

London Symphony Orchestra

6

15

**Shostakovich**  
Symphonies Nos 6 & 15

**Gianandrea Noseda**

LSO

## **Dmitri Shostakovich (1906–1975)**

Symphony No 6 in B Minor, Op 54 (1939)

Symphony No 15 in A Major, Op 141 (1970–71)

**Gianandrea Noseda** conductor

**London Symphony Orchestra**

Recorded live in DSD 256fs on 31 October 2019 (Symphony No 6) and  
6 & 13 February 2022 (Symphony No 15) in the Barbican Hall, London

**Nicholas Parker** producer & editor

**Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities

**Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, editing, mixing & mastering

**Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** recording engineer (Symphony No 15)

Symphony No 6 and Symphony No 15 published by Boosey & Hawkes Music Publishers

**Traduction en français :** Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations)

**Übersetzung aus dem Englischen:** Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations)

**Translations Co-ordinator:** Ros Schwartz (Ros Schwartz Translations)

© 2023 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2023 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

## Track List

### Shostakovich Symphony No 15 in A Major, Op 141

1	I. Allegretto	8'31"
2	II. Adagio – Largo – Adagio – Largo	16'03"
3	III. Allegretto	4'28"
4	IV. Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto	15'57"

### Shostakovich Symphony No 6 in B Minor, Op 54

5	I. Largo	17'42"
6	II. Allegro	6'37"
7	III. Presto	7'30"

**Total** 76'48"

## Dmitri Shostakovich (1906–1975)

### Symphony No 15 in A Major, Op 141 (1970–71)

Late in 1970, not much more than a year after the premiere of his Fourteenth Symphony, Dmitri Shostakovich was at work on another, of which he had completed a draft by early April the following year. In June and July, working first in a clinic and then at his summer home in Repino, 30 miles out of St Petersburg on the Gulf of Finland, he finished the full score. The first performance was planned to take place in the autumn, but Shostakovich had a heart attack and was in hospital for over two months. Rescheduled, the work was introduced to Moscow on 8 January 1972, conducted by the composer's son Maxim, who also took charge of the UK premiere later that year.

Right from the first, the piece seems designed to disconcert. A couple of tings from the glockenspiel set off a perky little flute tune, repeated with accompaniment from pizzicato (plucked) strings. The tune spells out a name in German musical notation: Es-As-C-H-A, i.e. Sascha. (In the English system the notes are E flat - A flat - C - B - A.) Who is meant by Sascha? A child (the name of Shostakovich's grandson), and Shostakovich suggested the image of a toyshop. But behind these marching tin soldiers there are dark shadows. We are in familiar Shostakovich territory of sardonic humour, with echoes of other music by the composer. But we may sense, also, an unidentified guest back there.

The identity is revealed in an overt quotation from a piece of the guest's music: the *William Tell* overture by Gioachino Rossini. It is the first of several quotations. The first movement gallops on, swerving this way and that, with the 'Sascha' motif always near at hand. A second theme is introduced by high woodwind, fully chromatic and yet ironically carefree. The trumpets sound a summons into a new section. Everything is reviewed, including the chromatic line, appearing at one point in an extraordinary rhythmic canon where the parts are superimposed at multiple speeds of execution, in the ratio of 8-against-6-against-5. Naivety and complexity spin together, towards and through a closing section of the first movement.

After this, anything might happen. What does follow is a 15-minute slow movement: serious, and introduced by sonorous brass and an answering cello solo. Taken eventually by a violin, the solo part touches off a piquant woodwind chord, to which a response comes from the strings. Flutes foreshadow a solo trombone introducing a central funeral march. This brings in the whole orchestra, clamorous, before the episode fades out on muted trumpets. Then the entire opening is reprised, this time at first by strings and tuned percussion. Following a short reminiscence of the funeral march, on timpani with staccato (detached) brass, the bassoons lead the way into the next movement, where Shostakovich's flippant-grim manner becomes almost unnerving.

Scarier still is how the finale opens, as if entering some quite 'other' music. Among several quotations

in the final movement is the 'Annunciation of Death' from the second act of Richard Wagner's opera *Die Walküre*, in which the immortal Brünnhilde appears to the hero Siegmund to tell him his fate: impending death. This is something quite different from the joker in the pack that was Rossini's *William Tell* overture in the first movement. Though Wagner's chord sequence is abbreviated, the solemnity is maintained, and the approach of death seems to come from the heart of this symphony as well as from the current condition of its composer. But can the gesture mean here what it meant in Wagner?

The question is for a moment left aside as a quotation from another Wagner opera, *Tristan und Isolde*, turns instead into a wan allegretto for strings. This brings in allusions to a song by Mikhail Glinka, whose protagonist begs to take leave of turmoil and love for rest and sleep. Very soon, though, the Wagner quotations are back. An oboe solo initiates a passacaglia that eventually rises to a colossal tutti (the whole orchestra playing together). The passacaglia crumbles, reconvenes and is outfaced by yet another appearance of the 'Annunciation of Death'. Then the same reminiscence from *Tristan und Isolde* leads into the same string allegretto, which this time brings back a memory from the slow second movement. The celeste then conveys the music, through a restatement of the symphony's very first 'Sascha' motif, into a final zone of ice and clockwork.

*Programme note* © Paul Griffiths

## **Dmitri Shostakovich (1906–1975)** Symphony No 6 in B Minor, Op 54 (1939)

Following the triumphant premiere of the Fifth Symphony in the autumn of 1937, Shostakovich found himself once again on the crest of a wave of success. But the young composer must have been well aware that a great number of other people in the artistic and intellectual world were continuing to suffer the same terror and persecution that he had endured, and many were confronting worse fates than he; often ending up in prison or – in some cases – dead. Shostakovich now retreated into the safer and more mechanical world of commercial music; almost the only serious music that occupied him at this time was the First String Quartet.

On 15 April 1939 he finally sat down to write his next big, serious work: the Sixth Symphony. On 28 August, he announced that he had finished the first two movements and that 'the Sixth Symphony will be different in mood and emotional tone from the Fifth, which was characterised by elements of tragedy and tension. In this one, music of a contemplative and lyrical kind predominates'. Then, quickly covering his tracks, he added, 'In my new work I wanted to communicate feelings of spring, happiness and youth'. This last remark is a characteristically Shostakovichian diversion; while it might just be true of the (as yet unwritten) last movement, it is simply absurd as a description of the two movements whose completion he was announcing.

The Symphony was finally finished just three weeks before the first performance, at a concert by the Leningrad Philharmonic Orchestra conducted by Evgeny Mravinsky, on 5 November 1939 in honour of the 22<sup>nd</sup> anniversary of the October Revolution. The reaction of the audience was so enthusiastic that the orchestra immediately played the last movement again. The critics, on the other hand, were not so keen. Their message was clear: the composer is sailing dangerously close to the wind by not writing a symphony that sits passively within a framework that has already been agreed. In particular, one critic's use of the word 'unexpected' is evidently intended to carry the implication 'impertinently individualistic'. The irony of this criticism is that the Sixth, underneath its strange three-movement form – a slow movement followed by two fast movements – is actually, along with the Ninth, one of Shostakovich's most 'Classical' and even 'Classicising' symphonies.

Here, beneath a surface that is indeed sometimes unexpected, we can hear Shostakovich, almost for the first time in his life, engaging seriously and deeply with some of the most hallowed formal concerns of the symphonic tradition. And beyond those formal concerns, he is also engaging with something else: counterpoint. For the young Shostakovich, the combining of melodies was something hardly more important than a kind of cheeky decoration. But here in the Sixth Symphony he finally confronts the problem of articulating an entire movement in contrapuntal terms. In a way, this work represents not only a leap forward in Shostakovich's mastery of symphonic scale, but also the beginning of a fascinating contrapuntal

journey – one that was to lead to much of his finest music for string quartet, as well as to the great cycle of 24 Preludes and Fugues of 1950–51.

### **First Movement**

Several commentators have pointed to the Bach-like feel of the first few bars of the opening Largo. The texture of this first section unfolds in a grandly elaborate multi-voiced web, where every passing motif and note derives from ideas heard in the very opening bars. The middle section of the movement seems to begin far away, with the cor anglais playing a new melody that opens by rocking backwards and forwards between a major and a minor third. The newness of the musical landscape at this point is reinforced by the constant presence of a B-flat in the harmony (the fundamental key of the movement is B minor). Gradually, however, we begin to recognise that the apparent newness of this music is an illusion. What we are listening to is actually a development section in a mono-thematic sonata form. This becomes even clearer as we feel ourselves being led back towards a recapitulation of the opening. When we get there, however, the recapitulation itself turns out to be an illusion. The material of the first section reappears only in a fragmentary form, compressed, and twisted to suggest doubt and lack of resolution.

### **Second Movement**

The second movement has the character of a terrifyingly speeded-up chase. This is a direct descendant of those panic-stricken gallops that are typical of so many of Shostakovich's earlier works. But the difference here is that the style is no longer literally that of a gallop; the metre

is a breathtaking triple-time, and instead of the galop's usual tune and vamped accompaniment, the whole movement is dominated by a vertiginously contrapuntal race between the soprano and bass registers of the orchestra. The form too, despite the fear that seems to drive the music forward, is an elegant rondo.

### **Third Movement**

The composer himself judged the presto last movement to be 'the most successful finale' he had yet written, and its success partly depends on a fantastical evocation of the Classical past not unlike that of Prokofiev's 'Classical' Symphony. This finale also brings together the 'Classical' formal concerns of the two previous movements into a sonata-rondo. Perhaps it was this in particular that made one commentator think that it might have given pleasure to Mozart or even Rossini. Yet, as so often with Shostakovich, nothing is ever quite what it seems. Especially towards the end, we begin to hear darker shadows of the first and second movements twisting among the dancers and disturbing the apparent gaiety of the neo-Classical popping of 1930s champagne corks.

*Programme note* © Gerard McBurney

## **Dmitri Shostakovich (1906–1975)**

After early piano lessons with his mother, Shostakovich enrolled at the Petrograd Conservatoire in 1919. He supplemented his family's meagre income from his earnings as a cinema pianist, but progressed to become a composer and concert pianist following the critical success of his First Symphony in 1926 and an 'honourable mention' in the 1927 Chopin International Piano Competition in Warsaw. Over the next decade, he embraced the ideal of composing for Soviet society and his Second Symphony was dedicated to the October Revolution of 1917.

Shostakovich announced his Fifth Symphony of 1937 as 'a Soviet artist's practical creative reply to just criticism'. A year before its premiere he had drawn a stinging attack from the official Soviet mouthpiece *Pravda*, in which Shostakovich's initially successful opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was condemned for its 'leftist bedlam' and extreme modernism. With the Fifth Symphony came acclaim not only from the Russian audience, but also from musicians and critics overseas.

Shostakovich lived through the first months of the German siege of Leningrad serving as a member of the auxiliary fire service. In July he began work on the first three movements of his Seventh Symphony, completing the defiant finale after his evacuation in October and dedicating the score to the city. A microfilm copy was despatched by way of Teheran and an American warship to the USA, where it was broadcast by the NBC Symphony Orchestra and Toscanini. In 1943 Shostakovich completed his

Eighth Symphony, its emotionally shattering music compared by one critic to Picasso's *Guernica*.

In 1948 Shostakovich and other leading composers, Prokofiev among them, were forced by the Soviet cultural commissar, Andrei Zhdanov, to concede that their work represented 'most strikingly the formalistic perversions and anti-democratic tendencies in music', a crippling blow to Shostakovich's artistic freedom that was healed only after the death of Stalin in 1953. Shostakovich answered his critics later that year with the powerful Tenth Symphony, in which he portrays 'human emotions and passions', rather than the collective dogma of Communism.

A few years before the completion of his final and bleak Fifteenth String Quartet, Shostakovich suffered his second heart attack and the onset of severe arthritis. Many of his final works – in particular the penultimate symphony (No 14) – are preoccupied with the subject of death.

**Composer profile** © Andrew Stewart

## **Dmitri Chostakovitch (1906-1975)**

Symphonie n° 15 en la majeur,  
opus 141 (1970-1971)

Fin 1970, à peine plus d'un an après la création de sa *Quatorzième Symphonie*, Dmitri Chostakovitch travaillait déjà à une autre, dont il allait terminer l'ébauche au début du mois d'avril de l'année suivante. En juin et juillet, travaillant d'abord dans une clinique, puis dans sa résidence d'été de Repino, à une cinquantaine de kilomètres de Saint-Pétersbourg, sur le golfe de Finlande, il achevait sa partition. La création en était prévue pour l'automne, mais Chostakovitch allait être victime d'une crise cardiaque et hospitalisé pendant plus de deux mois. Reprogrammée, ladite création eut lieu à Moscou, le 8 janvier 1972, sous la direction du fils du compositeur, Maxim, qui se chargea également de la première britannique, un peu plus tard, au cours de la même année.

Dès le départ, l'œuvre semble faite pour dérouter l'auditeur. Deux petits coups de glockenspiel introduisent un petit air de flûte tout guilleret, répété avec un accompagnement de cordes *pizzicato*. L'air épelle un nom en notation musicale allemande : Es – As – C – H – A, c'est-à-dire « Sascha » (dans le système anglais, ces notes correspondent à *mi* bémol – *la* bémol – *do* – *si* – *la*). Mais qui est donc ce Sascha ? Il s'agit d'un enfant (et ce nom est celui du petit-fils de Chostakovitch), et Chostakovitch va s'employer à suggérer l'image d'un magasin de jouets. Mais derrière ces soldats de plomb qui défilent, se manifestent des ombres noires. Nous nous trouvons sur ce territoire familier de l'humour



sardonique, propre à Chostakovitch, qui fait écho à d'autres musiques du compositeur. Mais nous pouvons aussi ressentir par derrière la présence d'un « invité » qui ne demande qu'à être identifié.

Son identité nous est révélée par la citation on ne peut plus explicite d'un morceau de la musique dudit invité : à savoir l'ouverture de *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini. C'est là la première de plusieurs citations qui vont se succéder. Le premier mouvement part au galop, faisant des embardées de-ci, de-là, avec le motif de « Sascha » toujours à portée de main. Et voici qu'un deuxième thème est introduit par les bois aigus, entièrement chromatique et pourtant ironiquement insouciant. Puis les trompettes sonnent le rappel dans une nouvelle section. Et tout est repassé en revue, y compris le passage chromatique, apparaissant à un moment donné dans un extraordinaire canon rythmique où les parties instrumentales évoluent à des vitesses différentes dans le rapport de 8, 6 et 5<sup>1</sup>. Naïveté et complexité s'entremêlent, en allant vers, et à travers une dernière section qui vient clore le premier mouvement.

Après cela, tout peut arriver... On a ensuite un mouvement lent d'une quinzaine de minutes : au caractère grave, introduit par des cuivres retentissants et un solo de violoncelle qui leur répond. Reprise à l'occasion par un violon, la partie solo aboutit à un accord audacieux des bois, auquel répondent les cordes. Les flûtes cèdent la place à un trombone

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire en superposant, dans un contexte de mesure à 2/4, des groupes de 8 doubles croches, au piccolo et à la flûte traversière, des sextolets (2 triolets qui se suivent), au hautbois, et des quintolets, à la clarinette et au basson [N.D.T.]

solo qui introduit une marche funèbre centrale. Entre alors en scène tout l'orchestre, qui vocifère, avant que l'épisode ne prenne fin avec des trompettes dotées de sourdines. Puis l'ouverture tout entière est reprise, cette fois par les cordes et les percussions accordées<sup>2</sup>. Après une brève réminiscence de la marche funèbre, aux timbales et aux cuivres staccato, les bassons ouvrent la voie au mouvement suivant, où la manière désinvolte et sinistre de Chostakovitch en devient presque déconcertante...

Plus étonnante encore est la façon dont débute le *Finale*, comme si l'on avait affaire à une musique tout à fait « autre ». Parmi les nombreuses citations qu'on repère dans le dernier mouvement figure celle de l'« Annonce de la mort » du deuxième acte de l'opéra *La Walkyrie* de Richard Wagner, au cours duquel Brünnhilde descend sur terre pour apparaître au héros Siegmund, afin de lui annoncer ce qui l'attend, à savoir sa mort prochaine. On a là quelque chose de bien différent des allusions répétées – et quelque peu facétieuses – à l'ouverture du *Guillaume Tell* de Rossini, dans le premier mouvement. Bien que la séquence d'accords de Wagner se retrouve ici abrégée, la solennité en est préservée, et l'annonce de l'imminence de la mort semble provenir du cœur-même de cette symphonie, aussi bien que de

---

<sup>2</sup> Les instruments à percussion peuvent, de fait, être classés en deux familles : les « **percussions accordées** » et les « **percussions non accordées** ». Les **percussions non accordées** comprennent les tambourins, les shakers et autres instruments qui produisent des sons et des effets lorsqu'ils sont secoués ou frappés. Les **percussions accordées** comprennent les xylophones, les marimbas, les steeldrums, et autres instruments ayant des gammes de sons précis. [N.D.T.]

la condition physique du compositeur à ce moment de son existence. Mais doit-on penser pour autant qu'une telle option musicale ait chez Chostakovitch la même signification que chez Wagner ?

La question est momentanément mise de côté, car une citation d'un autre opéra de Wagner, *Tristan et Isolde*, est à son tour sujette à transformation, au point de se muer ici en un *Allegretto* pour cordes, au caractère quelque peu décoloré. S'ensuivent des allusions à une chanson de Mikhaïl Glinka, dont le protagoniste incite qui veut l'entendre à troquer l'agitation et l'amour contre le repos et le sommeil. Très vite, cependant, les citations de Wagner reviennent. Un hautbois solo amorce une passacaille qui va gagner progressivement en intensité jusqu'à aboutir à un formidable *tutti*. La passacaille s'émiette, se remet en marche et se voit éclipsée par une nouvelle citation de l'« Annonce de la mort ». Ensuite, la réminiscence déjà rencontrée de *Tristan et Isolde* conduit à nouveau à un *Allegretto* pour cordes qui, cette fois, nous remet en mémoire un passage du deuxième mouvement, lent, de la symphonie. C'est ensuite au célesta de prendre en charge la musique, au travers d'une reformulation du tout premier motif rencontré, à savoir celui de « Sascha », dans une section conclusive glaçante et réglée comme par un mécanisme d'horlogerie.

**Note de programme © Paul Griffiths**

**Traduction : © Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations)**

## **Dmitri Chostakovitch (1906-1975)**

Symphonie n° 6 en si mineur,  
opus 54 (1939)

Après la création triomphale de la *Cinquième Symphonie*, à l'automne 1937, Chostakovitch se trouvait une fois de plus sur la crête d'une vague de succès. Mais le jeune compositeur devait être alors bien conscient qu'un grand nombre d'autres personnes, dans le monde artistique et intellectuel, continuait à souffrir de la même terreur et des mêmes persécutions que lui-même avait endurées, et que nombre d'entre elles connaissaient un sort pire que le sien ; elles finissaient souvent en prison ou – dans certains cas – étaient purement et simplement éliminées. C'est alors que Chostakovitch se retire dans le monde plus sûr et plus artificiel de la musique commerciale ; on pourrait dire que la seule musique sérieuse qui l'occupe à cette époque est son *Premier Quatuor à cordes*.

Le 15 avril 1939, il s'est enfin mis à sa table de travail pour écrire sa future grande œuvre sérieuse : la *Sixième Symphonie*. Le 28 août, il annonce qu'il a terminé les deux premiers mouvements, et que « la *Sixième Symphonie* sera différente, question humeur et émotion, de la *Cinquième*, qui était caractérisée par des moments de tragédie et de tension ». « Dans celle-ci – ajoute-t-il –, la musique de type contemplatif et lyrique prédomine ». Puis, soucieux de ménager ses arrières, il précise : « Dans ma nouvelle œuvre, je voulais communiquer des sentiments de printemps, de bonheur et de jeunesse ». Cette dernière remarque constitue une diversion dont Chostakovitch est coutumier ; si elle peut être recevable pour le dernier mouvement

(non encore écrit), elle est tout bonnement absurde pour évoquer les deux mouvements dont il a annoncé l'achèvement.

Ladite *Symphonie* est finalement terminée trois semaines seulement avant sa première exécution, lors d'un concert de l'Orchestre philharmonique de Leningrad, dirigé par Evgeny Mravinsky, le 5 novembre 1939, pour célébrer le 22<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution d'octobre. La réaction du public est si enthousiaste que l'orchestre bisse immédiatement le dernier mouvement. Les critiques, en revanche, ne sont pas aussi emballés. Leur message est clair : le compositeur serre dangereusement le vent en n'ayant pas écrit une symphonie qui s'inscrive passivement à l'intérieur d'un cadre déjà convenu. En particulier, l'utilisation par un critique du mot « inattendu » a manifestement pour but d'impliquer « impertinemment individualiste ». L'ironie de ce jugement, c'est que la *Sixième*, sous son étrange forme en trois mouvements – un mouvement lent suivi de deux mouvements rapides –, est en fait, avec la *Neuvième*, l'une des symphonies les plus « classiques », voire « classicisantes » de Chostakovitch.

Ici, sous une surface qui est en effet parfois inattendue, nous pouvons entendre Chostakovitch, quasiment pour la première fois de sa vie, s'engager sérieusement et profondément avec certaines des préoccupations formelles les plus sacrées de la tradition symphonique. Et au-delà de ces préoccupations formelles, il s'intéresse également à autre chose : le contrepoint. Pour le jeune Chostakovitch, la combinaison de mélodies n'était guère plus importante qu'une sorte de décoration insolente. Mais ici, dans la *Sixième Symphonie*, il se confronte enfin au problème de l'articulation

d'un mouvement entier en termes contrapuntiques. D'une certaine manière, cette œuvre représente non seulement un bond en avant dans la maîtrise de la dimension symphonique de Chostakovitch, mais encore le début d'un fascinant voyage contrapuntique – un voyage qui devait conduire à une grande partie de sa meilleure musique pour quatuor à cordes, aussi bien qu'au grand cycle des *24 Préludes et Fugues* de 1950-1951.

### **Premier Mouvement**

Plusieurs commentateurs ont souligné que les premières mesures du *Largo* initial faisaient penser à du Bach. La texture de cette première section se déploie en une toile magnifiquement élaborée à plusieurs voix, où chaque motif et chaque note qui passent découlent d'idées entendues dans les toutes premières mesures. La section médiane du mouvement semble commencer très loin, le cor anglais jouant une nouvelle mélodie qui s'ouvre en oscillant d'avant en arrière, entre une tierce majeure et une tierce mineure. La nouveauté du paysage musical à ce stade est renforcée par la présence constante d'un *si* bémol dans l'harmonie (la tonalité fondamentale du mouvement est *si* mineur). Petit à petit, cependant, nous commençons à nous rendre compte que l'apparente nouveauté de cette musique est une illusion. Ce que nous écoutons est en fait une section de développement dans une forme sonate monothématique. Cela devient encore plus clair lorsque nous sentons que nous sommes ramenés vers une récapitulation de l'ouverture. Lorsque nous y arrivons, cependant, la récapitulation elle-même s'avère être une illusion. Le matériau de la première section ne réapparaît que sous une forme fragmentaire, compressée et tordue, pour suggérer le doute et l'absence de résolution.

### Deuxième Mouvement

Le deuxième mouvement a le caractère d'une course terrifiante en accéléré. C'est un descendant direct de ces galops paniqués qui sont typiques de tant d'œuvres antérieures de Chostakovitch. Mais la différence ici est que le style n'est plus littéralement celui d'un galop ; la métrique consiste en un trois temps à couper le souffle, et au lieu de l'aspect habituel du galop et de son accompagnement dynamisé, tout le mouvement est dominé par une course contrapuntique vertigineuse entre les registres aigu et grave de l'orchestre. La forme aussi, malgré la peur qui semble faire avancer la musique, est un élégant rondo.

### Troisième Mouvement

Le compositeur lui-même a estimé que le *Presto* du dernier mouvement était « le *Finale* le plus réussi » qu'il ait jamais écrit, et son succès dépend en partie d'une fantastique évocation du passé classique qui n'est pas sans rappeler celle de la *Symphonie « classique »* de Prokofiev. Ce *Finale* réunit également les préoccupations formelles « classiques » des deux mouvements précédents dans une forme rondo-sonate. C'est peut-être cette particularité qui a fait dire à un commentateur qu'elle aurait pu plaire à Mozart, ou même à Rossini. Pourtant, comme souvent chez Chostakovitch, rien n'est jamais tout à fait ce que cela semble être. Surtout vers la fin, nous commençons à entendre des ombres plus noires des premier et deuxième mouvements se tordre parmi les danseurs, et troubler l'apparente gaieté associée au bruit néoclassique des bouteilles de champagne que l'on débouchait dans les années 30.

*Note de programme* © Gerard McBurney

*Traduction* : © Pascal Bergault (Ros Schwartz Translations)

## Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Après avoir reçu très tôt des leçons de piano de sa mère, Chostakovitch s'inscrit au Conservatoire de Petrograd, en 1919. Il complète les maigres revenus de sa famille en travaillant comme pianiste de cinéma, mais devient compositeur et pianiste de concert après le succès critique que lui procure sa *Première Symphonie*, en 1926, et une « mention honorable » au concours international de piano Chopin, à Varsovie, en 1927. Au cours de la décennie suivante, il embrasse l'idéal de composer pour la Société des Soviets, et sa *Deuxième Symphonie* est dédiée à la Révolution d'octobre 1917.

En 1937, il annonça la *Cinquième Symphonie* comme « la réponse concrète et créatrice d'un artiste soviétique à de justes critiques ». Un an avant la première exécution de l'œuvre, il avait subi une attaque cuisante de la part de l'organe officiel du gouvernement, la *Pravda* : après avoir connu le succès, son opéra *Lady Macbeth du district de Mtzensk* fut condamné en raison de son « tintamarre gauchiste » et de son modernisme extrême. Avec la *Cinquième Symphonie*, Chostakovitch fut acclamé non seulement en Russie, mais également par les musiciens et les critiques du monde entier.

Durant les premiers mois du siège de Leningrad par les Allemands, Chostakovitch fut membre du corps de pompiers auxiliaires. En juillet, il s'attela aux trois premiers mouvements de sa *Septième Symphonie*, n'achevant le finale provocateur qu'après son évacuation en octobre ; il dédia la partition à la ville. Une copie en microfilm fut acheminée jusqu'aux Etats-Unis via Téhéran et un navire de guerre

américain, et l'œuvre fut radiodiffusée par l'Orchestre symphonique de la NBC et Toscanini. En 1943, Chostakovitch acheva sa *Huitième Symphonie*, dont un critique compara la musique bouleversante au *Guernica* de Picasso.

En 1948, Chostakovitch et d'autres compositeurs en vue, parmi lesquels Prokofiev, furent contraints par le commissaire soviétique à la Culture, Andreï Jdanov, à reconnaître que leurs œuvres représentaient « de manière très frappante les perversions formelles et les tendances anti-démocratiques en musique ». Cela entrava notablement la liberté artistique de Chostakovitch, et il ne devait la retrouver qu'à la mort de Staline en 1953. Un peu plus tard dans

l'année, il répon-dit aux critiques par sa *Dixième Symphonie*, dans la-quelle il dépeint « les passions et les émotions humaines », plutôt que le dogme collectif du communisme.

Quelques années avant l'achèvement de son dernier et sombre *Quinzième Quatuor à cordes*, Chostakovitch est victime d'une deuxième crise cardiaque et se voit atteint d'une grave arthrite. Nombre de ses dernières œuvres – en particulier l'avant-dernière symphonie (n° 14) – sont hantées par la présence de la mort.

*Portrait du compositeur* © Andrew Stewart

*Traduction* : © Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations)



## Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

### Sinfonie Nr. 15 in A-Dur, op. 141 (1970/71)

Ende 1970, ein gutes Jahr nach der Uraufführung seiner 14. Sinfonie, saß Dmitri Schostakowitsch bereits an der Fünfzehnten, deren Entwurf er Anfang April des folgenden Jahres abschloss. Im Juni und Juli überarbeitete er ihn zunächst in einer Klinik, dann in seiner Sommerfrische in Repino, keine fünfzig Kilometer von St. Petersburg entfernt am Finnischen Meerbusen, wo er die Partitur auch fertig stellte. Die Premiere sollte im Herbst stattfinden, doch dann erlitt Schostakowitsch einen Herzinfarkt und lag über zwei Monate im Krankenhaus. Die Aufführung wurde verschoben und fand schließlich am 8. Januar 1972 in Moskau unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch, dem Sohn des Komponisten, statt, der später im Jahr auch die erste Aufführung in England leitete.

Von Anfang an erweckt das Werk den Eindruck, als wolle es verstören. Nach zwei „Plings“ im Glockenspiel beginnt eine muntere kleine Weise in der Flöte, die mit gezupfter Streicherbegleitung wiederholt wird. Die Notation der Melodie ist Es-As-C-H-A, mithin Sascha. Wer soll das sein? Ein Kind (der Name von Schostakowitschs Enkel), und Schostakowitsch beschwört das Bild eines Spielwarenladens herauf. Aber hinter den marschierenden Zinnsoldaten liegen dunkle Schatten. Wir befinden uns im vertrauten Schostakowitsch-Terrain des sardonischen Humors mit Anklängen an andere Musiken des Komponisten. Allerdings erahnen wir im Hintergrund zudem einen noch unbekanntem Gast.

Dessen Identität wird in einem direkten Zitat aus einem seiner Musikwerke offenbart: Gioachino Rossinis Ouvertüre zu *Wilhelm Tell*, das erste von mehreren Zitaten. Der erste Satz galoppiert vorwärts, hierhin und dorthin schweifend, ohne je das „Sascha“-Motiv aus dem Auge zu verlieren. In den hohen Bläsern wird ein zweites Thema vorgestellt, durch und durch chromatisch und dennoch ironisch sorglos. Ein Ruf in den Trompeten führt in einen neuen Abschnitt über. Alles wird erneut gemustert, auch das chromatische Motiv, das an einer Stelle in einem außergewöhnlichen rhythmischen Kanon aufklingt, wo die Stimmen in Tempi im Verhältnis 8:6:5 spielen. Naivität und Komplexität leiten wirbelnd in und durch den abschließenden Teil des ersten Satzes.

Danach könnte alles passieren. Was tatsächlich folgt, ist ein 15-minütiger feierlicher langsamer Satz, eingeleitet von volltönendem Blech, auf das ein Solocello antwortet. Dessen Melodie wird schließlich von einer Geige aufgegriffen. Die Solomelodie ruft einen schmerzlichen Holzbläserakkord hervor, auf den nun die Streicher antworten. Flöten nehmen den Einsatz einer Soloposaune vorweg, die den zentralen Trauermarsch vorstellt. Jetzt setzt lärmend das ganze Orchester ein, ehe die Episode auf gestopften Trompeten verklingt. Dann wird die gesamte Einleitung wiederholt, zunächst in den Streichern und im gestimmten Schlagwerk. Nach einem kurzen Wiederaufklingen des Trauermarschs auf Pauken mit kurz angespieltem Blech leiten die Fagotte in den nächsten Satz über, wo Schostakowitschs lässig-düstere Art sich ins fast Unerträgliche steigert.

Noch furchteinflößender ist der Beginn des Finales – als würde eine völlig „andere“ Musik beginnen. Unter mehreren Zitaten im letzten Satz hören wir die „Todesverkündung“ aus dem zweiten Aufzug von Richard Wagners *Walküre*, in der die unsterbliche Brünnhilde dem Helden Siegmund erscheint, um ihm sein Schicksal zu verkünden: der bevorstehende Tod. Das ist etwas völlig anderes als die Ablenkung, die Rossinis *Wilhelm-Tell-Ouvertüre* im ersten Satz darstellte. Obwohl Wagners Akkordsequenz gekürzt wird, bleibt die Feierlichkeit gewahrt, man hat den Eindruck, dass das Herannahen des Todes aus dem Herzen dieser Sinfonie heraus entsteht und nicht nur aus dem gesundheitlichen Zustand des Komponisten. Aber kann die Tonfolge hier dasselbe bedeuten wie bei Wagner?

Diese Frage wird zunächst beiseitegeschoben, während sich ein Zitat aus einer weiteren Wagner-Oper, *Tristan und Isolde*, in ein mattes Allegretto für Streicher verwandelt. Das führt Andeutungen eines Lieds von Mikhail Glinka ein, dessen Protagonistin nichts mehr von Aufruhr und Liebe wissen möchte und sich nach Ruhe und Schlaf sehnt. Doch bald kehren die Wagner-Zitate zurück. Ein Oboensolo beginnt eine Passacaglia, die sich schließlich zu einem gewaltigen Tutti steigert (das gesamte Orchester spielt). Die Passacaglia zerfällt, setzt sich neu zusammen und wird von einem Wiederaufklingen der „Todesverkündung“ überstimmt. Dann führt die gleiche Erinnerung aus *Tristan und Isolde* in das gleiche Allegretto für Streicher über, das nun eine Erinnerung aus dem langsamen zweiten Satz zurückbringt. Schließlich leitet die Celesta mittels einer Wiederholung des allerersten Sascha-Motivs in ein abschließendes

Klangbild, wo nur mehr Eis und mechanische Präzision herrschen.

*Text © Paul Griffiths*

*Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp  
(Ros Schwartz Translations)*

## **Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)** Sinfonie Nr. 6 in b-Moll, op. 54 (1939)

Nach dem Triumph bei der Premiere der Fünften Sinfonie im Herbst 1937 erlebte Schostakowitsch wieder eine Zeit des Erfolgs. Doch dem jungen Komponisten muss sehr bewusst gewesen sein, dass zahlreiche weitere Intellektuelle und Kunstschaffende noch dem gleichen Terror ausgesetzt waren und ähnlich verfolgt wurden, wie zuvor auch er, und vielen stand ein weit schlimmeres Schicksal bevor, landeten sie doch häufig im Gefängnis oder wurden in einigen Fällen sogar zum Tod verurteilt. Schostakowitsch zog sich nun in die weniger gefährliche und eher mechanische Welt der kommerziellen Musik zurück; fast die einzige ernsthafte Musik, die ihn in diesen Monaten beschäftigte, war das Erste Streichquartett.

Am 15. April 1939 schließlich begann er die Arbeit an seinem nächsten großen ernsthaften Werk, nämlich der Sechsten Sinfonie. Gut vier Monate später, am 28. August, erklärte er, er habe die ersten zwei Sätze abgeschlossen, und: „Der musikalische Charakter der Sechsten Sinfonie wird sich von der Stimmung und dem Gefühl der Fünften unterscheiden, in der Momente der Tragik und Anspannung

charakteristisch waren. In dieser herrscht eine Musik nachdenklicher und lyrischer Ordnung vor.“ Und falls er damit zu viel gesagt haben sollte, fügte er rasch hinzu: „In meiner neuen Sinfonie wollte ich die Stimmungen von Frühling, Freude und Jugend vermitteln.“ Diese letzte Bemerkung ist ein Ablenkungsmanöver, wie es für Schostakowitsch typisch ist: Zwar könnte sie vage auf den (noch ungeschriebenen) letzten Satz zutreffen, doch als Beschreibung der ersten beiden Sätze, deren Fertigstellung er verkündete, ist sie schlicht absurd.

Endgültig abgeschlossen wurde das Werk gerade einmal drei Wochen vor der Uraufführung im Rahmen eines Konzerts der Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski am 5. November 1939 anlässlich des 22. Jahrestags der Oktoberrevolution. Auf die begeisterte Reaktion des Publikums hin musste das Orchester den letzten Satz sofort wiederholen. Unter den Kritikern hingegen herrschte weniger Begeisterung, ihre Botschaft war eindeutig: Der Komponist bewege sich hart am Rande des Erlaubten, indem er keine Sinfonie schreibe, die passiv im Rahmen des Vereinbarten liege. Vor allem die Verwendung des Wortes „unerwartet“ durch einen Kritiker soll wohl eher ein „unverschämt individualistisch“ implizieren. Diesem Urteil entbehrt es nicht an Ironie, ist doch die Sechste jenseits ihrer ungewöhnlichen dreisätzigen Form – ein langsamer Satz, dem zwei schnelle folgen – zusammen mit der Neunten eine der „klassischsten“, wenn nicht gar „klassifizierendsten“ Sinfonien des Komponisten.

Hier hören wir unter einer Oberfläche, die bisweilen tatsächlich unerwartet klingt, praktisch zum ersten Mal, dass Schostakowitsch sich ernsthaft und

eingehend mit einer der heiligsten formalen Belange der sinfonischen Tradition auseinandersetzt. Darüber hinaus aber beschäftigt er sich noch mit etwas Anderem: dem Kontrapunkt. Für den jungen Schostakowitsch bedeutete das Zusammenführen von Melodien kaum mehr als eine Art kecker Verzierung. Hier in der Sechsten nun stellt er sich schließlich der Herausforderung, einen gesamten Satz kontrapunktisch zu fassen. In gewisser Hinsicht bedeutet dieses Werk in Schostakowitschs Beherrschung des sinfonischen Rahmens nicht nur einen großen Schritt nach vorne, sondern auch den Anfang einer faszinierenden kontrapunktischen Reise, die zu vielen seiner schönsten Musiken für Streichquartett sowie zum großen Zyklus der 24 Präludien und Fugen von 1950/51 führen sollte.

### **Erster Satz**

Mehrere Kritiker haben auf die Bachsche Atmosphäre der ersten Takte des einleitenden Largo hingewiesen. Die Klangfarbe dieses ersten Abschnitts entfaltet sich in einem großartig kunstvollen und vielstimmigen Gewebe, in dem jedes flüchtige Motiv, jede Note aus den in den einleitenden Takten gespielten Gedanken entsteht. Der mittlere Teil beginnt wie in weiter Ferne, das Englischhorn spielt eine neue Melodie, die anfangs zwischen einer großen und einer kleinen Terz hin und her schwingt. Die Neuartigkeit der hier präsentierten musikalischen Landschaft wird durch die Allgegenwart des B in der Harmonie (die Grundtonart des Satzes ist b-Moll) noch unterstrichen. Allmählich wird uns jedoch bewusst, dass die scheinbare Neuartigkeit der Musik eine Illusion ist – tatsächlich hören wir eine Durchführung in einer monothematischen Sonatenform. Dies tritt noch deutlicher hervor, da wir den Eindruck haben, zu einer Wiederholung



der Einleitung zurückgeführt zu werden. Doch dort angelangt, erweist sich auch die Wiederholung als Illusion. Das Material des ersten Abschnitts erscheint lediglich in fragmentarischer Form, wird komprimiert und verdreht, um Zweifel und mangelnde Entschlossenheit anzudeuten.

### **Zweiter Satz**

Der zweite Satz erinnert im Wesen an eine erschreckend beschleunigte Jagd und scheint in direkter Nachfolge der panischen Galopps zu stehen, die so viele von Schostakowitschs früheren Werken kennzeichnen. Der Unterschied hier liegt darin, dass der Stil nicht mehr der eines Galopps ist, vielmehr hören wir einen atemberaubenden Dreiertakt, und statt von der für einen Galopp typischen Melodie mit der improvisierten Begleitung wird der ganze Satz von einem schwindelerregenden kontrapunktischen Wettlauf zwischen dem Sopran- und dem Bassregister des Orchesters geprägt. Und die Form folgt, der Angst zum Trotz, die die Musik scheinbar vorantreibt, der eines eleganten Rondos.

### **Dritter Satz**

Der Komponist selbst sah in dem letzten Satz Presto „das erfolgreichste Finale“, das er bislang geschrieben habe. Dieser Erfolg beruht zum Teil auf der phantastischen Heraufbeschwörung einer klassischen Vergangenheit, vielleicht vergleichbar mit Prokofjews „klassischer“ Sinfonie. Zudem führt dieses Finale auch die „klassischen“ formalen Belange der zwei vorhergehenden Sätze in einem Sonatenrondo zusammen. Möglicherweise veranlasste insbesondere dieser Kunstgriff einen Kritiker zu der Bemerkung, es könnte Mozart oder selbst Rossini gefallen haben. Doch wie so oft bei Schostakowitsch ist nichts ganz das, was es zu sein scheint. Vor allem gegen Ende

hören wir, wie sich dunklere Schatten des ersten und zweiten Satzes zwischen die Tanzenden stellen und die scheinbare Ausgelassenheit des neoklassischen Champagnerkorken-Knallens der Dreißigerjahre stören.

*Text © Gerard McBurney*

*Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp  
(Ros Schwartz Translations)*

## **Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)**

Nach frühem Klavierunterricht bei seiner Mutter besuchte Schostakowitsch ab 1919 das Konservatorium in Petrograd und besserte das bescheidene Familieneinkommen mit seinem Verdienst als Kinopianist auf. Nach dem durchschlagenden Erfolg seiner Ersten Sinfonie 1926 und einer „lobenden Erwähnung“ beim Internationalen Chopin-Klavierwettbewerb in Warschau wurde er Komponist und Konzertpianist. Im Lauf der folgenden zehn Jahre verschrieb er sich dem Ideal, für die sowjetische Gesellschaft zu komponieren, und seine Zweite Sinfonie war der Oktober-Revolution von 1917 gewidmet.

Seine Fünfte Sinfonie von 1937 bezeichnete er als „praktische schöpferische Antwort eine sowjetischen Künstlers auf berechnete Kritik“. Ein Jahr vor der Uraufführung hatte Schostakowitsch beißende Kritik vom offiziellen sowjetischen Parteiorgan *Prawda* auf sich gezogen, in der seine anfangs erfolgreiche Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ob ihres linksradikalen Chaos und extremen Modernismus verdammt wurde. Die Fünfte Sinfonie brachte ihm Anerkennung nicht nur vom russischen Publikum, sondern auch von Musikern und Kritikern im Ausland.

Schostakowitsch durchlebte die ersten Monate der deutschen Belagerung Leningrads als Feuerwehrhelfer. Im Juli 1941 begann er mit der Arbeit an den ersten drei Sätzen seiner Siebten Sinfonie, deren aufbegehrendes Finale er nach seiner Evakuierung im Oktober fertig stellte; er widmete die Partitur der Stadt. Eine Kopie auf Mikrofilm gelangte über Teheran und dann mittels eines amerikanischen Kriegsschiffs in die USA, wo das Werk vom NBC Symphony Orchestra unter Toscanini im Rundfunk aufgeführt wurde. 1943 stellte Schostakowitsch seine Achte Sinfonie fertig, deren emotional erschütternde Musik von einem Kritiker mit Picassos Gemälde *Guernica* verglichen wurde.

Im Jahre 1948 wurden Schostakowitsch und andere führende Komponisten, darunter auch Prokofjew, vom sowjetischen Kulturkommissar Andrei Schdanow zu dem Eingeständnis gezwungen, ihr Schaffen repräsentiere in auffällender Weise „die

formalistischen Perversionen und antidemokratischen Tendenzen in der Musik“, ein lähmender Schlag für Schostakowitsch künstlerische Freiheit, der erst 1953 nach Stalins Tod gelindert wurde. Gegen Ende jenes Jahres antwortete Schostakowitsch seinen Kritikern mit der machtvollen Zehnten Sinfonie, in der er statt des kollektivistischen Dogmas des Kommunismus „menschliche Gefühle und Leidenschaften“ zum Ausdruck bringt.

Einige Jahre, bevor Schostakowitsch sein letztes, trostloses 15. Streichquartett abschloss, erlitt er einen zweiten Herzinfarkt, zudem setzte eine schwere Arthritis ein. Viele seiner letzten Werke – insbesondere die vorletzte Sinfonie (Nr. 14) – befassen sich mit dem Tod.

*Profil* © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp  
(Ros Schwartz Translations)





© Sussie Ahlburg

## Gianandrea Noseda

### Conductor

Gianandrea Noseda is one of the world's most sought-after conductors, equally recognised for his artistry in both the concert hall and opera house. The 2022/23 season marks his sixth as Music Director of the National Symphony Orchestra at the Kennedy Center in Washington, D.C.

Noseda became General Music Director of the Zurich Opera House in September 2021. An important milestone will be two complete *Ring Cycles* in 2024 in a new production by Andreas Homoki. Since April 2022, his performances of the *Ring* operas have been praised by critics and in February 2023 he was recognised as "Best Conductor" by the jury of the German *Oper! Awards* specifically for his Wagner interpretations.

Noseda has been Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra since September 2016. In addition to regular appearances with the LSO at the Barbican and on tour, he has an extensive discography on LSO Live. He and the LSO are in the midst of a multi-year project to record the complete Shostakovich Symphonies along with other works.

Noseda's artistic leadership has inspired and reinvigorated the National Symphony Orchestra. This artistic partnership continues to flourish with a new recording label distributed by LSO Live. Current projects include the Five Sinfonias of George Walker (a Washington, D.C. native), and a Beethoven Cycle, both of which saw their first

releases during 2022. Noseda's critically-acclaimed discography counts more than 70 recordings on a range of labels including Chandos and Deutsche Grammophon.

As part of his commitment to working with the next generation of musicians, in 2019 he became Music Director of the Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra in the village of Tsinandali, Georgia.

Noseda has conducted the world's most important orchestras and at the leading opera houses and festivals. Some of his significant roles with international institutions include leading the BBC Philharmonic from 2002–2011; Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra from 2011–2020; Principal Guest Conductor (Victor de Sabata Chair) of the Pittsburgh Symphony Orchestra from 2010–2014; and Principal Guest Conductor of the Mariinsky Theatre from 1997–2007.

From 2007 to 2018, Noseda served as Music Director of Italy's Teatro Regio Torino where he ushered in a transformative era for the company matched with international acclaim for its productions, tours, recordings, and film projects. His leadership resulted in a golden era for this opera house.

A native of Milan, Noseda is Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, marking his contribution to the artistic life of Italy. He has been honored as *Musical America's* Conductor of the Year (2015) and International Opera Awards Conductor of the Year (2016).

Gianandrea Noseda est l'un des chefs d'orchestre les plus prisés de la planète, et son talent artistique est unanimement reconnu, tant au concert qu'à l'opéra. La saison 2022-2023 constituera sa sixième année consécutive en qualité de Directeur musical du National Symphony Orchestra au Kennedy Center de Washington.

Noseda est devenu Directeur musical général de l'Opéra de Zurich en septembre 2021. Une double présentation du cycle complet du *Ring*, dans une nouvelle production d'Andreas Homoki, y constituera, en 2024, une étape importante de son mandat. Depuis avril 2022, ses interprétations des opéras du *Ring* ont été encensées par la critique et, en février 2023, il a été désigné « Meilleur chef d'orchestre » par le jury des *Oper! Awards* allemands, spécifiquement pour sa façon de servir Wagner.

Noseda est Principal chef d'orchestre invité du London Symphony Orchestra depuis septembre 2016. Outre ses apparitions régulières avec le LSO, tant au Barbican Centre qu'en tournée, il dispose d'une discographie étendue sous le label LSO Live. Lui et le LSO sont pour l'heure impliqués dans un projet pluriannuel, où il est prévu d'enregistrer l'intégralité des symphonies de Chostakovitch, ainsi que d'autres œuvres.

La direction artistique de Noseda a inspiré et redynamisé le National Symphony Orchestra. Ce partenariat continue de s'épanouir sous un nouveau label distribué par LSO Live. Les projets actuels comprennent les cinq *Sinfonias* de George Walker (originaire de Washington, D.C.), et un cycle Beethoven, qui ont tous deux donné lieu à de premières parutions en 2022. La discographie

de Noseda, acclamée par la critique, compte plus de 70 enregistrements, avec un large éventail de labels, dont Chandos et Deutsche Grammophon.

Dans le cadre de son engagement à travailler avec des musiciens de la nouvelle génération, il est devenu en 2019 le Directeur musical du Festival de Tsinandali et de l'Orchestre des Jeunes Pan-Caucasien, dans le village de Tsinandali, en Géorgie.

Noseda a dirigé les meilleurs orchestres existants, et ce dans les maisons d'opéra et festivals les plus prestigieux. Parmi les responsabilités les plus importantes qu'il a pu endosser au sein d'institutions internationales, citons celle de la direction du BBC Philharmonic, de 2002 à 2011 ; le poste de Premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël, de 2011 à 2020 ; celui de Premier chef invité du Pittsburgh Symphony Orchestra (création de la chaire Victor de Sabata, à son intention), de 2010 à 2014 ; et le poste de Premier chef invité du Théâtre Mariinsky, de 1997 à 2007.

De 2007 à 2018, Noseda a œuvré comme Directeur musical du Teatro Regio de Turin, en Italie, où il a inauguré une ère de transformation profonde pour la compagnie, assortie d'une renommée internationale pour ses productions, tournées, enregistrements et projets cinématographiques. Son leadership a permis à cette maison d'opéra de connaître un véritable âge d'or.

Né à Milan, Noseda a été nommé *Commendatore al Merito della Repubblica Italiana*, en reconnaissance de sa contribution à la vie artistique de son pays. Il a eu en outre l'honneur d'être désigné, en 2015, « Chef d'orchestre de l'année » par le magazine

*Musical America*, ainsi qu'à l'occasion des *International Opera Awards*, en 2016.

**Traduction : © Pascal Bergerault  
(Ros Schwartz Translations)**

Als einer der gesuchtesten Dirigenten weltweit genießt Gianandrea Nosedas im Konzertsaal ebenso großes Ansehen wie an der Oper. Die Spielzeit 2022/2023 ist seine sechste als Musikdirektor des National Symphony Orchestra am Kennedy Center in Washington, D.C.

Das Amt des Generalmusikdirektors der Zürcher Oper trat Nosedas im September 2021 an. Ein bedeutender Meilenstein werden 2024 zwei vollständige *Ring*-Zyklen in der Neuproduktion von Andreas Homoki sein. Seit April 2022 finden Nosedas Darbietungen der *Ring*-Opern großen Anklang bei der Kritik, im Februar 2023 kürte die Jury der deutschen *Oper! Awards* ihn explizit wegen seiner Wagner-Interpretationen zum „Besten Dirigenten“.

Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra ist Nosedas seit September 2016. Als solcher absolviert er mit dem Orchester nicht nur regelmäßig Auftritte im Barbican und auf Konzertreisen, sondern hat mittlerweile auch eine umfassende Diskografie bei LSO Live vorgelegt. Er und das LSO befinden sich mitten in dem langjährigen Unterfangen, neben anderen Werken auch die vollständigen Sinfonien Schostakowitschs einzuspielen.

Nosedas künstlerische Leitung inspiriert und belebt das National Symphony Orchestra. Noch erfolgreicher gestaltet sich die Partnerschaft durch ein neues Label, das von LSO Live vertrieben wird. Zu den laufenden gemeinsamen Projekten gehören die fünf Sinfonias von George Walker (gebürtig aus Washington, D.C.) sowie ein Beethoven-Zyklus; die ersten Aufnahmen dieser beiden Vorhaben erschienen im Jahr 2022. Nosedas von der Kritik gewürdigte Diskografie umfasst über 70 Einspielungen bei verschiedenen Labels, u.a. Chandos und Deutsche Grammophon.

Im Rahmen seines Engagements für die nächste Generation von Musikern und Musikerinnen wurde Nosedas 2019 Musikdirektor des Tsinandali Festivals und des Pankaukasischen Jugendorchesters in der Ortschaft Tsinandali in Georgien.

Nosedas stand bei den weltweit führenden Orchestern sowie in den renommiertesten Opernhäusern und bei den bekanntesten Festivals am Pult. Zu seinen herausgehobenen Funktionen bei internationalen Institutionen gehören etwa die Leitung des BBC Philharmonic von 2002 bis 2011, Erster Gastdirigent des Israel Philharmonic Orchestra von 2011 bis 2020, Erster Gastdirigent (Victor de Sabata Chair) des Pittsburgh Symphony Orchestra von 2010 bis 2014 sowie Erster Gastdirigent des Mariinski-Theaters von 1997 bis 2007.

Von 2007 bis 2018 war Nosedas als Musikalischer Leiter des Teatro Regio di Torino in Italien tätig, wo er für das Ensemble eine Ära der Transformation einleitete und ihm durch seine Produktionen, Tourneen, Aufnahmen und Filmprojekte zu

internationalem Ansehen verhalf. Unter seiner Leitung begann eine goldene Ära des Opernhauses.

Als gebürtiger Mailänder ist Nosedà Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, womit er für seine Verdienste um das künstlerische Leben in Italien gewürdigt wurde. *Musical America* wählte

ihn 2015 zum Dirigenten des Jahres, im folgenden Jahr erhielt er die gleiche Anerkennung bei den International Opera Awards.

*Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations)*



## Orchestra featured on this recording

### First Violins

Roman Simović *Leader*<sup>15</sup>  
Carmine Lauri *Leader*  
Clare Duckworth<sup>6</sup>  
Laurent Quénelle  
Colin Renwick<sup>6</sup>  
Laura Dixon<sup>6</sup>  
William Melvin<sup>15</sup>  
Ginette Decuyper  
Maxine Kwok  
Elizabeth Pigram<sup>15</sup>  
Claire Parfitt<sup>15</sup>  
Harriet Rayfield<sup>15</sup>  
Sylvain Vasseur  
Rhys Watkins<sup>6</sup>  
Emmanuel Bach<sup>15</sup>  
Morane Cohen-Lamberger<sup>6</sup>  
Caroline Frenkel<sup>15</sup>  
Lulu Fuller<sup>6</sup>  
Victoria Irish<sup>15</sup>  
Gordon MacKay<sup>15</sup>  
Lyrit Milgram<sup>6</sup>  
Mariam Nahapetyan<sup>6</sup>  
Hilary Jane Parker  
Jan Regulski<sup>6</sup>  
Benjamin Roskams<sup>6</sup>

### Second Violins

David Alberman<sup>\* 15</sup>  
Julián Gil Rodríguez<sup>\* 6</sup>  
Thomas Norris  
Sarah Quinn<sup>6</sup>  
David Ballesteros

Miya Väisänen<sup>6</sup>  
Iwona Muszynska  
Matthew Gardner  
Naoko Keatley  
Alix Lagasse<sup>6</sup>  
Belinda McFarlane  
Csilla Pogany  
Andrew Pollock  
Paul Robson<sup>15</sup>  
Camille Joubert<sup>6</sup>  
Lyrit Milgram<sup>15</sup>  
Hazel Mulligan<sup>6</sup>  
Bridget O'Donnell<sup>15</sup>

### Violas

Edward Vanderspar<sup>\* 15</sup>  
Rachel Roberts<sup>\*\* 6</sup>  
Gillianne Haddow  
Malcolm Johnston  
Carol Ella<sup>6</sup>  
Thomas Beer<sup>15</sup>  
German Clavijo  
Steve Doman  
Sofia Silva Sousa<sup>6</sup>  
Robert Turner  
Heather Wallington<sup>6</sup>  
Michelle Bruil  
Luca Casciato<sup>15</sup>  
May Dolan<sup>15</sup>  
Nancy Johnson<sup>15</sup>  
Alistair Scahill<sup>6</sup>  
Martin Schaefer<sup>6</sup>

### Cellos

Rebecca Gilliver<sup>\* 6</sup>  
David Cohen<sup>\* 15</sup>  
Alastair Blayden  
Jennifer Brown<sup>6</sup>  
Noel Bradshaw  
Daniel Gardner  
Hilary Jones<sup>6</sup>  
Laure Le Dantec  
Amanda Truelove  
Jessie Ann Richardson<sup>6</sup>  
François Thirault<sup>15</sup>  
Deborah Tolksdorf<sup>6</sup>

### Double Basses

Sam Loeck<sup>\*\* 6</sup>  
Lorraine Campet<sup>\*\* 15</sup>  
Colin Paris<sup>6</sup>  
Patrick Laurence  
Joe Melvin  
Matthew Gibson  
José Moreira<sup>15</sup>  
Thomas Goodman  
Jani Pensola<sup>15</sup>  
Simo Väisänen<sup>6</sup>  
Adam Wynter<sup>6</sup>



## Orchestra featured on this recording (continued)

### Flutes

Gareth Davies \* 15  
Adam Walker \* 6  
Victoria Daniel 6  
Imogen Royce 15

### Piccolos

Sharon Williams \* 15  
Diomedes Demetriades \*\* 6

### Oboes

Olivier Stankiewicz \* 6  
Juliana Koch \* 15  
Rosie Jenkins 15  
Ruth Contractor 6

### Cor Anglais

Christine Pendrill \* 6

### Clarinets

Chris Richards \*  
Chi-Yu Mo  
Elizabeth Drew 6

### E-Flat Clarinet

Chi-Yu Mo \* 6

### Bass Clarinet

Christelle Pochet \*\* 6

### Bassoons

Rachel Gough \*  
Joost Bosdijk  
Dominic Morgan 6

### Contrabassoon

Dominic Morgan \* 6

### Horns

Diego Incertis Sánchez \*\* 6  
Timothy Ellis \*\* 15  
Angela Barnes  
Jacob Bagby 6  
Annemarie Federle 15  
Timothy Jones 15 (6 Feb)  
Jonathan Maloney 15 (13 Feb)  
Michael Kidd 6  
David McQueen 6  
Daniel Curzon 15

### Trumpets

Paul Beniston \*\* 6  
Christopher Hart \*\* 15  
Catherine Knight 6  
Kaitlin Wild 15  
Christopher Deacon 6  
Imogen Whitehead 15

### Trombones

Helen Vollam \*\* 15  
Isobel Daws \*\*  
James Maynard 6

### Bass Trombone

Paul Milner \*

### Tuba

Ben Thomson \*

### Timpani

Nigel Thomas \*

### Percussion

Neil Percy \*  
David Jackson 15  
Sam Walton 15  
Tom Edwards 15  
Jeremy Cornes 15  
Matthew Farthing 6  
Oliver Yates  
Rachel Gledhill 6  
Glyn Matthews 6  
Peter Fleckenstein 15

### Harp

Bryn Lewis \* 6  
Helen Tunstall 6

### Celeste

Elizabeth Burley \*\* 6  
Catherine Edwards \*\* 15

### Key

\* *Principal*

\*\* *Guest Principal*

6 *Symphony No 6 only*

15 *Symphony No 15 only*

## London Symphony Orchestra

The Patron of the LSO was  
Her Late Majesty Queen Elizabeth II  
**Music Director** Sir Simon Rattle **OM CBE**  
**Principal Guest Conductor** Gianandrea Noseda  
**Principal Guest Conductor** François-Xavier Roth  
**Conductor Laureate** Michael Tilson Thomas  
**Choral Director** Simon Halsey **CBE**

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. In 2017, Sir Simon Rattle took up the position of Music Director of the LSO, following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis and Valery Gergiev, among others. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit [Iso.co.uk](http://Iso.co.uk)

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. En 2017, Sir Simon Rattle a pris ses fonctions de Directeur musical du LSO, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis et Valery Gergiev entre autres. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi

que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site [Iso.co.uk](http://Iso.co.uk)

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Im 2017 trat Sir Simon Rattle seine Position als musikalischer Leiter des LSO an und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis, Valery Gergiev und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: [Iso.co.uk](http://Iso.co.uk)

For further information and licensing enquiries, please contact:

**LSO Live Ltd**  
Barbican Centre, Silk Street  
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

**T** +44 (0)20 7588 1116  
**E** [lsolive@iso.co.uk](mailto:lsolive@iso.co.uk)  
**W** [Iso.co.uk](http://Iso.co.uk)

## Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit [Isolive.co.uk](http://Isolive.co.uk)

**Shostakovich**  
Symphony No 8  
**Gianandrea Noseda, LSO**



SACD (LSO0822)

**Album of the Week**

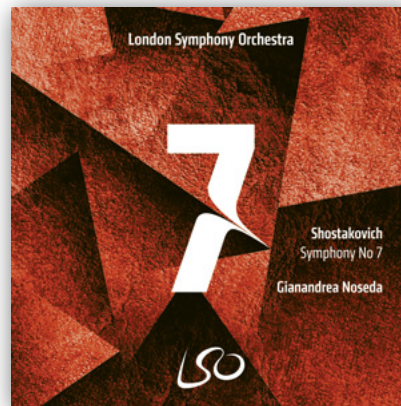
'Brilliantly disciplined playing'  
*The Times*

'Great pacing, and sense of slow burning... a really effective reading overall'  
*BBC Radio 3 Record Review*

\*\*\*\* *Ludwig Van Toronto*  
(*Lebrecht Listens*)

'A highly competitive reading of striking weight and power.'  
*CD Choice*

**Shostakovich**  
Symphony No 7  
**Gianandrea Noseda, LSO**



SACD (LSO0859)

**Orchestral Choice of the Month**

**Performance \*\*\*\*\***

**Recording \*\*\*\***

*BBC Music Magazine*

\*\*\*\* *Sunday Times*

\*\*\*\* *Pizzicato*

**Performance \*\*\*\*½**

**Sonics \*\*\*\*½**

*Stereophile*

\*\*\*\* *Audiophile Audition*

**Shostakovich**  
Symphonies Nos 9 & 10  
**Gianandrea Noseda, LSO**



SACD (LSO0828)

\*\*\*\*\* *The Scotsman*

\*\*\*\* 'An extremely impressive achievement.'  
*BBC Music Magazine*

'Sparkling playing from the LSO... And the winds in the third movement are outstanding.'  
*BBC Radio 3 Record Review*

'Played with terrifying incisiveness by the LSO.'  
*The Sunday Times*