



CD-515 STEREO

Live from the Leipzig Gewandhaus, 22/6/1991

digital

Dmitri Shostakovich
Symphony No.7
in C major, Op.60
'Leningrad'



**Junge
Deutsche
Philharmonie**
Members of the
**Moscow
Philharmonic
Orchestra**

conducted by
Rudolf Barshai



A BIS original dynamics recording

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906-1975)**Symphony No.7 in C major, Op.60, 'Leningrad'** 71'03**Symphonie Nr.7 C-Dur op.60 „Leningrad“** (*Sikorski*)**Symphonie no 7 en do majeur op.60 "Leningrad"**

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 25'53 |
| 2 | II. <i>Moderato (poco allegretto)</i> | 10'25 |
| 3 | III. <i>Adagio</i> ; Trio: <i>Moderato risoluto</i> | 17'33 |
| 4 | IV. (attacca) <i>Allegro non troppo</i> | 16'40 |

Junge Deutsche PhilharmonieMembers of the **Moscow Philharmonic Orchestra****Rudolf Barshai**, conductor

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Moment of silence and meditation; applause | 2'28 |
|---|--|------|

*Live from the Leipzig Gewandhaus, 22/6/1991**War Memorial Day — Germany/Soviet Union**IPPNW-Gedenkkonzert zum 50. Jahrestag des Einmarsches Deutscher Truppen in die Sowjetunion*



Dmitri Shostakovich

Dmitri Shostakovich: Symphony No.7 in C major, Op.60

Composed in Leningrad and Kuibishev in 1941.

First performance in Kuibishev, 5th March 1942, by the Orchestra of the Bolshoi Theatre, Moscow conducted by Samuil Samosud.

First London performance on 22nd June 1942 conducted by Sir Henry Wood.

First New York performance on 19th July 1942 conducted by Arturo Toscanini.

First Leningrad performance on 9th August 1942 by the Leningrad Radio Orchestra conducted by Karl Eliasberg.

Movements:

I. *Allegretto*

II. *Moderato (poco allegretto)*

III. *Adagio; Trio: Moderato risoluto*

IV. (attacca) *Allegro non troppo*

Shostakovich's *Seventh Symphony* stood from the outset in the shadow of its own legend. The circumstances of its origination in a Leningrad besieged by the Germans were too affecting; the first performances on the Ural, in Leningrad itself and finally in the U.S.A. were too emotive. This, however, tended to focus attention on the music itself. Attempts to perform the 'Leningrad Symphony' as absolute music have nevertheless also failed. The political circumstances of its birth are too weighty — they merely beat each other down, as the legend has it.

One particular episode in the first movement captures the attention of most listeners, and it is indeed spectacular enough: a march which grows from *pianissimo* into an ear-shattering orgy of noise. The interpretation of this section as a depiction of the Fascists' march into the Soviet Union found ready acceptance. In wartime this music touched a nerve; it shocked the public at the first Soviet performances, and in the United States — whither a microfilm copy of the score was flown — the 'Leningrad Symphony' demonstrated the Russians' desire to survive and lent support to the feeling that the U.S.A. should enter the war.

This episode is reminiscent of Ravel's famous *Boléro*. Maurice Ravel once said in jest that he had only written one masterpiece, *Boléro*, and it was just a pity that

there was no music in it. In front of a backdrop of a mechanically repeated rhythm from the side drum, a melody is repeated in ever stronger orchestral garb until the whole edifice crumbles in an orgiastic outburst. Shostakovich followed this recipe for success: in his piece too the side drum plays the merciless rhythm above which the theme is first played by violins and violas. It recurs thirteen times, hardly varied at all but merely more powerfully orchestrated. Finally an additional brass section joins the symphony orchestra.

Upon initial acquaintance such a piece is certain to make a mighty impression on every listener. Having witnessed the process of collective brutalization by which the players of a normal symphony orchestra turn into a throng of threatening noise-producers, the listener is keen to believe the popular explanation. Even Shostakovich always maintained that this episode depicted the German troops' threat to the city of Leningrad.

At a second glance, though, one notices that this cannot be right — a feeling that is confirmed by certain observations. Did the Fascists enter the country noiselessly? Until the Hitler-Stalin Pact of August 1939, the Soviet Union had agitated vehemently against the Fascist threat. Nevertheless, Hitler's attack on 22nd June 1941 came as a shock for the Soviet Union. For Shostakovich, who already had plans for a seventh symphony, this danger was not of the sort that approaches quietly and furtively. Contemporary detractors of the composer happily picked another hole in this interpretation: 'Shostakovich's music does not contain forces which would oppose this Fascist monkey-march.' And finally: is this episode really a foreign body within the music?

The first movement of the *Seventh Symphony* behaves like a normal sonata form movement; it begins very correctly with the exposition of the first and second themes and finishes with a recapitulation and coda. The development, the dialectical working-out of the thematic material, is however replaced by the march episode. The main theme of the movement has been seen to represent the heroic city of Leningrad. The movement is not in the usual *Allegro* tempo but is marked *Allegretto*, in other words somewhat slower. This gives the theme a carefree, easy-going quality — Shostakovich's *Allegretto* movements are usually mocking, or even sarcastic.

After Shostakovich had received his first official reprimand — the banning of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* in 1936 — and since the murder of many of his friends, the impudent and successful young composer had equipped his music with a false bottom. Musical tradition provided him with examples of formulating hidden statements so that the uninformed, in other words the official watchdogs, would fail to see them. He developed his own type of sarcastic scherzo akin to the ‘Weltlauf’ scherzos of Mahler. Having always developed his music organically from small motifs, he now paid even more attention to structural detail. Certain motifs assumed key significance, such as ‘D-E flat-C-B’ (in German D-S-C-H), the musical signature of the composer. This was not coincidental.

Likewise, the basic motif of the march theme in the *Seventh Symphony* is not unfamiliar: it is the ‘violence theme’ from *Lady Macbeth*. And this basic theme is present towards the end of the first theme in the exposition; it is even emphasized at that point. It belongs in the music. Insouciance and violence join hands at the beginning of the symphony. There are no musical grounds for calling the violence Fascist, Stalinist, German, Russian or anything else.

A further model for the ‘episode’ is the march in Tchaikovsky’s *Sixth Symphony*, the ‘Pathétique’. Here too a jaunty march is driven to extreme sonic violence. The example is of critical importance: Tchaikovsky was the first person to revise the standardized 19th century symphonic pattern with its celebratory or triumphant finale in the manner of the ‘per aspera ad astra’ of Ludwig van Beethoven’s *Fifth Symphony*. Tchaikovsky knew from his own experience that such a finale had become commonplace and lost its validity. In his *Sixth Symphony* he therefore reversed the order of slow movement and finale, thus creating a non-affirmative ending. The showy splendour of the march movement is thus rendered highly questionable: one is dazzled by its external gloss, not by its inner nature. This symphonic experience was available to a Russian composer (and Mahler’s *Ninth Symphony* was also a reply to the ‘Pathétique’).

Stalinist aesthetics demanded symphonies of the ‘through darkness to light’ variety, and glorious marches were not unwelcome either. Shostakovich, who had reacted with sarcasm to the call for ‘healthy joy of living’, also took the march

genre and the triumphal finale to extremes. Like the jubilation scene in Mussorgsky's *Boris Godunov*, the finale of the *Fifth Symphony* was formed under duress — only the authorities cannot hear this.

The first movement of the *Seventh Symphony* is moreover an adaptation of the first movement of the *Fourth Symphony*, which lay unperformed in a drawer. There too we find a cheerful theme escorted by violent, mechanical music. At the end of the movement the machine-like rhythms echo ominously, just as the march rattles quietly on at the end of the opening movement of the *Seventh Symphony*. In both cases it is more a question of Communist self-criticism — Shostakovich had become a Party supporter. After the revolutionary uprising and belief in the laws of the class and production struggles, the immense movement has finally run into emptiness, has developed its own dynamism, threatens to flatten everything. Helplessness and anxiety are spreading.

Finally one should consider that Shostakovich left his last symphony without a finale at all — he saw no further room for dialectical argument, only for screaming contrasts. In the *Sixth Symphony* two lively scherzi follow a deadly sad slow movement. In the first scherzo the joke ends tragically; in the second it is such a delightful squeal that the effect is obscene. The middle section of the scherzo of the *Seventh Symphony* also has something of this powerful joy, and its main section is idyllic.

The *Adagio* (a chorale incorporating a passionate recitative) also has a turbulent middle section. This movement is not free from the threat of violence either. Here, though, the middle movements will not be discussed in greater detail, in order not to rob the listener entirely of freedom of imagination. Attention should, however, be drawn to the finale which follows the *Adagio* without a break. It has been supposed that this movement depicts the victory, which raises the question: which victory?

'The Great Patriotic War broke out. This was a great misfortune for our people. How often during those years was I compelled to remember my friend, the outstanding human being and highly gifted general Michail Nikolayevich Tuchatshevsky,' wrote Shostakovich. Stalin had ordered the shooting of his friend

along with other competent leaders of the Red Army; thus the army was initially helpless in the face of Hitler's attack.

The first movement of the *Seventh Symphony* was complete before the blockade began on 8th September and cut off Leningrad completely for 870 days. The second and third movements were also completed in the city, where the composer was a member of the civil defence force. After that he was evacuated and could only contact Leningrad, where his family had remained, by letter. 'Letters come only rarely, and are uncommonly painful to read. For example my dog was eaten; some cats have also been eaten.'

Military signals can be heard at the beginning of the finale, which develops like a wild galloping ride. But to which battle do the trumpets summon us? In Mahler's *Second Symphony* the Great Summons to the Last Judgement sounds similar. The loud, warlike gallop seems indeed to lead towards ruin; the motion subsides and leads to a heavy funeral march in sarabande rhythm. The theme recalls the 'theme of violence' once more: here too Shostakovich's economical use of musical material is evident, and no superfluous thematic proliferation is permitted.

The finale of the *Seventh Symphony* thus proves to be a variant of the finale of the *Fifth*. In that work a confident march thundered in, and after a tentative middle section a mechanically jubilant ending was built up. Of the usual apotheosis of the theme, there remained only the apotheosis of the up beat to the theme — an entirely hollow arrangement. In the *Seventh*, the fiery attack leads to death, and after the funeral march middle section the military signals once more sound from afar. To whom are they now calling? What has this to do with the powerful final climax?

The rebuilding has a thoroughly threatening expressive force. It is as though the people, hounded to death, were rising up again to demand revenge. The *Seventh Symphony* is constructed with cool calculation but written with a burning heart. A performance which lacks the long span necessary to reawaken these emotions is an impossibility. Like the preceding movements, the finale too demands extreme emphasis from the performers and bold fantasy from the listener. The music stretches so far upwards that a sudden change takes place. Now, as though the

spent blood had risen ever higher and washed away the evil, the main theme of the first movement shines cleanly forth again, this time without the 'theme of violence': the countless sacrifices may not have been in vain.

If one insists, one can also see the image of the city of Leningrad here, in which the inhabitants are once again living their lives without concern. It is pure speculation that the repelling of the Fascists is intended here. Above all, this idea is petty and out of proportion. It is of no importance to the victims to know whether the Fascists or the Soviet leaders have their deaths on their conscience. Naturally Shostakovich hated the Fascists, but he also hated all other dictators and men of violence. The music only tells of the maltreatment of man by man, and Shostakovich's *Seventh Symphony* is a requiem for the victims. It is valid for all of them undividedly.

Bernd Feuchtn

Junge Deutsche Philharmonie

The Junge Deutsche Philharmonie (Young German Philharmonic Orchestra) is characterized by an independent spirit and high standards. It is a symphony orchestra made up of music students from the various German colleges of music, marked out by idealism and commitment.

The orchestra was established in 1974 by young musicians on their own initiative, and it has maintained its free status: a self-governing body, it chooses its own programmes, conductors and soloists. There is no permanent artistic director. In this orchestra young professionals 'rehearse' orchestral playing from a new perspective.

The orchestra meets twice a year for rehearsals. Subsequent concert tours regularly take in both large and small concert halls in Europe. The orchestra works with talented young artists and with leading conductors and soloists such as Pierre Boulez, Antal Doráti, Charles Dutoit, Michael Gielen and Gidon Kremer. Its concert programmes, which are known for their high standard of execution, include contemporary music as well as works from the classical orchestral repertoire.

The artistic achievements of the Junge Deutsche Philharmonie have been recognized by means of numerous prizes, including first prize in the Karajan Competition (1976), the Deutsche Schallplattenpreis Artist of the Year (1978), the German Music Critics' Prize (1980), the Mozart Medal (1984) and the Culture Prize of the German Institute of Cultural Research (1986).

Moscow Philharmonic Orchestra

The Symphony Orchestra of the Moscow State Philharmonic Society (the Moscow Philharmonic Society was founded in 1925) is a relatively young orchestra and was formed in 1953. Its founder and first artistic director was Samuil Samosud, a long-time friend and colleague of Sergei Prokofiev and an outstanding interpreter of his works.

By means of numerous concert tours in Europe and beyond, the orchestra has gained an undisputed reputation for its intense and sophisticated artistry. This has also been confirmed at guest appearances by many renowned Soviet and international conductors and soloists.

The orchestra initiated the first festival of modern music in the Soviet Union, which took place in Gorky. The orchestra was also actively involved in similar events in London, Warsaw, Bucharest and Zagreb. The extension of the orchestra's repertoire of 20th century music was continued by Kirill Kondrashin, who was chief conductor from 1960 until 1976. Alongside Debussy, Ravel, Hindemith, Stravinsky, Bartók and Britten the names of modern Soviet composers are also to be found in the orchestra's programmes, and special mention should be made of the symphonic music of Shostakovich. In 1976 Dmitri Kitaenko took over as chief conductor of the Moscow Philharmonic Orchestra.

Rudolf Barshai is one of the most renowned conductors of our time. He was born in Russia and studied at the Moscow Conservatory with Lev Zeitlin (a star pupil of Leopold Auer) and elsewhere. After composition studies with Dmitri Shostakovich he achieved world fame as a solo viola player and a chamber music partner of Shostakovich, Richter, Oistrakh, Rostropovitch and Giljels among others. In 1955 Rudolf Barshai founded the Moscow Chamber Orchestra, which he directed until

1977 and with which he achieved triumphal success all over the world. Since his emigration he has conducted all the principal orchestras of Europe, Japan and the U.S.A.. Rudolf Barshai is Principal Guest Conductor of the French National Orchestra and an Honorary Doctor of the University of Southampton. This is his first BIS recording.

IPPNW (International Physicians for the Prevention of Nuclear War) was founded in 1980 by the two cardiologists Prof. Bernard Lown (U.S.A.) and Prof. Evgueni Tchasov (U.S.S.R.). In 1984 the IPPNW was awarded the UNESCO Peace Prize, and in 1985 it received the Nobel Prize for Peace. In 1989, more than 300,000 doctors in 65 countries belonged to the organization. Since 1985, IPPNW Charity Concerts have been a significant part of the organization's public activity in many countries. Among the internationally renowned musicians who have supported the IPPNW in this respect are Leonard Bernstein, Antal Doráti, Heinz Holliger, Gidon Kremer, Zubin Mehta, Moshe Atzmon, Sir Yehudi Menuhin, Aurèle Nicolet, Igor Oistrakh, André Previn, Simon Rattle and Heinrich Schiff.

The proceeds from the sale of these CDs will be used by the IPPNW Developing World Fund for the benefit of the victims of the atomic bomb test in Kasachstan and of the Chernobyl explosion.

Information:

IPPNW Concerts — Dr. Peter Hauber, Eitel-Fritz-Straße 29, W-1000 Berlin 38, Germany.

Dmitrij Schostakowitsch: Symphonie Nr.7 C-Dur op.60

komponiert 1941 in Leningrad und Kuibyschew

Uraufführung am 5.3.1942 in Kuibyschew durch das Orchester des Bolschoi Theaters Moskau unter der Leitung von Samuil Samossud.

Erste Aufführung in London am 22.6.1942 unter der Leitung von Sir Henry Wood.

Erste Aufführung in New York am 19.7.1942 unter der Leitung von Arturo Toscanini.

Erste Aufführung in Leningrad am 9.8.1942 durch das Leningrader Rundfunkorchester unter der Leitung von Karl Eliasberg.

Die Satzbezeichnungen:

I. *Allegretto*

II. *Moderato (poco allegretto)*

III. *Adagio; Trio: Moderato risoluto*

IV. *attacca: Allegro non troppo*

Schostakowitschs *Siebte Symphonie* stand von Anfang an im Schatten ihrer eigenen Legende. Zu eindrucksvoll waren die Umstände ihrer Entstehung im von den Deutschen belagerten Leningrad, zu emotionsgeladen die ersten Aufführungen am Ural, dann in Leningrad selbst und schließlich in Amerika. Doch das hat den Blick auf die Musik eher verstellt. Versuche, die „Leningrader Symphonie“ ganz als absolutes musikalisches Kunstwerk aufzuführen, sind aber auch gescheitert. Zu gewichtig sind die politischen Umstände ihres Entstehens — nur schlagen sie sich anders nieder, als die Legende es will.

Eine Episode des ersten Satzes ist es, die sich den meisten Hörer einprägt, und sie ist wahrhaftig spektakulär genug: ein Marsch, der sich aus dem Pianissimo allmählich in eine ohrenbetäubende Lärmorgie steigert. Die Interpretation, diese Episode versinnbildliche den Einmarsch der Faschisten in die Sowjetunion, hatte es nicht schwer, sich in den Köpfen festzusetzen. Im Krieg packte diese Musik die Menschen am Nerv; in der Sowjetunion gab es bei den Aufführungen kollektive Erschütterungen, und in Amerika, wohin die Partitur als Mikrofilm geflogen worden war, demonstrierte die „Leningrader“ den Überlebenswillen der Russen und unterstützte die Stimmung, in den Krieg einzutreten.

Diese Episode erinnert an Ravels berühmten *Boléro*. Maurice Ravel hat einmal spöttisch gesagt, er habe nur ein Meisterwerk geschrieben — den *Boléro* — schade nur, daß keine Musik drinnen sei. Vor dem Hintergrund eines mechanisch wiederholten Rhythmus der Rührtrommel wird dort eine Melodie in ständig stärkerer Besetzung wiederholt, bis das ganze nach einem orgiastischen Ausbruch zusammenstürzt. Schostakowitsch hat dieses Erfolgsrezept übernommen, auch bei ihm schlägt die Rührtrommel den gnadenlosen Rhythmus vor, über dem das Thema zunächst von den Geigen und Bratschen vorgestellt und dann dreizehn Mal kaum variiert, sondern nur immer stärker instrumentiert wird. Am Ende tritt zum Symphonieorchester noch eine Extra-Blechbläsergruppe hinzu.

Beim ersten Mal reißt so etwas natürlich jeden Hörer von den Sitzen. Und da er dabei zusehen konnte, wie sich aus den Menschen eines normalen Symphonieorchesters in einem kollektiven Verrohungsprozess ein Haufen brutaler und bedrohlicher Krachmacher entwickelte, glaubt er der populären Erklärung gerne. Auch Schostakowitsch hat auf Anfrage zeitlebens erklärt, diese Episode stelle die Bedrohung Leningrads durch die deutschen Truppen dar.

Auf den zweiten Blick wird man jedoch feststellen, daß da etwas nicht stimmt. Und der gefühlsmäßige Eindruck wird durch einige Beobachtungen bestätigt. Sind denn die Faschisten auf leisen Sohlen ins Land gekommen? Die Sowjetunion hatte bis zum Hitler-Stalin-Pakt vom August 1939 vehement gegen die faschistische Bedrohung agitiert. Am 22. Juni 1941 allerdings war der Überfall Hitlers für die Sowjetunion ein Schock. Auch für Schostakowitsch, der bereits Pläne für eine siebte Symphonie hatte, war das wohl keine leise heranschleichende Gefahr. Schon zeitgenössische Gegner Schostakowitschs bohrten genüßlich in einer Schwäche dieser Interpretation herum: „Kräfte, die diesem faschistischen Affenmarsch entgegengesetzt würden, gibt es in der Musik von Schostakowitsch nicht.“ Und schließlich: Ist diese Episode wirklich ein Fremdkörper in der Musik?

Der erste Satz der *Siebten Symphonie* gibt sich wie ein gewöhnlicher Sonatenhauptsatz, fängt schulgerecht mit der Aufstellung vom ersten und zweiten Thema an, hört auch mit Reprise und Coda richtig auf, nur die Durchführung, die dialektische Bearbeitung des thematischen Materials, ist durch die Marsch-Episode

ersetzt. Im Hauptthema des Satzes wollte man das heldenhafte Leningrad erkennen. Nun steht der Satz nicht im gewöhnlichen *Allegro*-Tempo, sondern sein Tempo ist mit *Allegretto* angegeben, also etwas langsamer. Das gibt dem Thema etwas Unbekümmert-leichtfertiges — *Allegretto*-Sätze sind bei Schostakowitsch meist spöttisch, wenn nicht sogar sarkastisch.

Seit dem Schostakowitsch durch das Verbot seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* 1936 eine erste Maßregelung erfahren hatte und zahlreiche seiner Freunde ermordet worden waren, hatte der freche junge Erfolgskomponist in seine Musik einen doppelten Boden eingezogen. Die musikalische Tradition lieferte ihm dafür Modelle, wie er verborgene Aussagen formulieren konnte, ohne daß dies dem Nicht-Kenner, dem Aufpasser nämlich, erkennbar wurde. Nach dem Modell der „Weltlauf“-Scherzi Mahlers entwickelte er seinen Typus des sarkastischen Scherzo. Er, der schon immer seine Stücke aus kleinen Motiven organisch entwickelte, achtete nun noch mehr auf die strukturelle Feinarbeit. Einige Motive bekamen Schlüssel-Werte: „D-Es-C-H“ beispielsweise, das musikalische Signum des D.Sch. Zufälle gibt es da nicht.

So ist auch das Kernmotiv des Marsch-Themas der *Siebten Symphonie* nicht unbekannt. Es ist das Gewalt-Thema aus *Lady Macbeth*. Und eben dieses Kernmotiv der Marsch-Episode ist gegen Ende des ersten Themas bereits in der Exposition präsent; es wird sogar besonders hervorgehoben. Es gehört dazu. Sorglosigkeit und Gewalt reichen sich am Ausgangspunkt der Symphonie die Hand. Daß diese Gewalt faschistisch, stalinistisch, deutsch, russisch oder sonst etwas wäre, kann musikalisch nicht begründet werden.

Ein weiteres Modell für die „Episode“ ist der Marsch in Tschaikowskys *Sechster Symphonie*, der „Pathétique“. Auch hier wird ein federnder Marsch zu äußerster Klanggewalt getrieben. Es ist ein kritisches Modell. Tschaikowsky war der erste, der damit das standardisierte Symphonie-Modell des 19. Jahrhunderts revidierte, das immer auf ein Kehraus- oder Triumph-Finale hinauslief, nach dem „per aspera ad astra“ von Ludwig van Beethovens *Fünfter*. Tschaikowsky wußte aus eigener Erfahrung, daß solch ein Finale banal geworden ist und keine Wahrheit mehr haben kann. So tauschte er in seiner *Sechsten* das Finale mit dem langsamen

Satz aus, der jetzt ein nicht-affirmatives Ende bildet. Der protzende Glanz des Marsch-Satzes wird dadurch erst recht fragwürdig: er ist das Äußerliche, das blendet, aber nicht das Wesentliche. Für einen russischen Komponisten lag diese Erfahrung vor (auch Mahlers *Neunte* ist eine Antwort auf dir „Pathétique“).

Die stalinistische Ästhetik verlangte „durch Dunkel zum Licht“-Symphonien, und glorreiche Märsche waren ihr auch nicht unwillkommen. Und wie Schostakowitsch auf das Verlangen nach dem Ausdruck „gesunder Lebensfreude“ mit Sarkasmus reagiert hatte, so trieb er auch das Marschwesen und die Final-Triumphe auf die Spitze. Das Finale der *Fünften Symphonie* (BIS-CD-357) war wie die Jubelszene in Mussorgskys Oper *Boris Godunow* mit dem Knüppel erzwungen — nur Büttel können das nicht hören.

Der erste Satz der *Siebten Symphonie* ist darüberhinaus eine Abwandlung des ersten Satzes seiner *Vierten Symphonie*, die Schostakowitsch unaufgeführt in der Schublade liegen hatte. Auch dort gibt es ein frohgemutes Thema, dem eine gewalttätige mechanische Musik beigegeben ist. Und am Ende des Satzes hallen die Rhythmen der Maschine ebenso unheildrohend wider wie am Ende des Kopfsatzes der *Siebten* der Marsch leise weiterrasselt. In beiden Fällen geht es eher um eine Selbstkritik der Kommunisten, deren Parteigänger Schostakowitsch gewesen war: Nach dem revolutionären Aufbruch und dem Glauben an die Gesetze des Klassen- und Produktionskampfes ist die ungeheure Bewegung letztlich ins Leere gelaufen, hat ihre eigene Dynamik entwickelt, droht alles niederzuwalzen. Ratlosigkeit und Angst machen sich breit.

Zu bedenken ist schließlich, daß Schostakowitsch seine letzte Symphonie ganz ohne Kopfsatz gelassen hatte — für die dialektische Auseinandersetzung sah er keinen Raum mehr, nur noch für schreiende Gegensätze. In der *Sechsten* folgen einem todtraurigen langsamen Satz zwei ausgelassene Scherzi. Im ersten Scherzo geht der Witz tragisch aus, daraufhin ist das zweite so quietschvergnügt, daß es obszön wirkt. Etwas von dieser gewaltsamen Fröhlichkeit hat auch der Mittelteil des Scherzos der *Siebten Symphonie*, dessen Hauptteil sich idyllisch gibt.

Das *Adagio* (ein Choral, in den ein leidenschaftliches Rezitativ eingelagert ist) hat ebenfalls einen aufgewählten Mittelteil. Auch dieser Satz ist nicht frei von der

Gewaltdrohung, doch sollen die Mittelsätze hier nicht näher erörtert werden, um dem Hörer nicht ganz die Freiheit eigener Fantasie zu nehmen. Doch soll noch ein Blick auf das Finale fallen, das nahtlos an das *Adagio* anschließt. Ihm wurde unterstellt, es schildere den Sieg. Welchen Sieg, fragt es sich da.

„Es begann der Große Vaterländische Krieg. Unserem Volk wurde schweres Unglück zuteil. Wie oft mußte ich in jenen Jahren an meinen Freund, den überragenden Menschen und hochbegabten Feldherrn Michail Nikolajewitsch Tuchatschewski, denken,“ schrieb Schostakowitsch. Stalin hatte seinen Freund ja zusammen mit den anderen fähigen Führern der Roten Armee erschießen lassen, die deshalb Hitlers Angriff zunächst hilflos gegenüberstand.

Der erste Satz der *Siebten Symphonie* war abgeschlossen, bevor am 8. September 1941 die Blockade begann, die Leningrad für 870 Tage vollständig abriegeln sollte. Auch der zweite und dritte Satz wurden noch in der Stadt beendet, wo der Komponist sich am Zivilschutz beteiligte. Dann wurde er evakuiert und hatte nur noch brieflich Kontakt zu Leningrad, wo seine Verwandten geblieben waren: „Nur selten kommen von dort Briefe, die ungewöhnlich schwer zu lesen sind. Zum Beispiel wurde mein Hund gegessen; gegessen wurden auch einige Katzen.“

Am Beginn des Finales sind militärische Signale zu hören, und es entwickelt sich auch ein wilder Galopp. Doch zu welchem Gefecht rufen die Trompeten? In Mahlers *Zweiter Symphonie* klingt so der „Große Appell“ vorm Jüngsten Gericht. Der lautstarke, kriegerische Galopp scheint wirklich ins Verderben zu führen, denn die Bewegung geht unter und mündet in einen schweren Trauermarsch im Rhythmus der Sarabande. Das Thema erinnert wieder an das Gewalt-Motiv — auch hier herrscht die rigide Material-Ökonomie Schostakowitschs, die keine überflüssigen Wucherungen kennt.

Das Finale der *Siebten* erweist sich damit als eine Variante des Finales der *Fünften Symphonie*. Dort war ein siegessicherer Marschkomplex tosend eingestürzt und nach einem tastenden Mittelteil war ein mechanischer Jubelschluß aufgebaut worden, in dem von der üblichen Apotheose des Themas nur die Apotheose des Auftakts zum Thema übrig war — eine durch und durch hohle Veranstaltung also. Hier führt die feurige Attacke in den Tod, und nach dem Trauermarsch-Mittelteil

erklingen wieder aus der Ferne die Militärsignale. Wen rufen sie jetzt? Was hat es mit der gewaltigen Schlußsteigerung auf sich?

Das Wiederaufrichten hat einen überaus drohenden Ausdruck. Es ist, als stünden die in den Tod gehetzten Menschen wieder auf und forderten Rache. Die *Siebte Symphonie* ist mit kühlem Verstand konstruiert, doch mit heißem Herzen niedergeschrieben. Eine Aufführung, die nicht den langen Atem hat, diese Gefühle wieder wach werden zu lassen, ist gar nicht machbar. Wie jeder Satz zuvor, verlangt auch das Finale von den Ausführenden die äußerste Emphase und von den Zuhörern die kühnste Fantasie. Die Musik reckt sich so lange empor, bis ein Umschlag eintritt. Als sei das vergossene Blut immer höher gestiegen und habe alles Böse weggeschwemmt, schimmert nun das Hauptthema des ersten Satzes sozusagen gereinigt wieder auf — ohne das Gewalt-Motiv: Die zahllosen Opfer mögen nicht umsonst gewesen sein.

Wer darauf besteht, kann hier auch das Stadtbild Leningrads sehen, in dem die Menschen wieder unbekümmert ihr Leben leben. Aber daß hier nur die Vertreibung der Faschisten gemeint sei, ist reine Spekulation. Vor allem ist es kleinlich und unangemessen. Den Opfern ist es ziemlich gleich, ob die Faschisten oder die sowjetischen Machthaber sie auf dem Gewissen haben. Natürlich haßte Schostakowitsch die Faschisten, aber er haßte auch alle anderen Machthaber und Gewaltmenschen. Die Musik spricht nur davon, daß Menschen von Menschen geschunden wurden, und Schostakowitschs *Siebte* ist ihr Requiem. Es gilt allen ungeteilt.

Bernd Feuchtner

Programmheftbeitrag für das IPPNW-Konzert am 22.6.91 im Leipziger Gewandhaus

Junge Deutsche Philharmonie

Eigenwilligkeit und hoher Anspruch zeichnen die Junge Deutsche Philharmonie aus: Ein Symphonieorchester, zusammengesetzt aus Musikstudenten der verschiedenen deutschen Hochschulen, geprägt von Idealismus und Engagement.

1974 von jungen Musikern auf eigene Initiative gegründet, hat die Junge Deutsche Philharmonie ihren freien Status in der Orchesterarbeit bewahrt: Selbstverwaltung, eigene Programmensecheidungen, Dirigenten- und Solistenwahl ohne

festen künstlerischen Leiter. Hier „proben“ zukünftige Berufsmusiker Orchesterpraxis mit neuen Perspektiven.

Die Mitglieder treffen sich zweimal jährlich zur Probenarbeit. Anschließend Konzerttours führen regelmäßig in die großen und kleinen Konzerthäuser Europas. Zusammenarbeit mit begabten jungen Künstlern und bedeutenden Dirigenten und Solisten wie Pierre Boulez, Antal Doráti, Charles Dutoit, Michael Gielen, Gidon Kremer usw. prägte das Orchester. Die Konzertprogramme — überzeugend durch ihr Konzept und hohes Interpretationsniveau — umfassen Neue Musik so selbstverständlich wie Werke des klassischen Orchesterrepertoires.

Die künstlerischen Leistungen der Jungen Deutschen Philharmonie wurden mit zahlreichen Preisen bedacht, u.a.: 1976 1. Preis beim Karajan-Wettbewerb, 1978 Künstler des Jahres beim Deutschen Schallplattenpreis, 1980 Deutscher Kritikerpreis, 1984 Mozart-Medaille, 1986 Kulturpreis des Instituts für Kulturforschung.

Als „Bundesstudentorchester-Junge Deutsche Philharmonie e.V.“ hat es seinen Sitz in Frankfurt. Gefördert wird es von der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten, der Hochschule der Künste Berlin, der Oscar und Vera Ritter-Stiftung und der Deutschen Ensemble Akademie.

Moskauer Philharmoniker

Das Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie (die „Gesellschaft Moskauer Philharmonie“ wurde 1925 gegründet) ist ein relativ junges Orchester. Es besteht seit dem Jahre 1953. Gründer und erster künstlerischer Leiter war S.A. Samossud, langjähriger Freund und Mitarbeiter Sergej Prokofieffs und vorbildlicher Interpret seiner Werke.

Auf zahlreichen Konzertreisen in Europa und Übersee hat sich das Orchester durch sein intensives und überall differenziertes Spiel unbestrittenen Ruf erworben. Diese Qualifikation fand auch Bestätigung durch die Gastspiele vieler namhafter in- und ausländischer Dirigenten und Solisten.

Das Orchester war Initiator des ersten Festivals moderner Musik in der Sowjetunion, das in Gorki stattfand. Wesentlich beteiligt war das Orchester auch an ähnlichen Veranstaltungen in London, Warschau, Bukarest und Zagreb. Die Erweiterung des Repertoires um Werke des 20. Jahrhunderts wurde auch durch

Kyrril Kondrashin, von 1960 bis 1976 Chefdirigent des Orchesters, konsequent gepflegt. Neben Debussy, Ravel, Hindemith, Strawinsky, Bartók oder Britten finden sich in den Programmen selbstverständlich auch die Namen der sowjetischen Zeitgenossen. Ein besonderes Augenmerk gilt dem symphonischen Schaffen von Schostakowitsch. 1976 übernahm Dmitrij Kitajenko die Moskauer Philharmoniker als Chefdirigent.

Rudolf Barshai gehört zu den bekanntesten Dirigenten unserer Zeit. In Rußland geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung u.a. am Moskauer Konservatorium bei Lev Zeitlin, einem Starschüler von Leopold Auer. Nach Kompositionsunterricht bei Dmitrij Schostakowitsch erlangte er Weltruhm als Solobratscher und Kammermusikpartner von u.a. Schostakowitsch, Richter, Oistrakh, Rostropowitsch und Gilels. 1955 gründete Rudolf Barshai das Moskauer Kammerorchester, dessen Leiter er bis 1977 war und mit dem er Triumphe auf der ganzen Welt feierte. Nach seiner Emigration dirigierte er alle führenden Orchester Europas, Japans und Amerikas. Rudolf Barshai ist Principal Guest Conductor des Orchestre National de France und Ehrendoktor der University of Southampton.

Die IPPNW (Internationale Ärzte zur Verhütung des Atomkrieges) wurde 1980 von den beiden Herzspezialisten Prof. Bernard Lown (USA) und Prof. Evgueni Tschasov (UdSSR) gegründet. 1984 erhielt die IPPNW den Friedenspreis der UNESCO und 1985 den Friedensnobelpreis. 1989 gehörten der Organisation weltweit mehr als 300.000 Ärztinnen und Ärzte in 65 Ländern an. IPPNW-Benefizkonzerte sind seit 1985 in vielen Ländern wesentlicher Bestandteil der Öffentlichkeitsarbeit der Organisation. Zu den zahlreichen international herausragenden Musikern, die die IPPNW dabei unterstützen, zählten bisher u.a. Leonard Bernstein, Antal Doráti, Heinz Holliger, Gidon Kremer, Zubin Mehta, Moshe Atzmon, Yehudi Menuhin, Aurèle Nicolet, Igor Oistrakh, André Previn, Simon Rattle und Heinrich Schiff.

Der Erlös aus dem Verkauf dieser Schallplatte kommt über den „IPPNW-Developing-World Fund“ den Spätopfern der Atombombentests in Kasachstan und den Kindern von Tschernobyl zugute.

Informationen:

IPPNW-Concerts — Dr. Peter Hauber, Eitel-Fritz-Straße 29, W-1000 Berlin 38.

Dimitri Chostakovitch: Symphonie no 7 en do majeur op. 60

Composée à Leningrad et Kouibychev en 1941.

Créée à Kouibychev le 5 mars 1942 par l'Orchestre du théâtre Bolshoï sous la direction de Samuil Samossud.

Première à Londres le 22 juin 1942 sous la direction de sir Henry Wood.

Première à New York dirigée par Arturo Toscanini le 19 juillet 1942.

Première à Leningrad jouée le 9 août 1942 par l'Orchestre de la Radio de Leningrad sous la direction de Karl Eliasberg.

Mouvements:

I. *Allegretto*

II. *Moderato (poco allegretto)*

III. *Adagio*; Trio: *Moderato risoluto*

IV. (attacca) *Allegro non troppo*

La septième symphonie de Chostakovitch vit le jour dans l'ombre de sa propre légende. Les circonstances de sa naissance dans une Leningrad assiégée par les Allemands étaient trop émouvantes; les premières dans l'Oural, à Leningrad elle-même et enfin aux Etats-Unis furent trop émotives. Ceci tendait cependant à faire de la musique elle-même un centre d'intérêt. Des essais d'interprétation de la "Symphonie de Leningrad" comme musique absolue ont néanmoins échoué. Les circonstances de sa survenue pèsent trop lourd — on dirait qu'elles rivalisent de validité.

Un épisode particulier dans le premier mouvement retient l'attention de la plupart des auditeurs car il est vraiment spectaculaire: une marche qui passe d'un pianissimo à une orgie sonore assourdissante. Cette section fut vue comme la marche des fascistes en Union Soviétique. En temps de guerre, cette musique fit vibrer la corde sensible; elle choqua le public soviétique lors des premières exécutions et, aux Etats-Unis — où on avait envoyé par avion un microfilm de la symphonie — la "Symphonie de Leningrad" illustra le désir de survie des Russes et motiva encore plus les Américains à entrer en guerre.

Cet épisode rappelle le célèbre *Boléro* de Ravel; ce dernier dit un jour, pour rire, qu'il n'avait écrit qu'un chef-d'œuvre, *Boléro*, et que c'était bien dommage qu'il fût si dépourvu de musique. Sur un fond rythmique mécaniquement répété au tambour, une mélodie revient de plus en plus parée d'atours orchestraux jusqu'à ce que tout l'édifice se désagrège dans un débordement orgiaque. Chostakovitch suivit cette recette au succès assuré: ici aussi le tambour bat le rythme implacable sur lequel le thème est d'abord joué par les violons et les altos. Il revient treize fois, à peine varié, seulement orchestré avec plus de puissance. Une section additionnelle de cuivres se joint finalement à l'orchestre symphonique.

A la première audition, une telle pièce fera une énorme impression sur l'auditeur. Ce dernier, qui a été témoin du processus de brutalité collective changeant les membres d'un orchestre symphonique normal en une cohue effrayamment bruyante, est enclin à croire à l'explication populaire. Chostakovitch lui-même a toujours soutenu que cet épisode décrivait la menace des troupes allemandes contre la ville de Leningrad.

Au second regard pourtant, on remarque que cela ne joue pas vraiment — un sentiment que confirment certaines observations. Les fascistes sont-ils entrés dans le pays sur la pointe des pieds? Jusqu'au pacte de Staline-Hitler en août 1939, l'Union Soviétique avait mené une campagne véhémement contre la menace fasciste. L'attaque d'Hitler le 22 juin 1941 fut néanmoins un choc pour l'Union Soviétique. Pour Chostakovitch aussi qui projetait déjà une septième symphonie, ce danger n'en était pas de la sorte qui s'approche silencieusement et furtivement. Des détracteurs contemporains de Chostakovitch se réjouirent d'une autre faille dans cette interprétation: "La musique de Chostakovitch ne contient pas de forces capables de s'opposer à cette singerie de marche fasciste." Et enfin: cet épisode est-il vraiment un corps étranger dans cette musique?

Le premier mouvement de la *septième symphonie* suit la forme sonate régulière; il commence dans les règles avec l'exposition des premier et second thèmes et se termine par une réexposition et une coda. Le développement, l'élaboration dialectique du matériel thématique, est remplacé cependant par la marche. Le thème principal du mouvement a été considéré comme l'héroïque ville de

Leningrad. Le mouvement est marqué *Allegretto*; il est donc un peu plus lent que le tempo *Allegro* courant. Ceci confère au thème un caractère insouciant, accommodant — les mouvements *Allegretto* de Chostakovitch sont habituellement moqueurs ou même sarcastiques.

Après avoir été officiellement réprimandé une première fois — son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* fut interdit en 1936 — et après le meurtre de plusieurs de ses amis, l'impudent jeune compositeur à succès dota sa musique d'un double fond. La tradition musicale lui fournit des exemples de formulations secrètes qui passaient inaperçues aux yeux des non-initiés, en d'autres termes à ceux des chiens de garde des autorités. Il développa son propre type de scherzo sarcastique apparenté aux scherzos "Weltlauf" de Mahler. Ayant toujours traité sa musique organiquement à partir de petits motifs, il fit encore plus attention au détail structurel. Certains motifs assumèrent une responsabilité tonale, comme ré-mi-bémol-do-si (en allemand, D-S-C-H), la signature musicale du compositeur. Ceci n'était pas un effet du hasard.

Ainsi, le motif de base du thème de marche dans la *septième symphonie* n'est pas inconnu: il s'agit du "thème de la violence" de *Lady Macbeth*. Et ce thème fondamental est présent jusqu'à la fin du premier thème dans l'exposition; il est même accentué à ce moment-là. Il fait partie de la musique. Insouciance et violence vont de pair au début de la symphonie. Il n'existe pas de raisons musicales pour appeler la violence fasciste, staliniste, allemande, russe ou quoi que ce soit d'autre.

Un autre modèle pour l'"épisode" est la marche de la *sixième symphonie* de Tchaïkovski, la "Pathétique". Ici aussi une marche désinvolte est poussée à une violence sonore extrême. L'exemple est d'importance critique: Tchaïkovski fut la première personne à réviser le modèle symphonique établi du 19^e siècle par un finale festif ou triomphant à la manière du "per aspera ad astra" de la *cinquième symphonie* de Beethoven. Tchaïkovski savait par expérience qu'un tel finale était devenu banal et avait perdu sa valeur. C'est pourquoi il renversa, dans sa *sixième symphonie*, l'ordre du mouvement lent et du finale, créant ainsi une fin non-affirmative. La splendeur éclatante du mouvement de marche est conséquemment

très discutable: on est ébloui par son brillant extérieur, non par sa nature intérieure. Cette expérience symphonique était à la portée d'un compositeur russe (et la *neuvième symphonie* de Mahler devait aussi répondre à la "Pathétique").

L'esthétique staliniste exigeait des symphonies du genre "des ténèbres à la lumière" et des marches magnifiques étaient les bienvenues. Chostakovitch, qui avait réagi avec sarcasme à l'appel de la "saine joie de vivre", porta aussi la marche et le finale triomphal à l'extrême. Comme la scène triomphale dans *Boris Godounov* de Moussorgsky, le finale de la *cinquième symphonie* fut écrit par contrainte — seules les autorités ne peuvent pas entendre cela.

En outre, le premier mouvement de la *septième symphonie* est une adaptation du premier mouvement de la *quatrième symphonie* qui gisait silencieusement au fond d'un tiroir. Nous trouvons ici aussi un thème enjoué escorté de musique violente et mécanique. A la fin du mouvement, les rythmes machinaux résonnent sinistrement tout comme la marche déambule calmement à la fin du premier mouvement de la *septième symphonie*. Dans les deux cas, il est surtout question de l'autocritique communiste — Chostakovitch était devenu partisan communiste. Après la révolte révolutionnaire et la croyance aux lois des luttes de classe et de production, l'immense mouvement tourne finalement à rien, il a développé son propre dynamisme et menace de tout aplanir. L'impuissance et l'anxiété se répandent.

On devrait finalement considérer que Chostakovitch laissa sa dernière symphonie sans finale du tout — il ne voyait plus de place pour un argument dialectique, seulement pour des contrastes effrayants. Dans la *sixième symphonie*, deux vifs *scherzi* suivent un lent mouvement triste à mourir. Dans le premier scherzo, la plaisanterie se termine tragiquement; le second pousse des cris à l'effet obscène. La section centrale du scherzo de la *septième symphonie* renferme aussi quelque chose de cette puissante allégresse et sa section principale est idyllique.

L'*Adagio* (un chorale comprenant un récitatif passionné) renferme lui aussi une section médiane turbulente. Ce mouvement n'est pas lui non plus exempt de menace de violence. Les mouvements internes ne seront pas discutés en détail ici afin que l'auditeur puisse utiliser un peu sa propre imagination. On devrait

pourtant porter attention au finale qui suit l'*Adagio* attacca. Il a été supposé que ce mouvement décrive la victoire, ce qui amène la question: quelle victoire?

“La grande guerre patriotique éclata. Ce fut un malheur terrible pour notre peuple. Combien souvent ne fus-je pas forcé de me rappeler de mon ami, le remarquable et telentueux général Michail Nikolayevich Toukatchevsky”, écrit Chostakovitch. Staline avait ordonné la fusillade de cet ami ainsi que des autres chefs compétents de l’Armée rouge, la rendant ainsi sans défense face à l’attaque d’Hitler.

Le premier mouvement de la *septième symphonie* fut complété avant le 8 septembre, date du début du blocus qui devait isoler complètement Leningrad pendant 870 jours. Les second et troisième mouvements furent aussi complétés dans la ville où le compositeur faisait partie de la défense civile. Après quoi il fut évacué et ne pouvait prendre contact avec Leningrad que par courrier. “Les lettres arrivent rarement et sont particulièrement pénibles à lire. Mon chien fut mangé par exemple; certains chats ont aussi été mangés.”

Des signaux militaires peuvent être entendus au début du finale; ils deviennent semblables à une cavalcade débridée. Mais à quelle bataille les trompettes nous somment-elles? Dans la *seconde symphonie* de Mahler, les trompettes du jugement dernier sonnent de la même manière. Le bruyant galop martial semble bien sûr mener à la ruine; le mouvement se calme et mène à une lourde marche funèbre en rythme de sarabande. Le thème rappelle encore une fois le “thème de la violence”: ici aussi, le traitement parcimonieux du matériel musical de Chostakovitch est évident et on n’y discerne aucune prolifération thématique superflue.

Le finale de la *septième symphonie* se révèle ainsi être une variante du finale de la *cinquième* où une marche assurée entre en tonnant et, après une section intermédiaire hésitante, une fin mécaniquement débordante de joie termine l’œuvre. De l’apothéose habituelle du thème, seules les apothéoses de la levée du thème sont restées — un arrangement entièrement trompeur. Dans la *septième*, l’attaque violente mène à la mort et, après la marche funèbre de la section du milieu, les signaux militaires résonnent encore une fois au lointain. Qui appellent-ils maintenant? Qu’est-ce que cela a à faire avec la puissante apogée finale?

La reconstruction fait preuve d'une force expressive continue. On dirait que le peuple, traqué à mort, se relève pour crier vengeance. La *septième symphonie* est construite avec sang-froid mais écrite avec un cœur embrasé. Une exécution, où la grande durée nécessaire au réveil de ces émotions ferait défaut, est une impossibilité. A l'exemple des mouvements précédents, le finale exige lui aussi une intensité extrême de la part des exécutants et une imagination hardie de la part de l'auditeur. La musique s'élève tant qu'un changement soudain s'effectue. Comme si le sang versé s'était levé de plus en plus haut et avait effacé le mal, le thème principal du premier mouvement brille encore une fois sans ombre, cette fois sans le "thème de la violence": les innombrables sacrifices n'auront peut-être pas été en vain.

Si on veut absolument, on peut presque voir ici l'image de la ville de Leningrad dont les habitants sont retournés à leur train-train. Ce n'est qu'une pure hypothèse qu'il soit ici question de l'expulsion des fascistes. Cette idée est surtout insignifiante et hors de proportion. Il n'importe pas aux victimes de savoir si leur mort pèse sur la conscience des fascistes ou sur celle des dirigeants soviétiques. Chostakovitch haïssait naturellement les fascistes mais il détestait aussi tous les autres dictateurs et hommes de violence. Seule la musique parle du maltraitement de l'homme par l'homme et la *septième symphonie* de Chostakovitch est un requiem pour les victimes, un requiem pour toutes et chacune d'elles.

Bernd Feuchtn

Junge Deutsche Philharmonie

L'Orchestre Philharmonique Allemand des Jeunes (Junge Deutsche Philharmonie) se caractérise par un esprit d'indépendance et un niveau musical élevé. C'est un orchestre symphonique formé d'étudiants en musique des différents conservatoires allemands, se distinguant par son idéalisme et son engagement.

L'orchestre fut fondé en 1974 par des jeunes musiciens sur leur propre initiative et il a gardé son statut libre: un corps auto-gouvernant, il choisit ses propres programmes, chefs et solistes. Il n'a pas de directeur artistique permanent. Dans cet ensemble, les jeunes professionnels "répètent" l'entraînement orchestral à partir d'une nouvelle perspective.

L'orchestre se rencontre deux fois par année pour des répétitions. Il fait ensuite régulièrement des tournées de concerts dans des localités majeures et mineures d'Europe. L'orchestre travaille avec de jeunes artistes talentueux et d'éminents chefs et solistes tels Pierre Boulez, Antal Doráti, Charles Dutoit, Michael Gielen et Gidon Kremer. Ses programmes de concert, réputés pour leur niveau élevé d'exécution, incluent de la musique contemporaine ainsi que des œuvres du répertoire orchestral classique.

Les réussites artistiques de la Junge Deutsche Philharmonie ont été reconnues par de nombreux prix dont le premier prix du concours Karajan (1976), le Prix du Disque Allemand de l'Année (1978), le Prix des Critiques Musicaux Allemands (1980), la Médaille Mozart (1984) et le Prix de Culture de l'Institut Allemand de Recherche Culturelle (1986).

L'Orchestre Philharmonique de Moscou

L'Orchestre Symphonique de la Société Nationale Philharmonique de Moscou (la Société Philharmonique de Moscou fut fondée en 1925) est un orchestre relativement jeune datant de 1953. Son fondateur et premier directeur artistique fut Samuil Samossud, un ami de longue date et un collègue de Serge Prokofiev ainsi qu'un excellent interprète de ses œuvres.

Grâce à de nombreuses tournées en Europe et sur d'autres continents, l'orchestre s'est acquis une réputation incontestée pour l'intensité et le raffinement de son talent artistique. Ceci fut confirmé par plusieurs chefs d'orchestre et solistes réputés soviétiques et internationaux qui ont été invités à travailler avec l'orchestre.

L'orchestre instaura le premier festival de musique moderne en Union Soviétique, à Gorki. Il participa aussi activement à des événements semblables à Londres, Varsovie, Bucharest et Zagreb. Il étendit son répertoire de la musique du 20^e siècle sous la baguette de Kirill Kondrashin qui en fut le chef principal de 1960 à 1976. Les noms de compositeurs soviétiques modernes se trouvent à côté de ceux de Debussy, Ravel, Hindemith, Stravinsky, Bartók et Britten dans les programmes de l'orchestre avec une mention spéciale à la musique symphonique de Chostakovitch. En 1976, Dimitri Kitaenko devint le chef attitré de l'Orchestre Philharmonique de Moscou.

Rudolf Barshai est un des chefs d'orchestre les plus réputés de notre époque. Né en Russie, il étudia au conservatoire de Moscou avec Lev Zeitlin (un des meilleurs élèves de Leopold Auer). Après avoir étudié la composition avec Dimitri Chostakovitch, il devint mondialement célèbre comme altiste soliste et fit de la musique de chambre avec, entre autres, Chostakovitch, Richter, Oistrakh, Rostropovitch et Gilels. En 1955, Rudolf Barshai fonda l'Orchestre de Chambre de Moscou qu'il dirigea jusqu'en 1977 et avec lequel il remporta des succès triomphaux partout dans le monde. Depuis son émigration, il a dirigé tous les principaux orchestres d'Europe, du Japon et des Etats-Unis. Rudolf Barshai est le principal chef invité de l'Orchestre National Français et docteur honoris causa de l'université de Southampton. Ceci est son premier disque BIS.

L'association **IPPNW (Association internationale de médecins pour la prévention de la guerre nucléaire)** fut fondée en 1980 par les cardiologues Bernard Lown (USA) et Evgueni Chasov (URSS). En 1984, l'association IPPNW obtint le Prix de la Paix de l'UNESCO et en 1985, le Prix Nobel de la Paix. En 1989, cet organisme comptait 300,000 médecins dans 65 pays. Les concerts IPPNW ont lieu depuis 1985 dans de nombreux pays et sont un domaine essentiel dans les relations publiques de cet organisme. Parmi les musiciens de renom soutenant l'association IPPNW jusqu'à ce jour, citons entre autres Leonard Bernstein, Antal Doráti, Heinz Holliger, Gidon Kremer, Zubin Mehta, Moshe Atzmon, sir Yehudi Menuhin, Aurèle Nicolet, Igor Oistrach, André Previn, Simon Rattle et Heinrich Schiff.

Le bénéfice provenant de la vente de ce disque est destiné, par le biais de la "IPPNW Developing World Fund", aux victimes de l'essai atomique au Kazakhstan et à celles de la catastrophe de Chernobyl.

Informations:

IPPNW-Concerts — Dr. Peter Hauber, Eitel-Fritz-Straße 29, W-1000 Berlin 38

Junge Deutsche Philharmonie ● Moscow Philharmonic Orchestra

Violin I

Hilke Andresen
Christina Bruggaer
Mikhail Bunevitsky
Nikolai Frumin
Felix Heckhausen
Beatrix Hülsemann
Grigori Krasko
Christine Langer
Evgueny Okun
Christiane Plath
Cornelia Renz
Arkady Selyanocgevo
Annette Seyfried
Grigory Sosonsky
Dmitri Tombassov
Lioubov Tombassov
Cordula Walcher
Christiane Wulff
Eremei Zuckermann

Violin II

Gennady Aronin
Galina Aronina
Evsei Bernadski
Katrin Fechter
Claudia Grommé
Corinna Jakoby
Igor Kamburov
Rüdiger Lotter
Martin Nieswandt
Cornelia Rumpf
Ulrike Teille
Carolin Thomaschki
Mikhail Tsherniahovsky

Gesine Wenschkewitz
Barbara Witzel
Boris Zionsky

Viola

Inka Amelm
Jutta Geitmann
Louis Hampe
Heike Hanebuth
Andreas Kirchner
Susanne Kling
Andreas Kuhlmann
Susanne Pustlauk
Eva Renzing
Sebastian Rocholl
Anton Scherschnev
Stefan Schmidt
Yliy Sychev-Slorovsky
Martin Vollmer
Yuri Ylukhin

Cello

Thomas Frühauf
Annette Fuhrmann
Olga Grafskaya
Roman Guggenberger
Bernd Hamrlich
Rolf Herbrechtsmeyer
Alexandr Kasiyanov
Richard Krug
Stepan Matrossov
Tatyana Oustinova
Hans-Jörg Pohl
Alexandr Sagorinsky
Adelheid Schloeman

Double Bass

Katharina Bunnens
Robert Devoyan
Torsten Drees
Igor Gaidai
Matthias Hendel
Heiko Hoffmann
Matthias Kuckuk
Hubert Otten
Francesco Savignano
Yurivanovich Ter-Mickailov

Horn

Stefan Fink
Noriki Kaneko
Kazuki Orikasa
Ludwig Rast
Rohan Richards
Lars Michael Stransky
Frank Struck
László Szlavík

Tuba

Jörg Seggelke

Trumpet

Hermann Bocksteger
Jochen Dittmann
Thomas Forstner
Daniel Grieshammer
Ralf Scholtes
Volker Siepelt
Till Weser

Trombone

Wolfram Arndt
Harald Brandt
Simone Candotto
Volker Hensiek
Bernd Hüske
Uli Pförtsch

Flute

Christiane Albert
Annette Friedrich
Therese Geisler

Oboe

Martin Bromman
Christiane Delling
Sabine Nobis

Clarinet

Hubert Eblenkamp
Heinz Friedl
Jürgen Key
Armin Liebich

Bassoon

Esther Danzeisen
Albert Kegel
Joachim Trommler

Percussion

Martin Amthor
Jörn Hansen
Jörg Hannabach
Markus Maier
Elmar Schmidt
Christa Tenbusch
Peter Zimmermann

Harp

Aikazunovna Vartaniyan
Nikolaevna Ponomareva

Piano

Marc Reichow

Orchestra Managers

Andreas Eckel
Christoph Eckel
Czille Quitman
Monika Schröter

We should like to thank the Deutsche Fernsehfunk (DFF), the Leipzig Gewandhaus, the music publisher Hans Sikorski, MetaDesign (Berlin), Ruksal-Druck (Berlin), F.W. Grundt-Spedition (Berlin) and Sovinart (Moscow) for their generous support.



RECORDING DATA

Recorded in June 1991 at the Neues Gewandhaus, Leipzig, Germany

Recording producer: Robert von Bahr

Sound engineer and digital editing: Siegbert Ernst

Production co-ordination: IPPNW-Concerts

Brüel & Kjær, Neumann and Sennheiser microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: Bernd Feuchtnner

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

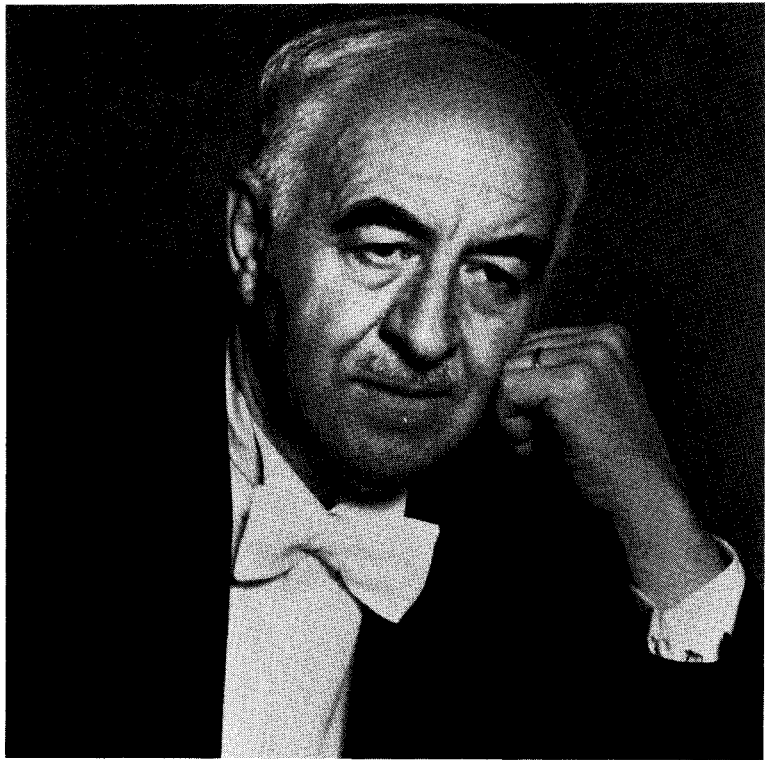
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-515 © 1991, BIS Records AB, Åkersberga.





Rudolf Barshai