

London Symphony Orchestra

Shostakovich
Symphonies Nos 5 & 1

Gianandrea Noseda

5
1

LSO

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 5 in D Minor, Op 47 (1937)

Symphony No 1 in F Minor, Op 10 (1925)

Gianandrea Noseda conductor

London Symphony Orchestra

Recorded live in DSD 128fs on 22 September 2016 (Symphony No 5) and in DSD 256fs on 27-28 March 2019 (Symphony No 1) at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** engineering, audio editing, mixing and mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** engineering, audio editing and mixing

Shostakovich Symphony No 1 and Symphony No 5 published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Programme notes: © Andrew Huth

Traduction en français : Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations Ltd) [Symphonie n° 1]
et Claire Delamarche [Symphonie n° 5, Portrait du compositeur]

Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd) [Sinfonie Nr. 1]
und Elke Hockings [Sinfonie Nr. 5, Kurzbiographie]

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Symphony No 5 in D Minor

1	I. Moderato – Allegro non troppo	17'01"
2	II. Allegretto	5'47"
3	III. Largo	13'41"
4	IV. Allegro non troppo – Allegro	11'52"

Symphony No 1 in F Minor

5	I. Allegretto – Allegro non troppo	8'28"
6	II. Allegro – Meno mosso – Allegro – Meno Mosso	4'33"
7	III. Lento – Largo – Lento	9'23"
8	IV. Allegro molto – Lento – Allegro molto – Meno mosso – Allegro molto – Molto meno mosso – Adagio – Largo – Presto	11'10"

Total 81'56"

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 5 in D Minor, Op 47 (1937)

Political and artistic pressures coincided many times in the course of Shostakovich's career, but never more intensely than in the year 1937, when the Fifth Symphony was composed. Early in 1936 his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* and the ballet *The Limpid Stream* had been officially condemned, and in consequence he felt obliged to withdraw his Fourth Symphony before its scheduled premiere. These works, which are full of a wayward, dissonant genius, made no concession to the official doctrine of Socialist Realism, and the bleak endings of both Opera and Symphony directly contradicted the optimism then expected from Soviet artists.

The crisis he faced was far more than a question of musical style, it was quite literally a matter of life or death. By 1936 the mechanism of Stalin's Great Terror was lurching into motion, with show trials, denunciations and disappearances. Few Russians remained untouched, particularly in the composer's own city of Leningrad. Shostakovich himself lost relatives, friends and colleagues. A particularly serious blow was the arrest and execution in June 1937 of his highly-placed protector Marshal Tukhachevsky; association with such an 'enemy of the people' put Shostakovich in a highly dangerous position.

It was in this nightmare atmosphere that Shostakovich composed his Fifth Symphony, between April and July 1937. A conscious attempt at rehabilitation, intended to re-establish his credentials as a Soviet composer, it represents a well-calculated combination of true expression with the demands of the State.

Shostakovich calculated well. The premiere, given by the Leningrad Philharmonic under the relatively unknown Yevgeny Mravinsky on 21 November 1937, was an unqualified triumph, with scenes of wild enthusiasm which were repeated at the Moscow premiere the following January. The first performance outside Russia took place in Paris that June, and before long the Symphony had been performed all over the world and was being held up as a model of what Soviet music could and should be.

The Symphony certainly represents a break with Shostakovich's unruly musical past, for here the language is simplified, with few of the eccentricities that had made him such a great satirist in the first decade of his career. The level of dissonance is lower and the music is contained within a clear formal plan. There is not, however, any radical change of style. Shostakovich's unmistakable fingerprints – unexpected twists in melody and harmony, strange scoring, sometimes eccentric or shrill, with writing in the extremely high or low registers – are all present, but now absorbed into a traditional four-movement symphonic structure of great clarity and power.

As he would later in the first movements of his Eighth and Tenth Symphonies, Shostakovich immediately creates a sense of enormous space, both brooding and desolate, with a masterly control of slow pacing and pared-down orchestral textures. The first movement's climax, reached after a remorseless build-up of tension (from the moment the piano enters), bursts out into a grotesque march, followed by a sense of numb exhaustion. The second movement, a type of sardonic *scherzo*, preserves some of the qualities of the earlier Shostakovich in its shrill scoring, use of wry parody and vulgar

march and dance elements, an important part of his inheritance from Mahler.

The brooding Largo is the expressive heart of the symphony. Listeners who had until then known only the witty or irreverent side of Shostakovich would have been surprised by the depth of feeling here: many at the premiere were reduced to tears by its controlled anguish. Much of the emotional power is due to the long, sustained melodic lines and restrained instrumentation. The brass instruments are all silent, even the quietly sustaining horns.

Most of the controversy surrounding the Symphony is concerned with the real significance of the finale and particularly of its last few minutes, blatant with D major brass fanfares and battering drums. There is no doubt about the overwhelming sense of musical resolution here, but most verbal commentary has done little but confuse the issue. A constant problem with Shostakovich is that his own remarks should never be taken too seriously, for he notoriously said what people wanted to hear. The façade he presented was that of a cool professional, an efficient servant of the Soviet State, and on the occasion of the Moscow premiere he quoted an unnamed Soviet critic to the effect that his Fifth Symphony was 'the practical creative answer of a Soviet artist to just criticism', a phrase that was for many years accepted in the West as the composer's own subtitle.

The main outline of the post-Beethoven Romantic symphony, opening in conflict and arriving at a triumphant apotheosis, certainly allows an orthodox interpretation of the Symphony as a description of the creation of Soviet Man, and it was in these terms that Shostakovich spoke of it at the time:

'I saw man with all his experiences in the centre of the composition ... In the finale, the tragically tense impulses of the earlier movements are resolved in optimism and joy of living.' But in Testimony, the reminiscences attributed by Solomon Volkov to the sick and embittered composer towards the end of his life, this is all turned upside-down. 'I think that it is clear to everyone what happens in the Fifth ... it's as if someone were beating you with a stick and saying, "Your business is rejoicing, your business is rejoicing", and you rise, shakily, and go off muttering, "Our business is rejoicing, our business is rejoicing"'

Programme note © Andrew Huth

Symphony No 1 in F minor, Op 10 (1925)

When Shostakovich's First Symphony appeared in 1926 it was welcomed as both a revelation of a new musical voice and as the first outstanding musical work to be composed in Russia since the Revolution – an artistic justification of the Brave New World being created in the USSR. This double view – musical and political – was to be applied to Shostakovich's music for the rest of his life, often with disastrous personal consequences for the composer, although that was not something that could be foreseen in the early 1920s.

Shostakovich was born in the year after the abortive Revolution of 1905 (which he commemorated in his Eleventh Symphony), and was just 11 years old when the Bolsheviks took power in 1917. He grew up during a period of massive social upheaval, civil war and extreme hardship. He was a naturally iconoclastic

young man. Music, much of it wild and disorganised, poured out of him with amazing facility. In the First Symphony, though, he was able to write something utterly personal and at the same time win the approval (or at least the grudging respect) of his elders by organising his ideas into a large span which is truly symphonic.

Whatever definition we give the word 'symphony', the title still gives rise to expectations of continuity of thought over several movements, a contrast of ideas and moods, themes that can be developed and renewed, and a variety of incidents, all contained within a single, organic process. Plenty of young composers have the ideas, but only a select few have the ability to build them into such a large-scale structure.

The First Symphony was conceived in 1923, when Shostakovich, not yet 17, was already being spoken of as the most outstanding talent in the Petrograd Conservatoire. Two orchestral scherzos, composed in 1919 and 1923 had shown his instinct for orchestral writing, and when in 1924 the Conservatoire set the composition of a symphony as a graduation test piece, Shostakovich was prepared for the challenge. He completed his work in the first two months of 1925, while scraping together some sort of a living bashing away at the piano in Leningrad cinemas, accompanying silent films.

The Symphony was performed by Nikolai Malko and the Leningrad Philharmonic on 12 May 1926. A Berlin performance under Bruno Walter took place in May 1927, and it was soon taken up by Toscanini, Stokowski and Klemperer, among others. The work was always a favourite of the composer himself, and quotations

from it appear in both his so-called autobiographical¹ Eighth String Quartet and in his last symphony, the Fifteenth.

Shostakovich's First Symphony has the least pretentious of openings. Its wry search for a key and a theme reveals the composer's lifelong tendency towards sparse, concentrated use of instruments, treating the orchestra as an ensemble of soloists. This is music in which every note counts, every sound stands out clearly and meaningfully.

References to march and waltz styles, tinged with irony, show the young composer's absorption of common, popular material to his own expressive ends. The scherzo second movement, which was immediately encored at the Symphony's premiere, adds a piano (Shostakovich's own instrument) to the orchestra, playing a quirky individual role in the spiky humour of the movement.

In the Lento - Largo - Lento there is a breadth of thought, a superb control of phrasing and tempo which creates a sense of both space and depth. This is the movement that most clearly foreshadows some of the epic statements of Shostakovich's later work, when his view of the world, and consequently his musical language, had become far more complex.

¹ The composer said or wrote on numerous occasions that this quartet was very much "a reflection of him", or "was about himself". After all, its main theme is structured around four notes made up of his initials. He quotes several of his past works, to the extent that he presents this as a sort of "anthology" [sic], and expressed the wish, according to Rostropovitch, to have it played at his funeral.

The finale balances the high spirits of the first two movements with the depth of the third in a virtuoso combination of contrasts. Here is a voice that would change in emphasis and style over the next half-century, but would always be recognisable. As one would expect from a youthful first symphony it is inventive and exuberant, but the music is often coloured with anxiety and at times even a sense of nervous panic.

Programme note © Andrew Huth

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

After early piano lessons with his mother, Shostakovich enrolled at the Petrograd Conservatoire in 1919. He 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.

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Symphonie n° 5, en ré mineur, op. 47 (1937)

Les pressions artistiques et politiques ont souvent coïncidé dans la carrière de Chostakovitch, mais jamais de manière aussi intense qu'en cette année 1937 où naquit la *Cinquième Symphonie*. Au début de 1936, l'opéra *Lady Macbeth de Mtzensk* et le ballet *Le Clair Ruisseau* avaient été condamnés officiellement, en conséquence de quoi le compositeur se sentit obligé de retirer sa *Quatrième Symphonie* avant la création annoncée. Ces œuvres, toutes imprégnées d'un génie capricieux et dissonant, ne faisaient aucune concession à la doctrine officielle du réalisme socialiste ; et la fin morose de l'opéra comme de la symphonie entraînait en contradiction directe avec ce que l'on attendait des artistes soviétiques.

La crise que dut affronter Chostakovitch dépassait largement la simple interrogation stylistique : il s'agissait, presque au sens littéral, d'une question de vie ou de mort. Autour de 1936, le mécanisme de la Grande Purge stalinienne était en train de s'ébranler, avec les grands procès publics, les dénonciations et les disparitions. Rares étaient les Russes à ne pas être touchés personnellement, en particulier dans la propre ville du compositeur, Leningrad. Chostakovitch perdit lui-même des parents, des amis et des collègues. Un coup particulièrement brutal fut porté par l'arrestation puis l'exécution, en juin 1937, de son protecteur, le maréchal Mikhaïl Toukhatchevski, un homme pourtant haut placé ; pour s'être lié avec un tel « ennemi du peuple », le compositeur se trouvait dans une situation très dangereuse. C'est dans ce climat cauchemardesque que Chostakovitch composa la *Cinquième Symphonie*,

d'avril à juillet 1937. Tentative délibérée de réhabilitation, dans le but de redorer son blason de compositeur soviétique, elle incarne un mélange savamment dosé entre expression sincère et obéissance aux exigences de l'Etat. La création, assurée le 21 novembre 1937 par l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction d'Evgueni Mravinski (alors relativement méconnu), fut un triomphe sans précédent, avec des scènes d'enthousiasme frénétiques qui se répétèrent à l'occasion de la première moscovite, au mois de janvier suivant. La première exécution hors de Russie eut lieu à Paris en juin 1938, et la symphonie fut rapidement jouée dans le monde entier, exhibée comme le parangon de ce que la musique soviétique pouvait et devait être.

La *Cinquième Symphonie* témoigne d'une rupture avec le passé musical pour le moins rebelle de Chostakovitch : le langage y est plus simple et l'on n'y retrouve qu'en petit nombre les excentricités par lesquelles se manifestait l'immense talent satirique du compositeur dans la première décennie de sa carrière. Le degré de dissonance est moins élevé, et la musique se déploie dans le cadre d'une structure claire. Toutefois, on ne peut parler d'une mutation stylistique radicale. Les marques personnelles de Chostakovitch – changements soudains dans la mélodie et l'harmonie, orchestration étrange, voire excentrique ou stridente, déployée dans l'extrême du grave ou de l'aigu – sont toutes présentes, mais intégrées désormais à un cadre de symphonie en quatre mouvements aussi traditionnel que limpide et puissant.

Comme ce serait le cas plus tard dans le premier mouvement des *Huitième* et *Dixième Symphonies*,

Chostakovitch crée d'entrée de jeu la sensation d'un espace gigantesque, à la fois sombre et désolé, en contrôlant magistralement la lenteur de la pulsation et l'allègement du tissu orchestral. Le sommet du premier mouvement, qui survient après une montée en tension implacable (à partir de l'entrée du piano), éclate en une marche grotesque, puis laisse place à un sentiment de lassitude et d'engourdissement. Le second mouvement, une sorte de scherzo sardonique, retrouve quelques traits de l'ancien Chostakovitch, notamment l'orchestration perçante et le recours à la parodie et à l'ironie, avec une marche et des rythmes de danses vulgaires – pan important de l'héritage de Mahler.

Le sombre *Largo* forme le cœur expressif de la symphonie. Les auditeurs qui, jusque-là, n'étaient familiers que de la facette spirituelle, voire irrévérencieuse de Chostakovitch ne manqueront pas d'être surpris par la profondeur des sentiments ici déployés : nombreux furent ceux, le soir de la création, auxquels cette angoisse contenue arracha des larmes. L'émotion tire sa force en grande partie des lignes mélodiques longues et soutenues et de l'instrumentation réduite. On n'y entend aucun cuivre, pas même de doucestenues de cors.

La plupart des polémiques engendrées par la symphonie ont pour objet la signification véritable du finale, en particulier de ses toutes dernières minutes, presque criardes avec leurs fanfares de cuivres en ré majeur, leurs timbales et caisses martelées. Un fait est certain : l'auditeur a l'irrésistible sensation que la musique trouve ici sa résolution ; en revanche, tenter de traduire cette impression avec des mots revient généralement à semer la confusion. On se heurte, avec Chostakovitch, à un

problème constant : ses propres déclarations ne doivent jamais être prises trop au sérieux, car il était connu pour dire aux gens ce qu'ils avaient envie d'entendre. Il offrait la façade d'un homme de l'art tranquille, d'un serviteur efficace de l'Etat soviétique et, à l'occasion de la création moscovite, il cita un critique soviétique inconnu selon qui la *Cinquième Symphonie* était « la réponse créatrice concrète d'un artiste soviétique à une juste critique » – cette phrase fut longtemps admise, dans les pays occidentaux, comme un sous-titre donné à l'œuvre par le compositeur lui-même.

Le principal schéma en vigueur dans la symphonie romantique post-beethovénienne, à savoir la progression d'un conflit à l'apothéose triomphale, autorise certainement à interpréter la *Cinquième Symphonie* comme la représentation de la création de l'Homme soviétique, et c'est en ces termes que Chostakovitch en parla à l'époque : « J'ai vu l'homme avec toutes ses expériences au centre de la composition ... Dans le finale, les pulsions tragiques des mouvements précédents se résolvent dans l'optimisme et la joie de vivre ». Mais dans *Témoignage*, le recueil de souvenirs attribués par Solomon Volkov au compositeur malade et amer dans les dernières années de sa vie, on peut lire l'exact contraire : « Je pense que ce qui se déroule dans la *Cinquième* est évident pour tous ... c'est comme si quelqu'un vous frappait avec un bâton en disant : « Votre métier est de vous réjouir, votre métier est de vous réjouir », et que vous vous leviez et partiez d'un pas mal assuré, en marmonnant : « Notre métier est de nous réjouir, notre métier est de nous réjouir ».

Notes de programme © Andrew Huth

Symphonie n° 1 en fa mineur, op. 10 (1925)

Lorsque la *Première Symphonie* de Chostakovitch voit le jour en 1926, elle est accueillie à la fois comme la révélation d'une nouvelle voix musicale et comme la première œuvre d'exception à avoir été composée en Russie, depuis la Révolution – une justification artistique de l'avènement du « Meilleur des mondes » en URSS. Cette double vision des choses – musicale et politique – allait être appliquée à la musique de Chostakovitch jusqu'à la fin de sa vie, avec des conséquences personnelles souvent désastreuses pour le compositeur, bien que cela ne fût pas prévisible au milieu des années 20.

Chostakovitch est né dans l'année qui suit la Révolution avortée de 1905 (qu'il commémorera dans sa *Onzième Symphonie*), et n'a que 11 ans lorsque les Bolcheviks prennent le pouvoir en 1917. Il a grandi dans une période de bouleversements sociaux massifs, de guerre civile et de difficultés extrêmes. C'est un jeune homme naturellement iconoclaste. La musique, en grande partie sauvage et désordonnée jaillit de lui avec une facilité déconcertante. Dans la *Première Symphonie*, cependant, il a pu écrire quelque chose de tout à fait personnel et, en même temps, gagner l'approbation (ou du moins le respect quelque peu contraint) de ses aînés, en organisant ses idées tout au long d'un parcours qui est proprement symphonique.

Quelle que soit la définition que nous donnons au mot « symphonie », cette appellation suscite toujours des attentes de continuité de pensée sur plusieurs mouvements, de contraste des idées et des humeurs, de thèmes qui peuvent être développés et renouvelés,

et d'incidents divers, tous contenus dans un seul et même processus organique. Beaucoup de jeunes compositeurs ont les idées, mais seuls quelques-uns d'entre eux ont la capacité de les intégrer dans une structure à si grande échelle.

La *Première Symphonie* est esquissée dès 1923, alors que Chostakovitch, qui n'avait pas encore 17 ans, était déjà considéré comme l'élève le plus talentueux du Conservatoire de Petrograd. Deux *Scherzos* conçus pour l'orchestre, composés en 1919 et 1923, avaient pu révéler ses facilités pour l'écriture orchestrale, et, lorsqu'en 1924, le Conservatoire décida de la composition d'une symphonie comme épreuve permettant l'obtention du diplôme, Chostakovitch était prêt à relever le défi. Il acheva son travail au cours des deux premiers mois de 1925, gagnant parallèlement sa vie tant bien que mal, se résignant à jouer du piano dans les salles de cinéma de Leningrad, en accompagnant des films muets.

La symphonie en question est jouée pour la première fois sous la direction de Nikolai Malko, avec l'Orchestre philharmonique de Leningrad, le 12 mai 1926. Une exécution, sous la direction de Bruno Walter, a lieu à Berlin, en mai 1927, puis, sans tarder, sous celle de Toscanini, Stokowski et

¹ Le compositeur eut à maintes reprises l'occasion de dire, ou d'écrire, à quel point ce quatuor lui « ressemblait » – le « racontait », en quelque sorte. Son thème principal n'est-il pas construit sur un motif constitué des quatre notes renvoyant à ses initiales (D.SCH = *ré-mi* bémol-*do-si*) ? Il y fait en outre plusieurs citations de ses propres œuvres passées, au point de le présenter comme une sorte d'« anthologie » [sic], et d'avoir désiré, aux dires de Rostropovitch, qu'on le jouât à son enterrement. (N.D.T.)

Klemperer, entre autres. L'œuvre a toujours été une des préférées du compositeur lui-même, et on en trouve quelques citations, tant dans son Huitième Quatuor à cordes, revendiqué comme « autobiographique ¹ », que dans sa dernière symphonie, à savoir la *Quinzième*.

De tous les mouvements initiaux des symphonies de Chostakovitch, celui de la *Première Symphonie* apparaît comme étant le moins ambitieux. Sa quête empreinte d'ironie d'une tonalité et d'un thème révèle chez le compositeur la tendance de toute une vie à utiliser les instruments de manière sporadique et concentrée, en traitant l'orchestre comme un ensemble de solistes. C'est une musique dans laquelle chaque note compte, où chaque son se détache clairement et de manière significative.

Les références à la marche et à la valse, teintées elles aussi d'ironie, montrent que le jeune compositeur a su intégrer un matériau courant et populaire, susceptible de servir ses propres fins expressives. Le *Scherzo* du deuxième mouvement, qui fut spontanément bissé lors de la première de la symphonie, ajoute un piano (l'instrument que pratiquait Chostakovitch) à l'orchestre, jouant un rôle individuel original dans l'humour pointu qui prévaut dans le mouvement en question.

Dans le *Lento - Largo - Lento* il y a une largeur de pensée, une superbe maîtrise du phrasé et du tempo, qui crée un sentiment d'espace aussi bien que de profondeur. C'est le mouvement qui préfigure le plus clairement certains discours à caractère épique de l'œuvre ultérieure de Chostakovitch, lorsque sa vision du monde – et par conséquent son langage musical – deviendra beaucoup plus complexe.

Le Finale propose un juste équilibre entre la bonne humeur des deux premiers mouvements et la profondeur du troisième, dans une combinaison virtuose de contrastes. C'est là une voix qui allait devoir changer d'accent et de style au cours du prochain demi-siècle, mais toujours être reconnaissable. Comme on pouvait s'y attendre à propos d'une première symphonie de jeunesse, elle est inventive et exubérante, mais la musique est souvent teintée d'anxiété et parfois même d'un sentiment de panique nerveuse.

Notes de programme © Andrew Huth

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Après avoir étudié le piano avec sa mère, Chostakovitch entra au conservatoire de Petrograd en 1919. 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 répondit aux critiques par sa *Dixième Symphonie*, dans laquelle il dépeint « les passions et les émotions humaines », plutôt que le dogme collectif du communisme.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) Sinfonie Nr. 5 in D–Moll, op. 47 (1937)

Politische und künstlerische Zwänge kreuzten sich in Schostakowitschs Laufbahn häufig, aber niemals so stark wie im Jahr 1937, als die 5. Sinfonie komponiert wurde. Anfang 1936 waren seine Oper *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda* (Die Lady Macbeth des Mzensker Kreises) und das Ballett *Svetlyj rucej* (Der klare Bach) offiziell verurteilt worden. Daraufhin fühlte sich Schostakowitsch genötigt, seine 4. Sinfonie zurückzuziehen, auch wenn ihr Uraufführung schon geplant war. Diese Werke voller abwegiger, dissonanter Kunstgriffe eines Genie enthalten keine Zugeständnisse an die offiziellen Lehrsätze des sozialistischen Realismus, und die düsteren Schlüsse sowohl der Oper als auch der Sinfonie widersprachen ganz deutlich dem Optimismus, den man von sowjetischen Künstlern erwartete.

Die Krise, in der sich Schostakowitsch befand, war nicht nur eine Frage des musikalischen Stils, sondern sprichwörtlich eine Frage von Leben und Tod. 1936 setzte sich die Maschine von Stalins Großem Terror mit Schauprozessen, Denunziationen und dem Verschwinden von Menschen in Bewegung. Nur wenige Russen blieben verschont, besonders in Leningrad, dem Wohnort des Komponisten. Schostakowitsch selber verlor Verwandte, Freunde und Kollegen. Ein besonders heftiger Schlag war die Verhaftung und Hinrichtung seines hoch angebundenen Schirmherren Marschall Tuchatschewskij im Juni 1937. Eine Verbindung mit solch einem „Feind des Volkes“ brachte Schostakowitsch in eine sehr gefährliche Lage.

In genau jener belastenden Atmosphäre komponierte Schostakowitsch seine 5. Sinfonie, zwischen April und Juli 1937. Die Sinfonie stellt einen bewussten Rehabilitierungsversuch dar, mit dem Schostakowitsch seinen angegriffenen Ruf als sozialistischer Komponist retten wollte. Wahrer persönlicher Ausdruck und Forderungen des Staates sind in dieser Sinfonie wohl abgewogen.

Schostakowitsch hatte die Situation gut eingeschätzt. Die am 21. November 1937 von den Leningrader Philharmonikern unter dem damals noch relativ unbekanntem Jewgenij Mrawinskij gespielte Uraufführung war ein uneingeschränkter Erfolg mit Szenen wilder Begeisterung, die sich auch bei der Moskauer Erstaufführung im darauf folgenden Januar wiederholten. Die erste Aufführung außerhalb Russlands fand im Juni jenes Jahres in Paris statt. Es dauerte nicht lange und die Sinfonie wurde in der ganzen Welt gespielt. Die sowjetische Führung zog die Sinfonie immer dann als Vorbild heran, wenn man zeigen wollte, was sowjetische Musik kann und wie sie sein sollte.

In dieser Sinfonie brach Schostakowitsch zweifellos mit seiner ungehorsamen musikalischen Vergangenheit, indem er die Musiksprache vereinfachte. Es gibt weniger von jenen Verschrobenheiten, mit denen er sich im ersten Jahrzehnt seiner Laufbahn einen großen Namen als Satiriker erworben hatte. Das Maß an Dissonanzen ist geringer, und die Musik wurde in einen klaren Formablauf eingespannt. Allerdings gibt es keine radikalen stilistischen Änderungen. Alle die für Schostakowitsch typischen Kennzeichen – unerwartete melodische und harmonische Wendungen, ungewöhnliche Instrumentierung, bisweilen exzentrisch und schrill, unter Einbeziehung

extrem hoher oder tiefer Register – sind vorhanden, werden aber jetzt in eine traditionelle viersätzigesinfonische Struktur von großartiger Klarheit und Kraft absorbiert.

Wie auch später in den ersten Sätzen seiner 8. und 10. Sinfonie schafft Schostakowitsch sofort ein Gefühl enormer Weite. Die Stimmung ist sowohl nachdenklich als auch verzweifelt, wobei Schostakowitsch eine ausgezeichnete Kontrolle über das langsame Fortschreiten und die gelichteten Orchestertexturen unter Beweis stellt. Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes, der nach einer unbarmherzigen Zuspitzung der Spannung (die mit dem Einsatz des Klaviers begann) erreicht wird, bricht ein grotesker Marsch aus, dem sich ein Gefühl tauber Erschöpfung anschließt. Der zweite Satz, eine Art sardonisches Scherzo, enthält einige Merkmale des früheren Schostakowitsch, wie z.B. die schrille Instrumentierung, die sarkastische Parodie sowie die vulgären Marsch- und Tanzelemente – ein wichtiger Teil seines Mahler-Erbes.

Das grüblerische Largo ist das Gefühlszentrum der Sinfonie. Hörer, die bis dahin nur Schostakowitschs witzelnde oder ehrfurchtslose Seite gekannt hatten, waren wohl von der Gefühlstiefe hier überrascht. Bei der Uraufführung wurden viele durch den kontrolliert zum Ausdruck gebrachten Schmerz zu Tränen gerührt. Die emotionale Kraft beruht hauptsächlich auf den langen, ausgehaltenen melodischen Linien und der eingeschränkten Instrumentierung. Die Blechbläser schweigen, sogar die leise unterstützenden Hörner.

Die sich um die Sinfonie drehende Kontroverse bezog sich überwiegend auf die wahre Bedeutung

des Schlusssatzes und insbesondere der letzten paar Minuten. Diese bestehen aus plakativen Blechbläserfanfaren in D-Dur und hämmernden Trommeln. Das überwältigende Gefühl eines die Spannungen auflösenden Schlusses lässt sich sicher nicht leugnen. Ob es sich nun tatsächlich um eine Lösung handelt, lässt sich auch mithilfe der verbalen Kommentare nicht eindeutig sagen. Dazu gehören auch Schostakowitschs eigene Bemerkungen, die niemals zu ernst genommen werden sollten, da der Komponist bekanntermaßen das sagte, was Leute hören wollten. Die von ihm errichtete Fassade kommunizierte einen besonnenen Mann vom Fach, einen gehorsamen Diener des sowjetischen Staates. Bei der Moskauer Erstaufführung zitierte Schostakowitsch einen namentlich nicht genannten sowjetischen Musikschriftsteller, der über seine 5. Sinfonie gesagt habe, sie sei „die praktische kreative Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechtfertigte Kritik“, eine Bemerkung, die man im Westen viele Jahre lang als Untertitel vom Komponisten selber hielt.

Die großformale Entwicklung einer romantischen Sinfonie nach Beethoven beginnt mit Konflikt und arbeitet sich bis zu einer triumphierenden Apotheose durch. Dieser Aufbau erlaubte eine einschränkende Interpretation der Sinfonie als Beschreibung des sowjetischen Menschenbilds. Genau so sprach auch Schostakowitsch über sein Werk zu jener Zeit: „Ich sah einen Menschen mit all seinen Erfahrungen im Zentrum der Komposition ... Im Schlusssatz werden die tragisch spannungsreichen Impulse aus den vorangegangenen Sätzen in Optimismus und Lebensfreude aufgelöst“. Aber die in den Memoiren von Dmitri Schostakowitsch von Solomon Wolkow dem kranken und verbitterten Komponisten gegen

Ende seines Lebens zugeschriebenen Erinnerungen stellten all das auf den Kopf. „Ich denke, allen ist klar, was in der Fünften passiert ... Es ist, als ob dich jemand mit einem Stock schlägt und sagt: ‚Deine Aufgabe besteht darin, dich zu freuen, deine Aufgabe besteht darin, dich zu freuen‘, und du erhebst dich und schleppst dich murmelnd fort: ‚Unsere Aufgabe besteht darin, uns zu freuen, unsere Aufgabe besteht darin, uns zu freuen.‘“

Einführungstext © Andrew Huth

Sinfonie Nr. 1 in f-Moll, op. 10 (1925)

Bei der Uraufführung von Schostakowitschs Erster Sinfonie 1926 wurde sie als Offenbarung einer neuen Stimme in der Musik bezeichnet und als das erste herausragende Werk, das seit der Revolution in Russland komponiert worden war – eine künstlerische Rechtfertigung der Schönen Neuen Welt, die in der UdSSR im Entstehen begriffen war. An diesem zweifachen Aspekt – dem musikalischen und dem politischen – sollte Schostakowitschs Musik für den Rest seines Lebens gemessen werden, mit oft katastrophalen Folgen für den Komponisten selbst; doch das war Mitte der Zwanzigerjahre noch nicht absehbar.

Schostakowitsch wurde im Jahr nach der gescheiterten Revolution von 1905 geboren (der er mit seiner Elften Sinfonie ein Denkmal setzte) und war gerade einmal elf, als die Bolschewiki 1917 die Macht übernahmen. Seine Kindheit und Jugend verbrachte er in einer Zeit, die von gewaltigen sozialen Umwälzungen, einem Bürgerkrieg und großem Elend geprägt war. Als junger Mann war

er von Natur aus Ikonoklast, und die Musik, die ihm erstaunlich mühelos aus der Feder floss, war großteils wild und desorganisiert. Mit seiner Ersten Sinfonie allerdings gelang ihm ein Werk, das zutiefst persönlich war und gleichzeitig die Billigung (oder zumindest den widerwilligen Respekt) seiner älteren Kollegen fand, da er seine Gedanken zu einem großen, wahrlich sinfonischen Bogen zu spannen verstand.

Unabhängig davon, wie wir den Begriff „Sinfonie“ genau definieren, weckt die Bezeichnung doch die Erwartung, dass ein Gedanke über mehrere Sätze hinweg verfolgt wird, dass Ideen und Stimmungen einander gegenübergestellt, Themen weiterentwickelt und erneuert werden und verschiedene Episoden auftauchen, wobei das alles in einen einzigen organischen Prozess eingebunden sein soll. An den Ideen mangelt es vielen jungen Komponisten nicht, doch nur einige wenige verfügen über die Gabe, sie zu einem derart großformatigen Gebilde zu fügen.

Anfängliche Überlegungen zu seiner Ersten Sinfonie stellte Schostakowitsch 1923 an. Da war er noch nicht einmal siebzehn, galt aber bereits als größte Talent am Konservatorium in Petrograd. Mit zwei Scherzi für Orchester aus den Jahren 1919 und 1923 hatte er sein Talent für Orchestermusik unter Beweis gestellt und war, als das Konservatorium 1924 als Abschlussarbeit eine Sinfonie verlangte, für die Herausforderung gewappnet. Er vollendete das Werk in den ersten zwei Monaten 1925, während er nebenbei seinen Lebensunterhalt verdiente, indem er in diversen Leningrader Kinos zur Begleitung von Stummfilmen auf dem Klavier spielte.

Die Sinfonie wurde am 12. Mai 1926 von Nikolai Malko und den Leningrader Philharmonikern uraufgeführt. Eine Aufführung in Berlin folgte unter Bruno Walter im Mai 1927, und bald setzten auch Toscanini, Stokowski und Klemperer sie aufs Programm. Sie gehörte immer zu den Lieblingswerken Schostakowitschs selbst, und er zitierte aus ihr nicht nur in seinem autobiografischen¹ Streichquartett Nr. 8, sondern auch in seiner letzten Sinfonie, der Fünfzehnten.

Die Einleitung zu Schostakowitschs Erster könnte unpräziser nicht sein. Die exzentrische Suche nach einer Tonart und einem Thema verdeutlicht bereits die lebenslange Neigung des Komponisten, Instrumente knapp und konzentriert einzusetzen und das Orchester als ein Ensemble von Solisten zu behandeln. In dieser Musik kommt jeder einzelnen Note Gewicht zu, jeder Ton steht klar und bedeutsam im Raum.

Ironisch durchsetzte Verweise auf Marsch- und Walzerstile führen vor Augen, wie der junge Komponist alltägliches, populäres Musikmaterial für seine eigenen Ausdruckszwecke nutzte. Im zweiten Satz, einem Scherzo, das bei der Premiere der Sinfonie sofort als Zugabe gespielt wurde, wird das Orchester durch ein Klavier (Schostakowitschs eigenes Instrument) ergänzt, das im schrägen Humor des Satzes eine sehr eigene launige Rolle spielt.

¹ Der Komponist sagte bzw. schrieb mehrfach, dieses Quartett sei eine „Betrachtung seiner selbst“ und „handele von ihm“ – schließlich beruht das Hauptthema auf den vier Noten seiner Initialen. Er führt mehrere seiner früheren Werke an und stellt dann dieses Quartett quasi als eine „Anthologie“ dar. Laut Rostropowitsch äußerte er auch den Wunsch, es möge bei seiner Beerdigung gespielt werden.

Im Largo finden sich weitgespannte Gedanken, Phrasierung und Tempo sind brillant kontrolliert, und daraus entsteht ein Gefühl von Raum und Tiefe. Dieser Satz lässt am deutlichsten die epischen Äußerungen der späteren Werke erahnen, als Schostakowitschs Blick auf die Welt und damit auch seine Musiksprache wesentlich komplexer geworden war.

Das Finale gleicht die Munterkeit der ersten beiden Sätze durch eine virtuose Kombination von Kontrasten mit der Tiefe des dritten Satzes aus. Hier hört man eine Stimme, deren Betonung und Stil sich im Lauf der nächsten fünfzig Jahre zwar verändern, aber stets erkennbar sein würden. Die erste Sinfonie ist einfallreich und überschäumend, wie es sich für ein derartiges jugendliches Werk wohl gehört, doch klingen in der Musik vielfach Beklommenheit und bisweilen gar nervöse Panik mit.

Einführungstext © Andrew Huth

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Nach erstem Klavierunterricht bei seiner Mutter trat Schostakowitsch 1919 ins Konservatorium von Petrograd ein. Seine Fünfte Sinfonie von 1937 bezeichnete er als „praktische schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechtigte 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 auffälliger 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.



Gianandrea Nosedà Conductor

Gianandrea Nosedà is one of the world's most sought-after conductors, equally recognised for his artistry in both the concert hall and the opera house. He is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra and began his tenure as Music Director of the National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington, D.C.) with the 2017-2018 season. In September 2018, his initial four-year contract was extended for four more years, up to and including the 2024-2025 season. He will become General Music Director of the Zurich Opera House beginning with the 2021-22

season, where he will lead many productions including his first Ring Cycle.

Nosedà served as Music Director of the Teatro Regio Torino from 2007 to 2018. His leadership and his initiatives propelled it onto the global stage. During his tenure the Teatro Regio Torino presented a wide range of repertoire, recorded with leading singers of our time and toured internationally to the leading concert halls and festivals, including Carnegie Hall and the Edinburgh Festival.

Gianandrea Nosedà is also Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic, Principal Conductor of the Orquestra de Cadaqués and has been Artistic Director of the Stresa Festival since 2001. From 1997 to 2007 he served as the first foreign Principal Guest Conductor of the Mariinsky Theatre. His long-standing relationship with the Metropolitan Opera, New York, began in 2002 and since then he has led many productions, both new and revivals, as well as multiple New Year's Eve Galas. He has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, Concertgebouw, Filarmonica della Scala, New York Philharmonic, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Vienna Philharmonic, and Vienna Symphony.

Nosedà has an extensive discography of over 50 recordings for Chandos and Deutsche Grammophon, among others. He is also closely involved with the next generation of musicians through his work with many youth orchestras, including the European Union Youth Orchestra. Nosedà is Music Director of

the Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra, both of which will be inaugurated in Georgia in September 2019.

A native of Milan, Nosedà is Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, marking his contribution to the artistic life of Italy. In 2015, he was honored as *Musical America's* Conductor of the Year, and was named the 2016 International Opera Awards Conductor of the Year.

Gianandrea Nosedà est un des chefs d'orchestre les plus en vue de la scène internationale, et son talent est salué aussi bien au concert qu'à la scène. Premier chef invité du London Symphony Orchestra, il est depuis la saison 2017/2018 directeur musical du National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington). En septembre 2018, son contrat initial de quatre ans avec cet orchestre a été prolongé de quatre années supplémentaires, jusqu'à la saison 2024/2025. Il sera directeur général de la musique à l'Opéra de Zurich à partir de la saison 2021/2022 et y dirigera de nombreuses productions, notamment son premier *Ring*.

Nosedà a été directeur musical du Teatro Regio de Turin de 2007 à 2018, hissant cette scène au sommet de la hiérarchie mondiale. Sous sa direction, le Teatro Regio a monté un vaste répertoire, enregistré avec des chanteurs majeurs de notre temps et fait des tournées dans des salles de concert et festivals prestigieux, notamment le Carnegie Hall de New York et le Festival d'Édimbourg.

Gianandrea Nosedà est en outre premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël et

chef principal de l'Orchestre de Cadaqués ; il est directeur artistique du Festival de Stresa depuis 2001. De 1997 à 2007, il a été premier chef invité du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, premier étranger à occuper ce poste. Depuis 2002, il entretient des liens étroits avec le Metropolitan Opera de New York, où il a dirigé de nombreuses productions – nouvelles ou reprises –, ainsi que de multiples galas de Nouvel An. Il collabore avec les principaux orchestres mondiaux, tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la Scala, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo), l'Orchestre national de France, l'Orchestre symphonique et l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Nosedà possède une vaste discographie, avec plus de 50 enregistrements chez Chandos et Deutsche Grammophon, entre autres. Très impliqué auprès de la nouvelle génération de musiciens, il travaille avec de nombreux orchestres de jeunes, notamment l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne. Il est directeur musical du Festival de Tsinandali et de l'Orchestre pan-caucasien des jeunes, créés en Géorgie en septembre 2019.

Né à Milan, Nosedà est commandeur dans l'ordre du Mérite de la République italienne, en récompense de sa contribution à la vie artistique de son pays. En 2015, il a été nommé chef d'orchestre de l'année par *Musical America* et, en 2016, il a reçu la même distinction aux *International Opera Awards*.

Gianandrea Noseda gehört zu den gefragtesten Dirigenten der Welt und wird für seine künstlerische Arbeit in sowohl dem Konzertsaal als auch im Opernhaus gerühmt. Er ist Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und begann in der Spielzeit 2017-2018 seine Amtszeit als Musikalischer Leiter des National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington D.C.). Im September 2018 wurde sein anfänglich vierjähriger Vertrag um weitere vier Jahre bis einschließlich der Spielzeit 2024-2025 verlängert. In der Spielzeit 2021-22 übernimmt er die Stelle als Generalmusikdirektor des Opernhauses Zürich, wo er zahlreiche Inszenierungen einschließlich seinen ersten Ring leiten wird.

Noseda war von 2007 bis 2018 Musikalischer Leiter des Teatro Regio di Torino. Seine Leitung und seine Initiativen haben das Haus auf die Weltbühne katapultiert. In seiner Amtszeit stellte das Teatro Regio di Torino ein breites Spektrum an Repertoire vor, nahm Werke mit führenden Sängern unserer Zeit auf und gab in den berühmten Konzertsälen und bei den großen Festivals internationale Gastspiele wie zum Beispiel in der Carnegie Hall und bei dem Edinburgh International Festival.

Gianandrea Noseda ist auch Erster Gastdirigent des Israelischen Philharmonischen Orchesters sowie Chefdirigent des Orquestra de Cadaqués. Seit 2001 war er auch Künstlerischer Leiter des Settimane Musicali di Stresa. Von 1997 bis 2007 hatte er als erster Ausländer am Mariinski-Theater die Stelle des Ersten Gastdirigenten inne. Seine lange Beziehung zur Metropolitan Opera, New York begann 2002. Seither leitete er viele Inszenierungen, neue wie auch Wiederaufnahmen. Mehrmals dirigierte er auch das festliche Neujahrskonzert am Haus. Noseda

arbeitete mit zahlreichen führenden Orchestern der Welt zusammen wie zum Beispiel den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Concertgebouw, der Filarmonica della Scala, der New York Philharmonic, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philadelphia Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem NHK-Sinfonieorchester, dem Orchestre National de France, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern.

Noseda kann auf eine umfangreiche Diskographie mit über 50 Aufnahmen bei z. B. Chandos und Deutsche Grammophon verweisen. Er engagiert sich auch stark für die nächste Generation von Musikern durch seine Arbeit mit vielen Jugendorchestern wie z. B. dem European Union Youth Orchestra. Noseda ist Musikalischer Leiter des Tsinandali-Festivals und des Pankaukasischen Jugendorchesters, die beide im September 2019 in Georgien eingeweiht werden.

Noseda stammt aus Mailand und wurde für seine Verdienste im künstlerischen Leben Italiens zum Commendatore al Merito della Repubblica Italiana ernannt. 2015 kürte ihn *Musical America* zum Dirigenten des Jahres, und 2016 wurde ihm die gleiche Ehre durch *International Opera Awards* zuteil.

Orchestra featured on this recording

First Violins

Roman Simovic *Leader*¹
Carmine Lauri *Leader*
Lennox Mackenzie⁵
Clare Duckworth⁵
Rebecca Chan¹
Claire Parfitt
Sylvain Vasseur
Rhys Watkins
Laurent Quenelle⁵
Nigel Broadbent⁵
Gerald Gregory
Harriet Rayfield
Ginette Decuyper
Jörg Hammann⁵
Maxine Kwok
William Melvin¹
Elizabeth Pigram¹
Colin Renwick
Shlomy Dobrinsky⁵
Helena Smart
Morane Cohen-Lamberger¹
Dániel Mészöly¹
Kumi Shimizu¹

Second Violins

David Alberman^{* 1}
Thomas Norris^{*}
Miya Väisänen
Belinda McFarlane
Sarah Quinn¹
David Ballesteros
Paul Robson

Matthew Gardner
Julian Gil Rodriguez
Naoko Keatley⁵
Alex Lagasse¹
William Melvin⁵
Iwona Muszynska
Csilla Pogany¹
Andrew Pollock
Lucy Jeal¹
Hazel Mulligan⁵
Alain Petitclerc⁵
Robert Yeomans⁵

Violas

Edward Vanderspar^{* 5}
Rachel Roberts^{** 1}
Gillianne Haddow¹
Malcolm Johnston
Jonathan Welch⁵
Lander Echevarria¹
Julia O'Riordan⁵
Anna Bastow
German Clavijo
Stephen Doman
Carol Ella⁵
Robert Turner
Luca Casciato¹
Stephanie Edmundson⁵
Felicity Matthews⁵
Caroline O'Neill⁵
Cynthia Perrin¹
Rachel Robson¹
Alistair Scahill¹

Cellos

Tim Hugh^{* 5}
Rebecca Gilliver^{* 1}
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Daniel Gardner
Eve-Marie Caravassilis
Amanda Truelove
Noel Bradshaw
Hilary Jones
James Barralet¹
Victoria Harrild¹
Steffan Morris⁵
Miwa Rosso⁵

Double Basses

Colin Paris^{*}
Sam Loeck^{** 1}
Patrick Laurence
Jani Pensola⁵
Joe Melvin
Matthew Gibson
Thomas Goodman
José Moreira¹
Josie Ellis¹
Simon Oliver⁵
Nicholas Worters⁵

Orchestra featured on this recording (continued)

Flutes

Gareth Davies *
Alex Jakeman ⁵
Camilla Marchant ¹

Piccolos

Sharon Williams * ⁵
Patricia Moynihan ** ¹
Camilla Marchant ¹

Oboes

Marc Lachat ** ⁵
Timothy Rundle ** ¹
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner *
Chris Richards ⁵
Elizabeth Drew ¹

E-flat Clarinet

Chi-Yu Mo * ⁵

Bassoons

Rachel Gough * ¹
Daniel Jemison * ⁵
Joost Bosdijk

Contrabassoon

Dominic Morgan * ⁵

Horns

Timothy Jones * ¹
Nicolas Fleury ** ⁵
Angela Barnes
Alexander Edmundson
Jonathan Lipton
Andrew Budden ¹
Vittorio Schiavone ⁵

Trumpets

Philip Cobb * ⁵
David Elton *
Gerald Ruddock ⁵
Catherine Knight ¹
Daniel Newell ⁵
David Geoghegan ¹

Trombones

Dudley Bright * ⁵
Matthew Knight ** ¹
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tubas

Patrick Harrild * ⁵
Sasha Koushk-Jalali ** ¹

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton
Antoine Bedewi ⁵
Tom Edwards ¹

Harp

Bryn Lewis * ⁵
Lucy Wakeford ⁵

Piano

Elizabeth Burley ** ⁵
Catherine Edwards ** ⁵
Caroline Jaya-Ratnam ¹

Celesta

Elizabeth Burley ** ⁵
Catherine Edwards ** ⁵

Key

* Principal

** Guest Principal

¹ Symphony No 1 only

⁵ Symphony No 5 only

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

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. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. 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

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. 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

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas 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

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

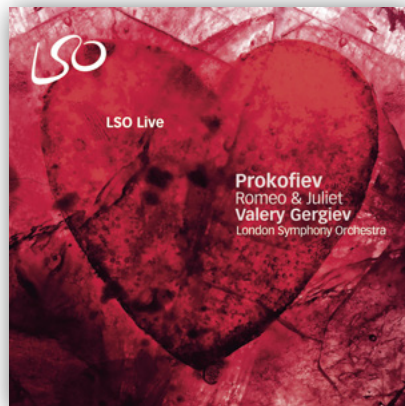
W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Prokofiev
Romeo & Juliet
Valery Gergiev, LSO



2SACD (LSO0682) or download

Disc of the Year and Best Orchestral Recording *BBC Music Magazine*

Editor's Choice *Gramophone*

Editor's Choice *Classic FM Magazine*

CD of the Week *The Sunday Times*

***** *Audiophile Audition*

Clef de Resmusica *Resmusica*

Shostakovich
Symphony No 8
Gianandrea Noseda, LSO



SACD (LSO0822) or download

Album of the Week

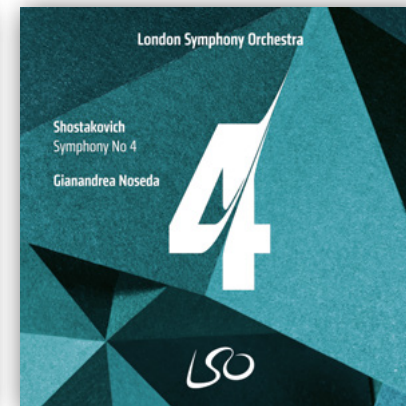
'Brilliantly disciplined playing'
The Times

'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 4
Gianandrea Noseda, LSO



SACD (LSO0832) or download

***** *ResMusica*

'The essential nature of the work comes through in a consistently exciting recording'
All Music

***** *The Birmingham Post*

'It makes my hair stand up... It's a stunning, chilling ending'
BBC Radio 3 Record Review