloss Schtschedrin das Konservatorium in Moskau mit Auszeichnung ab). Lange Zeit wurden seine Konzertsoli nicht nur von ihm selbst, sondern auch von zahlreichen modernen Pianisten der Weltklasse gespielt. So ist das Fünfte Konzert Olli Mustonen aus Finnland gewidmet, der auch bei der Uraufführung am Klavier saß.

Die Premiere des Fünften Konzerts fand 1999 statt. Von einem 67-jährigen Komponisten hätte man eine erstelene Kammermusik erwarten können, doch selbst wenn die ersten beiden Sätze eine Verkleinerung des Konzertstils darstellen, eine Art „Spiel mit der Stille“, so überört im Finale die Explosion rhythmischer Energie und gewaltiger Kraft die verblassende Stimme des ausgehenden Jahrhunderts und erinnert vielmehr an die großen, bunt schillernden und innovativen Werke wie Prokofjews Zweites Klavierkonzert und Strawinskis *Le sacre du printemps*.

Und Stille lässt sich zu Beginn von Schtschedrins Konzert in der Tat erahnen. Es ist keineswegs ein Kammerorchester (die Streichersektion ist ausgesprochen groß), doch die Instrumentalfarben werden schwingvoll eingesetzt, während das Klavier vorsichtige Schritte über eine zerbrechliche Oberfläche andeutet. Das erste Thema des ersten Satzes bildet die Grundlage des ganzen Werks. Dann wird die Musik bewegt, bewegt sich über vorsichtige Schritte hinaus zu einem Höhepunkt, um gegen Ende wieder sotto voce zu werden. Wie am Anfang ist die Musik von außerordentlicher Ausdruckskraft, der Komponist gibt für das Solo dolce und cantabile vor, um die Lakonie beizubehalten.

Der zweite Satz enthält bekanntes Melodiematerial (das bereits im ersten Satz zu hören war), doch der zarte rhythmische Schlag wird langsamer, alles wirkt kräftiger und klarer gezeichnet. In 15 Takten der Klavierkadenz erweitert sich die Musik in Register und Tempo, nimmt eine Lebendigkeit an, um einen volltönenden Höhepunkt zu erreichen, hält auf stillen, langgezogenen Noten inne – und diese gehen unvermittelt ins Finale über.

Schtschedrin sagt: „… Im Finale versuchte ich in gewisser Weise, das Crescendo von Ravels Bolero nachzuahmen, allerdings in einem völlig anderen Tempo – mit einer virtuoson Tokkata“. Das Konzept des unablässigen Anschwellens von Lautstärke existierte bereits vor Ravel, doch wenn Ende des 20. Jahrhunderts ein älterer russischer Komponist ein Orchester zwingt, mit solcher Brillanz zu spielen, während das Klavier immer lauter wird und wie ein magisches Tamburin zur 57-taktigen Kadenz zurückkehrt – dann sehen wir unseren Glauben an die unerschöpfliche Lebendigkeit unserer Kunst wiederhergestellt. Was die Musikprofession betrifft, endet das 20. Jahrhundert nicht umsonst, sonst würde das feurige Finale des Fünften Konzerts nicht eine derartige Fülle subtiler, ungewöhnlicher Details enthalten (etwa die Bassnoten, die, um mit dem Komponisten zu sprechen, „verbunden und doch prägnant klingen“). Aus dieser Stimme eines Musikers und eines Landmanns spricht nicht nur die Welt der Emotionen, sondern die gesamte Kultur. Wir sind stolz, dass diese Stimme in Konzertsälen weltweit zu hören ist.

**Booklet Notes**

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



#### Денис Мацуев

Стремительный взлет творческой карьеры Дениса Мацуева начался после его триумфальной победы на XI Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве. Сегодня Денис Мацуев один из наиболее востребованных музыкантов своего поколения. С неизменным успехом проходят его концерты на сценах самых престижных залов мира. Денис Мацуев регулярно выступает со всемирно известными оркестрами, среди которых Чикагский, Питтсбургский симфонические оркестры, оркестр Баварского радио, Лейпцигский оркестр Gewandhaus, симфонический оркестр Би-би-си и оркестр Мариинского театра. Музыкант плодотворно сотрудничает с ведущими дирижерами мира, в числе которых Лорин Маазель, Валерий Гергиев, Марис Янсонс, Мунг-Вун Чунг, Семен Бычков и другие.

Продолжается плодотворное сотрудничество Дениса Мацуева с фондом им. С.В. Рахманинова и его президентом Александром Рахманиновым, внуком композитора. Именно Денис Мацуев был избран представить неизданные сочинения великого композитора. В сезоне 2007–2008, увидел свет новый альбом Мацуева с неизвестными до этого времени работами Рахманинова, которые были записаны на роле композитора. И сегодня цикл сольных программ пианиста “Неизвестный Рахманинов” чрезвычайно востребован как в России, так и за рубежом.

Денис Мацуев – президент Межрегионального благотворительного фонда «Новые имена», арт-директор фонда им. С.В. Рахманинова. В феврале 2006 г. пианист вошел в состав Совета по культуре и искусству при Президенте Российской Федерации. В 2011 г. он был удостоен звания «Народный артист России».

#### Denis Matsuev

Denis Matsuev has enjoyed a stellar career since his triumphant victory in the 11th International Tchaikovsky Competition in Moscow and is now one of the most sought-after musicians of his generation. His performances in the most prestigious concert halls of the world are always an unflinching success and he appears regularly with world-famous orchestras such as the Chicago Symphony Orchestra, the Pittsburgh Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the Orchestra of the Mariinsky Theatre. He has a successful creative partnership with the world's most prominent conductors including Lorin Maazel, Valery Gergiev, Mariss Jansons, Myung-Whun Chung and Semyon Bychkov.

Denis Matsuev continues his artistic involvement with the Serge Rachmaninoff Foundation under its president Alexander Rachmaninov, the grandson of the composer. It was Matsuev who was chosen to present the great composer's unpublished works. In the 2007–08 season a new album was released featuring Matsuev playing Rachmaninov's unknown works, recorded at the composer's grand piano. The pianist's solo performances of the *Unknown Rachmaninov* cycle of programmes continue to receive the highest of praise in Russia and around the world.

Denis Matsuev is the president of *New Names*, the Russian Inter-regional Charitable Foundation, and artistic director of the Serge Rachmaninoff Foundation. In February 2006 the pianist became a member of the President's Culture and Arts Council in Russia. In 2011 he was awarded the title of Honoured Artist of the Russian Federation.

#### Denis Matsouev

Denis Matsouev fait une carrière éblouissante depuis son triomphe au 11ème concours international Tchaïkovski de Moscou : c'est à présent l'un des pianistes les plus recherchés de sa génération. Ses prestations dans les salles de concert les plus prestigieuses du monde remportent toujours un immense succès et il se produit régulièrement avec des formations de renommée mondiale comme l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre du Théâtre Mariinsky. Il connaît une collaboration créative fructueuse avec les chefs d'orchestres les plus éminents, dont Lorin Maazel, Valery Guerguiev, Mariss Jansons, Myung-Whun Chung et Semyon Bychkov.

Denis Matsouev continue son activité artistique à la Fondation Serge Rachmaninoff sous la présidence d'Alexander Rachmaninov, le petit-fils du maître. C'est lui qui a été choisi pour présenter des œuvres inédites du grand compositeur. Un nouvel album, *Unknown Rachmaninov*, dans lequel il joue des morceaux inconnus enregistrés sur le piano à queue du compositeur, est sorti pendant la saison 2007–2008. Son interprétation solo de ce cycle n'a cessé depuis de récolter des louanges considérables en Russie et partout dans le monde.

Denis Matsouev est le président de *Nouveaux noms*, la fondation de bienfaisance inter-régionale russe, et le directeur artistique de la Fondation Serge Rachmaninoff. En février 2006 il est devenu membre du Comité présidentiel pour la Culture et les Arts. En 2011 il a reçu le titre d'Artiste émérite de la Fédération russe.

#### Denis Matsuev

Nach Denis Matsuevs triumphalem Sieg beim 11. Tchaikowski-Wettbewerb in Moskau ging es mit seiner Karriere steil bergauf, mittlerweile gehört er zu den gesuchtesten Pianisten seiner Generation. Bei seinen Auftritten in den namhaftesten Konzertsälen der Welt feiert er ausnahmslos Erfolge, regelmäßig absolviert er Auftritte mit weltberühmten Orchestern wie den Sinfonikern von Chicago und Pittsburgh, dem Sinfonieorchester der Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem BBC Symphony Orchestra und dem Orchester des Mariinski, dabei arbeitet er kreativ mit weltführenden Dirigenten zusammen wie Lorin Maazel, Valeri Gergiev, Mariss Jansons, Myung-Whun Chung und Semyon Bytschkov.

Denis Matsuev engagiert sich weiterhin künstlerisch an der Stiftung Serge Rachmaninoff unter deren Vorsitzenden Alexander Rachmaninov, dem Enkel des Komponisten. Und Matsuev kam auch die Ehre zu, die unveröffentlichten Werke des großen Komponisten zu präsentieren. In der Spielzeit 2007/08 erschien ein Album, für das der Pianist die unbekannteren Werke Rachmaninows einspielte, und zwar alle auf dem Flügel des Komponisten. Matsuevs Solodarbietungen des Programmzyklus „*Unknown Rachmaninov*“ rufen nach wie vor Begeisterungstürme hervor, ob nun in Russland oder im Ausland.

Denis Matsuev ist Vorsitzender der russischen interregionalen Wohltätigkeitsorganisation „*New Names*“ und künstlerischer Leiter der Stiftung Sergei Rachmaninow. Im Februar 2006 wurde er zum Mitglied des russischen Rats für Kultur und Kunst beim Präsidenten ernannt. 2011 wurde er mit dem Titel „Ehrenkünstler Russlands“ ausgezeichnet.



© Alberto Vanzago

### Валерий Гергиев

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

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

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

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

### Valery Gergiev

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

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

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

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

### Valery Guerguiev

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

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

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

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

### Waleri Gergiew

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

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

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

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



## МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

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

## THE MARIINSKY THEATRE

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

## LE THÉÂTRE MARIINSKI

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

## DAS MARIINSKI-THEATER

Das Mariinski-Theater ist eines der ältesten Häuser Russlands. Seine Geschichte begann 1783, als Katharina die Große einen *ukas* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik“ billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeni, Mariinski, GATOB – Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater –, Kirov und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskov* und Tchaikowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die 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 Glinka *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeni – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smelkows Oper *Die Brüder Karamasow*, die 2008 im (umbenannten) Mariinski Weltpremiere feierte. Und auch 59 Ballette von Petipa und Balanchine bis hin zu Forsythe und Neumeier sind hier zu Hause.





## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

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

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

## THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

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

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

## L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU THÉÂTRE MARIINSKI

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

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

## DAS SINFONIEORCHESTER DES MARIINSKI-THEATERS

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

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

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

**1-е скрипки**

Кирилл Терентьев  
Алексей Лукирский  
Леонид Векслер  
Антон Козьмин  
Елена Бердникова  
Михаил Рихтер  
Станислав Измайлов  
Христиан Артамонов  
Дина Зикеева  
Всеволод Васильев  
Борис Васильев  
Виктория Какичева  
Анна Глухова  
Ирина Васильева  
Татьяна Мороз

**2-е скрипки**

Мария Сафарова  
Георгий Широков  
Виктория Шукина  
Анастасия Лукирская  
Елена Хайтова  
Светлана Журавкова  
Марчел Беженару  
Алексей Крашенинников  
Сергей Летягин  
Елена Широкова  
Инна Демченко  
Кристина Миносян

**Альты**

Юрий Афонькин  
Владимир Литвинов  
Лина Головина  
Александр Шелковников  
Олег Ларионов  
Евгений Барсов  
Карине Барсеян  
Алевтина Алексеева  
Людмила Емельяшина  
Светлана Садовая  
Алексей Ключев

**Виолончели**

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

**Контрабасы**

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

**Флейты**

Денис Лупачев  
Николай Мохов  
Михаил Побединский  
Мария Арсеньева

**Флейта-пикколо**

Михаил Побединский

**Гобои**

Александр Трушков  
Павел Кундянок  
Виктор Ухалин  
Илья Ильин

**Английский рожок**

Илья Ильин

**Кларнеты**

Вадим Бондаренко  
Иван Столбов  
Виталий Папырин

**Фаготы**

Родион Толмачев  
Валентин Капустин  
Юрий Радзевич

**Валторны**

Дмитрий Воронцов  
Станислав Авик  
Владислав Кузнецов  
Юрий Акимкин  
Валерий Папырин

**Трубы**

Тимур Мартынов  
Виталий Зайцев  
Станислав Ильченко

**Тромбоны**

Андрей Смирнов  
Александр Джурри  
Михаил Селиверстов

**Туба**

Николай Слепнев

**Ударные**

Андрей Хотин  
Арсений Шуляков  
Юрий Мищенко  
Владислав Иванов  
Евгений Жикалов

## ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

**First Violins**

irill Terentiev  
Alekssei Lukirskiy  
Leonid Veksler  
Anton Kozmin  
Elena Berdnikova  
Mikhail Rikhter  
Stanislav Izmailov  
Khristian Artamonov  
Dina Zikeieva  
Vsevolod Vasiliev  
Viktoria Kakicheva  
Boris Vasiliev  
Anna Glukhova  
Irina Vasilieva  
Tatiana Moroz

**Second Violins**

Maria Safarova  
Georgiy Shirokov  
Viktoria Shchukina  
Anastasia Lukirskaya  
Elena Khaitova  
Svetlana Zhuravkova  
Marchel Bezhenaru  
Alexei Krashenninikov  
Sergei Letiagin  
Elena Shirokova  
Inna Demchenko  
Kristina Minosian

**Violas**

Yuri Afonkin  
Vladimir Litvinov  
Lina Golovina  
Alexander Shelkovnikov  
Oleg Larionov  
Yevgeny Barsov  
Karine Barsegian  
Alevtina Alexeeva  
Lyudmila Yemelyashina  
Svetlana Sadovaya  
Alexei Kliuev

**Cellos**

Zenon Zalitsailo  
Oleg Sendetsky  
Nikolai Vasiliev  
Tamara Sakar  
Oxana Moroz  
Yekaterina Larina  
Daniil Bryskin  
Vladimir Yunovich

**Double Basses**

Kirill Karikov  
Alexander Alexeev  
Denis Kashin  
Sergei Trafimovich  
Yevgeny Mamontov  
Demjan Gorodnichin

**Flutes**

Denis Lupachev  
Nikolai Mokhov  
Mikhail Pobedinsky  
Maria Arsenieva

**Piccolo**

Mikhail Pobedinsky

**Oboes**

Alexander Trushkov  
Pavel Kundyanok  
Victor Ukhalin  
Ilya Ilyin

**Cor Anglais**

Ilya Ilyin

**Clarinets**

Vadim Bondarenko  
Ivan Stolbov  
Vitaly Papyrin

**Bassoons**

Rodion Tolmachev  
Valentin Kapustin  
Yuri Radzевич

**Horns**

Dmitri Vorontsov  
Stanislav Avik  
Vladislav Kuznetsov  
Yuri Akimkin  
Valery Papyrin

**Trumpets**

Timur Martynov  
Vitaly Zaitsev  
Stanislav Ilchenko

**Trombones**

Andrei Smirnov  
Alexander Dzhurri  
Mikhail Seliverstov

**Tuba**

Nikolai Slepnev

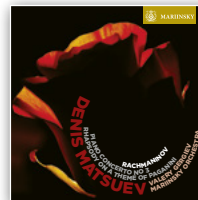
**Percussion**

Andrei Khotin  
Arseny Shuplyakov  
Yuri Mishchenko  
Vladislav Ivanov  
Evgeny Zhikalov



**ALSO AVAILABLE**

Available on Super Audio CD or from the iTunes Store



**RACHMANINOV PIANO CONCERTO NO 3**  
**RHAPSODY ON A THEME OF PAGANINI**  
**DENIS MATSUEV, VALERY GERGIEV**  
 MARIINSKY ORCHESTRA

**ARTISTIQUE 10 TECHNIQUE 10**  
*ClassicsTodayFrance (Canada)*

**\*\*\*\*\*** 'a magnificent performance'  
*Classic FM Magazine (UK)*

SACD MAR0505 (822231850526)



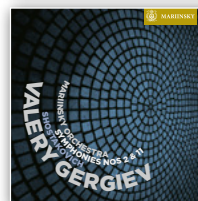
**SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 1 & 15**  
**VALERY GERGIEV** MARIINSKY ORCHESTRA

**CHOC** *Classica (France)*  
 Nominated for two *Grammy Awards (US)*

**PERFORMANCE \*\*\*\*\* SOUND \*\*\*\*\***  
*BBC Music Magazine (UK)*

**DISC OF THE WEEK** *Sunday Times (UK)*

SACD MAR0502 (822231850229)

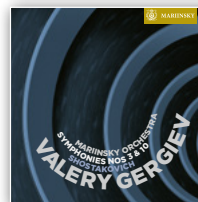


**SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 2 & 11**  
**VALERY GERGIEV** MARIINSKY ORCHESTRA

**CHOC** *Classica (France)*

**PERFORMANCE \*\*\*\*\* SOUND \*\*\*\*\***  
*BBC Music Magazine (UK)*

SACD MAR0507 (822231850724)

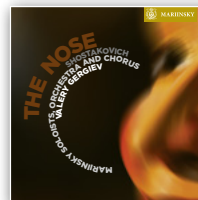


**SHOSTAKOVICH SYMPHONIES NOS 3 & 10**  
**VALERY GERGIEV** MARIINSKY ORCHESTRA

**EDITOR'S CHOICE**  
*Gramophone (UK)*

**PERFORMANCE \*\*\*\*\* (NO. 3) \*\*\*\* (NO. 10) RECORDING \*\*\*\***  
*BBC Music Magazine (UK)*

SACD MAR0511 (822231851127)



**SHOSTAKOVICH THE NOSE**  
**VALERY GERGIEV**

MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

**BEST OPERA** *MIDEM Classical Awards (France)*

**BEST OPERA** *Edison Awards (Netherlands)*

**CHOC DE L'ANNÉE** *Classica (France)*

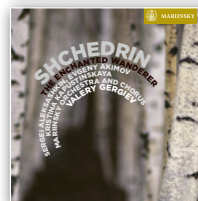
Nominated for two *Grammy Awards (US)*

**ORPHÉE D'OR** *Académie du disque Lyrique (France)*

**DISC OF THE MONTH** *BBC Music Magazine (UK)*

**DISC OF THE MONTH** *Opera Magazine (UK)*

2SACD MAR0501 (822231850120)



**SHCHEDRIN THE ENCHANTED WANDERER**  
**VALERY GERGIEV**

MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

Nominated for two *Grammy Awards (US)*

**CHOC** *Classica (France)*

**OPERA CHOICE OF THE MONTH** *BBC Music Magazine (UK)*

**LA CLEF** *Res Musica (France)*

2SACD MAR0504 (822231850427)