

London Symphony Orchestra

9 10

Shostakovich
Symphonies Nos 9 & 10

Gianandrea Noseda

LSO

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 9 in E-Flat Major, Op 70 (1945)

Symphony No 10 in E Minor, Op 93 (1953)

Gianandrea Noseda conductor
London Symphony Orchestra

Recorded live in DSD 256fs on 24 June 2018 (Symphony No 10) and 30 January & 9 February 2020 (Symphony No 9) at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** audio engineer, editor, mixing & mastering engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** audio engineer, editor, mixing engineer

Shostakovich Symphony No 9 and Symphony No 10 published by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Translation Co-ordinator (all, except Shostakovich profile): Ros Schwartz (Ros Schwartz Translations Ltd)

Traduction française : © Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations Ltd) [*Symphonie n° 9, Symphonie n° 10, biographie de Gianandrea Noseda*] et © Claire Delamarche [*Portrait du compositeur*]

Übersetzung aus dem Englischen: © Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd) [*Sinfonie Nr. 9, Sinfonie Nr. 10, Biographie von Gianandrea Noseda*] und © Elke Hockings [*Profil des Komponisten*]

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Track list

Shostakovich Symphony No 9 in E-Flat Major, Op 70

1	I. Allegro	5'20"
2	II. Moderato	8'02"
3	III. Presto	2'55"
4	IV. Largo	3'36"
5	V. Allegretto – Allegro	6'36"

Shostakovich Symphony No 10 in E Minor, Op 93

6	I. Moderato	22'53"
7	II. Allegro	4'27"
8	III. Allegretto – Largo – Più mosso	11'59"
9	IV. Andante – Allegro	13'17"

Total 79'05"

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 9 in E-Flat Major, Op 70 (1945)

After the apocalyptic austerity of his Eighth Symphony, arguably his most towering masterpiece and an expression of absolute horror composed in the thick of World War II, Shostakovich was expected to provide some kind of Soviet victory ode in 1945. Apparently, he did start work on a choral symphony – reports exist of what the first movement, played through by the composer early that year, sounded like, ‘majestic in scale, in pathos’, according to his reliable musical friend Isaac Glikman – but abandoned it in favour of a short five-movement work.

Sovietspeak still had its fallout in bizarre parroting of Russian composers’ party-line statements: Prokofiev’s disingenuous labelling of his Fifth Symphony’s victory-to-parody trajectory, heard for the first time that same year, as ‘the triumph of the human spirit’, for instance. In this case it was seen in Shostakovich’s declaration, following completion of his Ninth on 30 August, that while the Seventh (‘Leningrad’) and Eighth Symphonies had been ‘tragic-heroic in character’, in this conclusion to the trilogy (Seventh, Eighth and Ninth Symphonies) ‘a transparent, pellucid, and bright mood predominates’. Never for long, as it turns out. The symphony is in E-flat major, the key of Beethoven’s ‘Eroica’, but

¹ *Opera buffa* is a genre of comic opera that proliferated in 18th-century Italian opera. Contrasting with *opera seria*, it represented everyday life (instead of mythological stories) and placed fewer technical demands on singers with simpler music that actors could perform.

any heroism is of the comically tinted *opera buffa*¹ variety, and the composer’s definition of that is distinctly awry.

The premiere that November, conducted by Shostakovich’s ideal interpreter Yevgeny Mravinsky², found praise from those who linked it back to his earlier humour, though there were also criticisms of its grotesqueries. The Ninth’s nomination for a Stalin Prize in 1946 did not result in success. When composers were publicly humiliated and denounced as ‘formalists’ – a multi-purpose tag slapped on anything that might not be easily understood by the Soviet people – in front of Stalin’s man Andrei Zhdanov and the Central Committee of the Communist Party, the Ninth joined the Sixth and Eighth Symphonies as proscribed works.

Essentially the opening is Mozartian or Haydnesque in its buoyance, a downward arpeggio that is an answer to the upwardly mobile opening of Prokofiev’s ‘Classical’ symphony (composed in 1917 at a blissful rustic distance from the year’s revolutionary upheavals). But, the theme has a little twist in the shape of a trilling grimace, and the second subject has a deadpan trombone and side drum to introduce the piccolo’s circus polka. Heightening the neoclassical impression is an exposition repeat – the only one in the 15 Shostakovich symphonies.

² Born in St Petersburg, Mravinsky began his musical career as a rehearsal pianist for the Mariinsky Theatre. Recordings reveal he had extraordinary control over dynamics and frequently changed tempo for effect. In the words of critic David Fanning, ‘The Leningrad Philharmonic [played] like a wild stallion ... at any moment it may break into such a frenzied gallop that you hardly know whether to feel exhilarated or terrified.’

The development is more embattled, brass baring their fangs at the climax, and, in a higher-volume return to order, the trombone only succeeds in reinstating the polka theme this time on the fifth attempt – this time on solo violin – and there's more sudden brutality before the final chord.

If Shostakovich's metronome marks are observed, the second movement is not so much a slow one as a limping waltz, led by clarinet solo, with muted strings moving in chromatic steps towards several anguished peaks, and a genuine adagio, frozen by the piccolo, only in the desolate final bars. So much for the brightness Shostakovich described in his 1945 trailer. That might apply to the ensuing presto, something of a folk festival at first, in brilliant high frequencies. But, a fierce trumpeter may remind us of the Khachaturian parody which drops off the production line of the Eighth Symphony's terrifying toccata. The Ninth now pays compressed homage to that giant's interconnected last three moments. Though, instead of crashing into tragedy, this scherzo burns out very quickly in depressive sighs from the strings, which in turn are bludgeoned by unison brass at the beginning of the fourth movement. The human plea is made by a bassoonist in two free recitatives at the symphony's lowest ebb.

In the Eighth Symphony, it was the clarinets who led us out of the darkness of the devastating slow movement into C major light, after which a bassoon crawled out from under a stone. Here the bassoon does all the hard work, rousing itself from utter desolation to a cautious and wry dance in E-flat major in another finale, which follows without a break. As in the two other faster movements, jollity soon disappears in an ominous build-up of tension.

The drama becomes hysterical before the opening dance and its companion return in a military parade that is both swaggering and grotesque: the word can't be avoided here, and Shostakovich's critics were right.

Then the music switches dramatically, and without a pause, into a hell-for-leather parade like the circus music that whirls the Sixth Symphony to its surprising conclusion, cocking a snook at the victory parade. Here, Shostakovich becomes once more the Soviet Till Eulenspiegel, like Prokofiev at the end of his Fifth Symphony. Both were lucky to escape the hangman's noose that befalls Richard Strauss' prankster, but they knew their audiences would be pleased with a final bout of excitement in a resounding major key.

Programme note © David Nice

Symphony No 10 in E Minor, Op 93 (1953)

Shostakovich's Tenth Symphony appeared eight years after its predecessor, the impertinent Ninth, and, significantly, it was his first major work to appear after the death of Stalin. This momentous event occurred on 5 March 1953 (ironically, on the same day that Sergei Prokofiev died). The Symphony was completed six months later in October 1953, although there is evidence that it may have been planned and some of it composed during 1951, or even earlier – that is, in the aftermath of the notorious 1948 attack on so many Soviet composers, and on Shostakovich in particular. During his years of virtual disgrace, Shostakovich withheld many important new pieces and produced instead film music and official patriotic

works, as well as such 'abstract' and 'private' works as the 24 Preludes and Fugues for piano.

A new symphony from Shostakovich was bound to be considered a major event in Russian music, and the Tenth proved to be his first work in many years that could be described as both sincere and aimed at the widest audience. It was certainly a huge public success, and Soviet listeners clearly heard a truth in the music that needed to be expressed. Soviet officialdom demanded orthodoxy and optimism in the arts. But optimism was the last thing on anyone's mind in mid-1953. With the death of their Great Leader and Teacher, Russians naturally reflected on the horrors they had suffered over the past 20 years, and wondered what the future could hold for them. There may have been some feelings of hope, but it is unlikely that Shostakovich shared them: the Tenth Symphony suggests an overriding mood of uncertainty and fear in the shadow of power.

The composer's own comments on his symphony verge on the absurd. Before its first performance under conductor Yevgeny Mravinsky in Leningrad on 17 December 1953 he confessed that, 'Again I have been unable to write a real sonata allegro' (the first movement was never intended as an allegro; and it is certainly one of his very finest sonata structures).

He reproached himself for having written the symphony in too much of a hurry, and for the fact that the movement lengths were all wrong and out of proportion. Later, when the Composers' Union organised a discussion about the piece, he humbly acknowledged criticism and came out with such meaningless statements as, 'In this work I wanted to convey human feelings and passions'. These banalities

seem to have performed their function in deflecting criticism of a more insightful and dangerous kind.

Treating Shostakovich's music simply as a coded message to be deciphered, as some of the more extreme recent writing on the composer tends to do, ignores how music communicates, and it also devalues the music by ignoring its capacity for ambiguity, paradox and contradiction. That said, there are a number of references and quotations in the Tenth Symphony which point towards the composer's private intentions.

The clearest of them, which first appears in the third movement, is the four-note motive D, E-flat, C, B-natural, the musical signature Shostakovich derived from the German spelling of his own name and its musical notation: DSCH³. The first movement contains a reference to the second of his *Four Pushkin Monologues*, composed in 1952, at the setting of the words 'What does my name mean to you?'

The five-note horn call heard twelve times in the third movement, always at the same pitch and often unaccompanied, represents another name cyphered into musical notation: that of Elmira Nazirova⁴, a young pianist and composer from Azerbaijan with

³ Shostakovich's musical monogram DSCH (D, E-flat, C, B-natural in German notation) is a recurring theme across his works. It refers to the German spelling of his name: Dmitri Schostakowitsch.

⁴ The notes of the 'Elmira' motif (E-A-E-D-A) spell out 'E La Mi Re A' in a combination of French and German notation. She kept the musical cypher a secret until 1990, when she disclosed a letter Shostakovich had written to her to musicologist Nelly Kravetz.

whom Shostakovich was involved at the time. Finally, the last movement's coda echoes the bogus triumphalism of the second of the Two Krylov Fables⁵, which Shostakovich set to music in 1922, at the prophetic words 'God save us from such judges', as the cloth-eared ass recommends the nightingale to take music lessons from the cockerel.

For its breadth of vision, variety of ideas and directness of effect, the Tenth was immediately hailed as Shostakovich's finest symphonic work to date. As almost always in Shostakovich, the basic material is simple and clear, and so is the traditional four-movement symphonic form. The variety emerges from a very obvious symphonic unity: the first three movements, for example, all begin with the same three-note rising figure, which in its turn is closely related to the DSCH monogram.

First Movement

In the first movement, the outlines of a Classical sonata form are used as a means of articulating a symphonic drama, which unfolds in a span of well over 20 minutes, all within the same basic tempo. This breadth of scale allows climaxes of enormous power to arise organically from the basically subdued lyrical background. It also allows the material to appear many-sided: the very simplicity of the tonal language means that only slight inflections are

⁵ The 18th-century writer Ivan Krylov is Russia's best-known fabulist, especially to Russian schoolchildren. He based a handful of his earlier fables loosely on Aesop's and La Fontaine's. Shostakovich, who set two of the poems to music ("The Dragonfly and the Ant" and "The Donkey and the Nightingale") at only 15 years old, would have known the words by heart.

necessary to change the shape or meaning of an idea in the course of the dramatic argument.

Second and Third Movements

The second movement is short, loud, intense and immensely powerful. It has been plausibly claimed that this is a musical portrait of Stalin himself, or at least the aspect of Stalin that enthralled millions. One person obviously not enthralled or seduced by this image of unbridled power was Shostakovich, whose DSCH monogram emerges in the third movement as a jerky puppet-like figure, standing out forlorn in contrast to the 'Elmira' horn call and references to the hushed coda of the first movement.

Finale

The Andante opening to the finale sums up the brooding, oppressed aspects of the Symphony. Its material reappears in the following Allegro section, where it is associated with the DSCH motive; and although a cheerful finale was an obligatory ending to a Soviet symphony, there are deliberate irrationalities and oddities here.

Although the purpose of a symphonic finale should be to resolve all tensions, this finale actually increases them, especially after the recall of the brutality of the second movement and the final insistence on the DSCH monogram.

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.

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

Composer profile © Andrew Stewart

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Symphonie n° 9 en mi bémol majeur, op. 70 (1945)

Après l'austérité apocalyptique de sa *Huitième Symphonie* – sans doute son chef-d'œuvre le plus imposant, et expression de l'horreur absolue –, composée en pleine Seconde Guerre mondiale, on s'attendait à ce que Chostakovitch produisît une sorte d'ode à la victoire soviétique, en 1945. Apparemment, il commença à travailler à une symphonie avec chœurs – on dispose de comptes rendus relatifs à un premier mouvement, donné par le compositeur au début de cette année-là, présenté comme « majestueux de par la taille et le pathos » par son fidèle ami mélomane Isaac Glikman –, mais l'abandonna en faveur d'une œuvre courte en cinq mouvements.

Les compositeurs russes auront toujours eu soin, lors de leurs déclarations, de jouer les perroquets, afin d'être en phase avec la parole soviétique officielle et la ligne du Parti. On songera par exemple à Prokofiev, qualifiant hypocritement la trajectoire de la victoire à sa parodie que propose sa *Cinquième Symphonie*, entendue pour la première fois cette même année 45, de « triomphe de l'esprit humain ». Pour ce qui nous retient, on peut lire dans la déclaration de Chostakovitch qui a suivi l'achèvement de sa *Neuvième Symphonie*, le 30 août, que, si les *Septième* (« Leningrad ») et *Huitième Symphonies* sont remarquables pour « leur caractère tragico-héroïque », dans cette conclusion à la trilogie que constituent les trois symphonies écrites durant la Seconde Guerre mondiale, c'est « une ambiance transparente, translucide et enjouée qui prédomine ».

Il n'en est rien, en fin de compte. La symphonie en question est, certes, en *mi bémol majeur*, la tonalité de l'« Eroica » de Beethoven, mais, en fait d'héroïsme, c'est d'*opera buffa*¹ à la sauce comique qu'il s'agit, et l'appréciation qu'en fait le compositeur est manifestement biaisée.

La première eut lieu en novembre, sous la direction d'un interprète idéal pour Chostakovitch, en la personne d'Evgueni Mravinski², et bénéficia des éloges de ceux qui surent faire le lien avec un humour déjà éprouvé, bien que des passages jugés grotesques eussent également été critiqués. La mise en avant de la *Neuvième* pour un prix Staline en 1946 fut sans suite. A une époque où des compositeurs pouvaient être publiquement humiliés et accusés de « formalisme » – une étiquette à usage multiple collée sur tout ce qui pouvait être difficilement compris par le peuple soviétique – devant Andreï Jdanov, l'homme de Staline, et le Comité central du Parti communiste, la *Neuvième* fut interdite au même titre que les *Sixième* et *Huitième Symphonies*.

¹ L'*opera buffa* est un genre d'opéra comique qui a proliféré dans l'opéra italien du XVIII^e siècle. Contrairement à l'*opera seria*, il traite de la vie quotidienne (plutôt que d'histoires mythologiques), et impose moins de contraintes techniques aux chanteurs, avec une musique plus facile d'accès, à la portée de simples acteurs.

² Né à Saint-Petersbourg, Mravinsky a commencé sa carrière musicale comme pianiste-répétiteur pour le Théâtre Mariinsky. Des enregistrements révèlent qu'il avait un contrôle extraordinaire en matière de dynamique et changeait fréquemment de tempo pour obtenir des effets. Selon le critique David Fanning : « L'Orchestre philharmonique de Leningrad [jouait] comme un étalon sauvage... à tout moment, il peut se lancer dans un galop si effréné que vous ne savez trop si vous devez vous sentir exalté ou terrifié ».

L'Ouverture fait surtout songer à Mozart ou Haydn, pour son côté alerte, et on y trouve un arpegge descendant qui fait écho à la vigoureuse ouverture de la *Symphonie « classique »* de Prokofiev (composée en 1917 dans une ambiance toute bucolique, loin des bouleversements révolutionnaires que connaîtra ladite année), et à son motif ascendant. Mais le thème du début laisse percevoir comme une petite torsion en forme de grimace trillée, quand le second dispose, lui, d'un trombone imperturbable et de la caisse claire, pour introduire la polka de cirque du piccolo. L'impression néoclassique est renforcée par une reprise de l'exposition – la *Neuvième Symphonie* est la seule des quinze symphonies de Chostakovitch à en bénéficier. Le développement est, lui, plus combatif, les cuivres montrant leurs crocs à son apogée, et, dans un retour à l'ordre à plus forte puissance, le trombone ne réussit à rétablir le thème de la polka qu'à la cinquième tentative – donné cette fois au violon solo –, et nous voici confrontés à une brutalité soudaine, avant que ne retentisse l'accord final.

Si l'on prête attention aux indications métronomiques fournies par Chostakovitch, le second mouvement n'est pas tant un mouvement lent qu'une valse claudicante, initiée par la clarinette solo, sur fond de basses évoluant pas à pas chromatiquement vers plusieurs sommets teintés d'angoisse, et un authentique *Adagio*, que vient figer le piccolo, seulement dans les toutes dernières mesures, empreintes de désespoir. Voilà pour le côté « enjoué » que Chostakovitch évoquait dans sa déclaration de 1945. Cela pourrait s'appliquer aussi bien au *Presto* qui suit, où le compositeur, au début, s'en donne à cœur joie dans un véritable festival sonore, au cours duquel il multiplie les interventions instrumentales

brillantes dans le registre aigu. L'irruption d'une trompette agressive pourra nous faire penser à cette parodie à la Khatchatourian qui vient nourrir la terrifiante *toccata* de la *Huitième Symphonie*. Mais voici que la *Neuvième* rend un hommage en raccourci aux trois derniers moments interconnectés de ce géant qu'est la *Huitième*. Cependant, au lieu de sombrer dans la tragédie, ce *Scherzo* s'éteint très vite dans les soupirs dépressifs des cordes, qui sont à leur tour comme matraquées par les cuivres à l'unisson, au début du quatrième mouvement. Le plaidoyer humain est assumé par un basson dans deux récitatifs assez libres au plus bas reflux de la symphonie.

Dans la *Huitième Symphonie*, c'étaient les clarinettes qui nous faisaient sortir de l'obscurité du mouvement lent dévastateur pour nous emmener vers la lumière du *do* majeur, après quoi un basson s'en venait occuper progressivement le terrain. Ici, le basson fait à lui seul tout le travail, passant de la désolation totale à une danse prudente et un tant soit peu ironique, en *mi* bémol majeur, dans un autre *Finale*, qui suit sans pause aucune. Comme dans les deux autres mouvements plus rapides, la gaieté disparaît rapidement dans une inquiétante montée de tension. Le drame devient hystérique, avant que la danse de l'ouverture et son accompagnement ne reviennent dans un défilé militaire tout à la fois fanfaron et grotesque : on ne peut éviter le mot ici, et les critiques à l'adresse de Chostakovitch étaient somme toute assez fondées.

Puis la musique bascule de façon spectaculaire, et sans pause, dans un défilé d'enfer, comme cette musique de cirque qui fait tourner la *Sixième Symphonie*, jusqu'à sa conclusion surprenante,

en faisant un pied de nez au défilé de la victoire. Ici, Chostakovitch redevient le Till Eulenspiegel soviétique, comme Prokofiev à la fin de sa *Cinquième Symphonie*. Tous deux ont eu la chance d'échapper au nœud coulant du bourreau, qui met fin à la vie du farceur de Richard Strauss, mais ils savaient que leur public serait ravi d'un dernier accès d'excitation dans une tonalité majeure retentissante.

Notes de programme : © David Nice

Symphonie n° 10 en mi mineur, op. 93 (1953)

La *Dixième Symphonie* de Chostakovitch voit le jour huit ans après la précédente, l'impertinente *Neuvième*, et, fait significatif, c'est sa première grande œuvre à paraître après la mort de Staline. Cet événement capital survient le 5 mars 1953 (ironiquement, le même jour que celui de la mort de Sergueï Prokofiev). La symphonie est achevée six mois plus tard, en octobre 1953, bien qu'il semble qu'elle ait été planifiée et que certains passages aient été composés en 1951, voire avant – soit au lendemain de la tristement célèbre attaque de 1948 lancée contre tant de compositeurs soviétiques, et contre Chostakovitch en particulier. Au cours de ses années de quasi-disgrâce, Chostakovitch s'abstient de produire de nombreuses nouvelles pièces importantes et compose à la place de la musique de films et des œuvres patriotiques officielles, ainsi que des œuvres « abstraites » et « privées » comme les *24 Préludes et Fugues* pour piano.

Une nouvelle symphonie de la part de Chostakovitch ne pouvait qu'être considérée comme un événement majeur de la musique russe, et la *Dixième* s'avéra

être sa première œuvre depuis de nombreuses années, que l'on pourrait qualifier à la fois de sincère et de destinée au plus grand nombre. Ce fut incontestablement un énorme succès public, et les auditeurs soviétiques perçurent dans cette musique une vérité qui se devait d'être exprimée. L'administration soviétique exigeait de l'orthodoxie et de l'optimisme dans les arts. Mais, au milieu de l'année 1953, l'optimisme était la dernière chose à laquelle on pensait. Avec la mort de leur « Grand chef et Maître », les Russes allaient naturellement réfléchir aux horreurs qu'ils avaient subies au cours des vingt dernières années, et se demander ce que l'avenir pouvait leur réserver. Il y eut peut-être chez certains quelques lueurs d'espoir, mais il est peu probable que Chostakovitch les ait partagées : la *Dixième Symphonie* suggère un climat d'incertitude et de peur dans l'ombre du pouvoir.

Les propres commentaires du compositeur sur sa symphonie frisent l'absurde. Avant sa première exécution sous la direction d'Evgueni Mravinski, à Leningrad, le 17 décembre 1953, il confesse : « Une fois de plus, je n'ai pas été capable d'écrire un véritable *Allegro* de sonate » (or, le premier mouvement n'a jamais été conçu comme un *Allegro* ; et il donne à voir, assurément, l'une de ses plus belles formes sonate qui soit).

Il se reprochait d'avoir écrit sa symphonie avec trop de précipitation et de s'être trompé quant à la durée des mouvements, et de n'avoir pas su les équilibrer. Plus tard, lorsque l'Union des Compositeurs organisa une discussion à propos de l'œuvre, il admit humblement les critiques et fit des déclarations totalement dénuées de sens, du genre : « Dans cette œuvre, j'ai voulu traduire des sentiments et des

passions humaines ». Ces banalités semblent avoir parfaitement rempli leur fonction, en détournant ses pairs de critiques plus pertinentes et plus dangereuses.

Traiter la musique de Chostakovitch simplement comme un message codé destiné à être déchiffré, comme certains des écrits récents des plus excessifs sur le compositeur tendent à le faire, c'est ignorer la façon dont la musique communique, et c'est aussi dévaloriser cette dernière, en ignorant sa capacité d'ambiguïté, de paradoxe et de contradiction. Cela dit, il existe un certain nombre de références et de citations, dans la *Dixième Symphonie*, qui témoignent d'intentions toutes personnelles du compositeur.

La plus claire d'entre elles, qui apparaît pour la première fois dans le troisième mouvement, est le motif de quatre notes *ré, mi* bémol, *do, si*, cette signature musicale que Chostakovitch a tirée de l'orthographe allemande de son propre nom et de sa notation musicale : DSCH³. Le premier mouvement contient, en ce qui le concerne, une référence au deuxième de ses *Quatre monologues de Pouchkine*, composé en 1952, à l'endroit où le texte dit : « Que signifie mon nom pour vous ? »

³ Le monogramme musical DSCH de Chostakovitch (*ré, mi* bémol, *do, si* naturel, en notation allemande) est un motif récurrent dans ses œuvres. Il se réfère à l'orthographe allemande de son nom : Dmitri Schostakowitsch.

⁴ Les notes du motif « Elmira » (E-A-E-D-A) renvoient à « E, la, mi, ré, A » dans une combinaison des notations française et allemande. La musicienne a gardé le secret de la citation musicale jusqu'en 1990, date à laquelle elle a révélé à la musicologue Nelly Kravetz une lettre que Chostakovitch lui avait écrite.

Le motif de cinq notes, joué au cor, et entendu à douze reprises dans le troisième mouvement, toujours à la même hauteur et souvent à découvert, renvoie à un autre nom codé en notation musicale : celui d'Elmira Nazirova⁴, jeune pianiste et compositrice d'Azerbaïdjan, avec laquelle Chostakovitch était alors en relation. Enfin, la *coda* du dernier mouvement fait écho au faux triomphalisme de la deuxième des *Deux Fables de Krylov*⁵, que Chostakovitch a fait mettre en musique en 1922, et ses mots prophétiques : « Dieu nous garde de tels juges », alors que l'âne aux oreilles dénaturées a recommandé au rossignol de prendre des leçons de musique auprès du coq.

Pour l'ampleur de son projet, la richesse de ses idées musicales et son efficacité indéniable, la *Dixième Symphonie* a immédiatement été saluée comme la meilleure œuvre symphonique de Chostakovitch jamais composée. Comme presque toujours chez Chostakovitch, le matériau de base est simple et clair, tout comme la forme symphonique, traditionnelle, en quatre mouvements. La variété s'en vient à émerger d'une unité symphonique très évidente : les trois premiers mouvements, par exemple, commencent tous par un même court motif ascendant de trois notes, qui, à son tour, est étroitement lié au monogramme DSCH.

⁵ Ivan Krylov est un fabuliste russe du XVIII^e siècle, dans la tradition d'Ésope et de La Fontaine, dont il s'inspire parfois. Il est particulièrement connu et apprécié en Russie, notamment par les enfants qui apprennent et récitent bien volontiers ses textes. Chostakovitch, qui mit en musique deux de ses poèmes, alors qu'il n'avait que 15 ans, en devait connaître les paroles par cœur. La première fable oppose la libellule paresseuse, mais belle, à la fourmi industrieuse ; la seconde met en scène un âne stupide, incapable d'apprécier à son juste prix le chant divin d'un rossignol.

Premier mouvement

Dans le premier mouvement, les contours d'une forme sonate classique sont utilisés comme un moyen d'articuler un drame symphonique, lequel drame se déroule sur une durée de plus de vingt minutes, le tout calé sur un tempo immuable. Cette durée permet à des moments paroxystiques d'une rare intensité de surgir naturellement d'un l'arrière-plan lyrique éminemment discret. Elle permet également au matériau d'apparaître sous plusieurs formes : la simplicité même du langage tonal fait que seules de légères inflexions suffisent à changer la forme ou le sens d'une idée, au cours du déroulement de l'argument dramatique.

Deuxième et troisième mouvements

Le deuxième mouvement est court, brillant, intense et extrêmement puissant. On a pu dire, et c'est tout à fait plausible, qu'il s'agissait là d'un portrait musical de Staline lui-même, ou du moins d'un des aspects de la personnalité de Staline qui avait pu fasciner des millions de personnes. S'il est une personne qui ne saurait en rien être fascinée ni séduite par cette image d'un pouvoir sans retenue, c'est bien Chostakovitch, dont le monogramme DSCH apparaît dans le troisième mouvement comme une figure saccadée faisant songer à une marionnette, venant contraster, dans son désespoir, avec l'intervention du cor et le motif « Elmira », et ses références à la *coda* feutrée du premier mouvement.

Finale

L'*Andante* qui ouvre le *Finale* résume tout le côté sombre et oppressant de la symphonie. Son matériau est repris dans la section de l'*Allegro* qui suit, où il est associé au motif DSCH ; et bien qu'un joyeux *Finale* eût été une fin attendue pour une symphonie

soviétique, on trouve ici des irrationalités et des bizarreries délibérées.

Bien que le but d'un *Finale* symphonique doive être de résoudre toutes les tensions, celui auquel nous avons affaire ici, en réalité, les accroît, surtout après le rappel du côté brutal du second mouvement et celui, quasi obsessionnel, à la fin, du monogramme DSCH.

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

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

Portrait du compositeur © Andrew Stewart

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) Sinfonie Nr. 9 in Es-Dur, op. 70 (1945)

Nach der apokalyptischen Strenge der Achten Sinfonie, dem inmitten des Zweiten Weltkriegs komponierten überragenden Meisterwerk und Ausdruck des absoluten Grauens, wurde von Schostakowitsch 1945 die eine oder andere Art Ode auf den sowjetischen Sieg erwartet. Offenbar begann er tatsächlich die Arbeit an einer Chorsinfonie, und nach Aussage seines Freundes Isaak Glikman, einem zuverlässigen Musikbeobachter, dem er zu Anfang des Jahres den ersten Satz vorspielte, klang sie „majestätisch, was Umfang und Pathos betrifft.“ Dieses Vorhaben gab der Komponist allerdings zugunsten eines kurzen fünfsätzigen Werks auf.

Der Sowjetsprech machte sich bei russischen Komponisten nach wie vor im absurden Nachplappern parteikonformer Aussagen bemerkbar. Man denke etwa an Prokofjews hintersinnige Beschreibung des vom Sieg bis zur Parodie reichenden Bogens seiner Sinfonie Nr. 5, die in dem Jahr ebenfalls das erste Mal zu Gehör gebracht wurde, als „Triumph des menschlichen Geistes“. Bei Schostakowitsch kam diese Sprache, nachdem er am 30. August seine Neunte abgeschlossen hatte, in seinen Worten zum Tragen, dass die Siebte (die „Leningrader“) und die Achte „dem Wesen nach tragisch-heroisch“ gewesen seien, in diesem Werk jedoch, dem Abschluss der Trilogie (nämlich der Siebten, Achten und Neunten), „eine transparente, klare und heitere Stimmung“ vorherrsche. Allerdings nie für lang, wie sich erweist. Die Sinfonie ist zwar in Es-Dur gehalten, die Tonart von Beethovens „Eroica“, doch gehört jeder Heroismus eher zur Art der einer komisch eingefärbten

*Opera buffa*¹, welche der Komponist eindeutig als „daneben“ definiert.

Die im November stattfindende Premiere, geleitet von Schostakowitschs kongenialen Interpreten Jewgeni Mrawinski², fand Anklang bei all jenen, die das Werk mit dem früheren Humor des Komponisten in Verbindung brachten, doch die Grotesken riefen auch Kritik hervor. Die Nominierung der Neunten 1946 für einen Stalin-Preis war nicht von Erfolg gekrönt. Als Komponisten vor Stalins Gefolgsmann Andrei Schdanow und dem Zentralkomitee der Kommunistischen Partei als „Formalisten“ angeprangert und gedemütigt wurden – ein zweckdienliches Schlagwort, mit dem alles bedacht wurde, was das sowjetische Volk womöglich nicht auf Anhieb verstand –, traf die Neunte wie bereits die Sechste und die Achte Sinfonie der Bannstrahl der Macht.

Die Eröffnung lässt mit ihrer Lebhaftigkeit an Mozart oder Haydn denken – ein absteigendes Arpeggio als Antwort auf die aufsteigend bewegliche Einleitung von Prokofjews „Klassischer“ Sinfonie (komponiert 1917 in glücklich sicherer Entfernung von den revolutionären Umwälzungen dieses Jahres). Allerdings leistet sich das Thema eine schräge Wendung in Gestalt einer trällernden Grimasse, und im Nebenthema wird eine Zirkuspolka in der

¹ Die so genannte *Opera buffa* erfreute sich als Genre der komischen Oper im italienischen Repertoire des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Im Gegensatz zur *Opera seria* spiegelte sie das alltägliche Leben (und keine mythologischen Geschichten) und stellte mit ihrer einfacheren Musik weniger große Herausforderungen an die Sänger und Sängerinnen, sodass die Parts auch von Schauspielenden übernommen werden konnte.

Piccoloflöte mit einer übertrieben neutralen Posaune und kleinen Trommel eingeleitet. Der neoklassizistische Eindruck wird noch verstärkt durch eine Wiederholung der Exposition, ein Kunstgriff, den Schostakowitsch hier zum einzigen Mal in seinen 15 Sinfonien anwendet. Die Durchführung ist kämpferischer, die Blechbläser fletschen beim Höhepunkt die Zähne, bei einer lauterer Rückkehr zur Ordnung gelingt es der Posaune erst beim fünften Versuch, das Polka-Thema wieder durchzusetzen – hier nun in der Solo-Geige –, und vor dem letzten Takt kommt es zu noch mehr unvermittelter Brutalität.

Schostakowitschs Metronomvorgaben zufolge ist der zweite Satz weniger langsam als vielmehr ein geschleppter Walzer, eingeleitet von einem Klarinettensolo, woraufhin gedämpfte Streicher in chromatischen Schritten zu mehreren gequälten Höhepunkten führen; ein echtes Adagio, das in der Piccoloflöte erstarrt, klingt lediglich in den letzten trostlosen Takten auf. Nicht gerade ein Paradebeispiel für die „Heiterkeit“, die Schostakowitsch versprochen hatte. Die Bezeichnung könnte allerdings für das darauf folgende Presto gelten, das in strahlenden, hohen Tönen zunächst Volksfestcharakter hat. Eine grelle Trompete dient allerdings als Erinnerung an die Chatschaturjansche Parodie, die vom Fließband der erschreckenden Toccata der Achten Sinfonie

² Der aus St. Petersburg gebürtige Mrawinski war zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn als Korrepetitor am Mariinski-Theater tätig. Wie aus Aufzeichnungen hervorgeht, verstand er sich außerordentlich auf die Beherrschung der Dynamik und wechselte zur Effektsteigerung häufig das Tempo. Der Kritiker David Fanning schrieb: „Die Leningrader Philharmoniker [spielten] wie wilde Hengste ... man glaubte, jeden Moment könnten sie in einen rasenden Galopp verfallen, und wusste kaum, ob man hingerissen oder panisch sein sollte.“

fällt. Jetzt zollt die Neunte den verbundenen letzten drei Sätzen ihrer gewaltigen Vorgängerin Tribut. Doch anstatt sich kopfüber in eine Tragödie zu stürzen, verebbt das Scherzo rasch in depressiven Seufzern der Streicher, die wiederum zu Beginn des vierten Satzes von den Blechbläsern unisono abgewürgt werden. Menschliches Flehen obliegt dem Fagott in zwei freien Rezitativen am Tiefpunkt der Sinfonie.

In der Achten Sinfonie war es Aufgabe der Klarinetten, uns aus der Dunkelheit des verstörenden langsamen Satzes ins Licht von D-Dur zu führen, woraufhin sich ein Fagott aus seinem Versteck hervorwagte. Hier nun bleibt dem Fagott allein die schwere Arbeit überlassen, es arbeitet sich selbst aus der absoluten Verzweiflung zu einem vorsichtigen, verschrobene Tanz in Es-Dur in einem weiteren Finale vor, das ohne Pause folgt. Wie die beiden anderen schnelleren Sätze geht auch hier die Munterkeit bald in einer drohend sich aufbauenden Spannung unter. Die Dramatik steigert sich zur Hysterie, ehe der einleitende Tanz und sein Begleiter in einer Militärparade wiederkehren, die ebenso prahlerisch wie grotesk ist: Dieses Wort ist hier nicht zu vermeiden, Schostakowitschs Kritiker hatten Recht.

Ohne jede Pause geht die Musik mit einem dramatischen Schwenk in eine sich überstürzende Parade über, wie die Zirkusmusik, die die Sechste ihrem überraschenden Ende entgegenwirbelt; die Siegesparade hat das bittere Nachsehen. Hier zeigt sich Schostakowitsch wieder einmal als sowjetischer Till Eulenspiegel, wie Prokofjew am Ende seiner Fünften Sinfonie. Beide hatten das Glück, dem Strick zu entrinnen, der Richard Strauss' Narren erwartet, aber beide wussten auch, dass ihr Publikum eine

letzte aufregende Episode in einer mitreißenden Durtonart gutheißen würde.

Text © David Nice

Sinfonie Nr. 10 in e-Moll, op. 93 (1953)

Schostakowitschs Zehnte Sinfonie erschien erst acht Jahre nach ihrer Vorgängerin, der dreisten Neunten, und war bezeichnenderweise sein erstes größeres Werk, mit dem er nach Stalins Tod an die Öffentlichkeit trat. Dessen Todestag war der 5. März 1953 (wie das Schicksal es wollte eben der Tag, an dem auch Sergej Prokofjew starb). Die Arbeit an der Sinfonie war sechs Monate später, im Oktober 1953, abgeschlossen, obwohl einiges darauf hindeutet, dass sie bereits 1951 geplant und zum Teil auch komponiert wurde, wenn nicht gar noch früher – das heißt, in den Monaten nach dem berüchtigten Angriff 1948 auf viele sowjetische Komponisten und insbesondere auf Schostakowitsch. Während dieser Jahre der Ungnade hielt der Komponist viele bedeutende neue Werke zurück und veröffentlichte stattdessen Filmmusiken und offizielle patriotische Stücke sowie „abstrakte“ und „private“ Kompositionen wie die 24 Präludien und Fugen für Klavier.

Das Erscheinen einer neuen Sinfonie Schostakowitschs galt in der russischen Musik zweifelsohne als ein denkwürdiges Ereignis, und wie sich herausstellte, war die Zehnte seit vielen Jahren das erste Werk des Komponisten, das als aufrichtig gelten und von dem man gleichzeitig behaupten konnte, dass es an ein größtmögliches Publikum gerichtet war. Auf jeden Fall war es ein gewaltiger Erfolg, und die sowjetischen Zuhörer vernahmen in der Musik

unverkennbar eine Wahrheit, die zum Ausdruck gebracht werden musste. Die sowjetischen Behörden verlangten von den Künsten Orthodoxie und Optimismus, wiewohl Mitte 1953 niemand der Sinn nach Optimismus stand. Nach dem Tod des Großen Führers und Lehrers erinnerten sich die Russen verständlicherweise an die Grauen, die sie in den vergangenen zwanzig Jahren erlitten hatten, und fragten sich, was wohl die Zukunft für sie bereithalten mochte. Durchaus möglich, dass hie und da Hoffnung keimte, wohl aber nicht bei Schostakowitsch: Die vorherrschende Stimmung der Zehnten ist von Unsicherheit und Angst im Schatten der Macht geprägt.

Was der Komponist selbst zu seiner Sinfonie sagte, grenzt ans Absurde. Vor der ersten Aufführung unter Jewgeni Mrawinski am 17. Dezember 1953 in Leningrad gestand er: „Wieder ist es mir misslungen, ein richtiges Sonatentallegro zu schreiben“ (der erste Satz war nie als Allegro gedacht und stellt eindeutig eine seiner erlesensten Sonatenstrukturen dar).

Er warf sich vor, die Sinfonie in zu großer Eile geschrieben zu haben, außerdem sei die Länge der Sätze völlig verkehrt, sie hätten die falschen Proportionen. Als später die Gewerkschaft der Komponisten eine Diskussion des Werks organisierte, stellte er sich demütig der Kritik und äußerte banale Ansichten wie etwa: „In diesem Werk wollte ich menschliche Gefühle und Leidenschaften vermitteln.“

³ Dieses musikalische Monogramm Schostakowitschs – DSCH –, das der deutschen Schreibweise seines Namens folgt, taucht in seinem Werk immer wieder auf.

Derartige Allgemeinplätze erfüllten offenbar ihren Zweck und unterbanden jede aufschlussreichere und gefährlichere Kritik.

Wenn man, wie es in einigen extremeren neueren Einschätzungen der Fall ist, die Musik Schostakowitschs als kodierte Botschaft begreift, die lediglich zu entschlüsseln sei, vergisst man, wie Musik kommuniziert; zudem wird die Musik entwertet, da die ihr innewohnende Doppeldeutigkeit, Paradoxie und Widersprüchlichkeit missachtet werden. Dennoch enthält die Zehnte einige Verweise und Zitate, die auf die persönlichen Absichten des Komponisten schließen lassen.

Der auffälligste Fingerzeig findet sich im dritten Satz und ist das aus vier Noten bestehende Motiv D, Es, C, H, Schostakowitschs musikalische Signatur seines Namens: DSCH³. Im ersten Satz gibt es einen Verweis auf den zweiten seiner Vier Monologe nach den Versen Puschkins, komponiert 1952, bei der Textstelle „Was bedeutet dir mein Name?“

Der aus fünf Noten bestehende Hornruf, der im dritten Satz zwölf Mal stets in derselben Höhe und häufig unbegleitet erklingt, stellt einen weiteren in musikalische Notation übertragenen Namen dar: denjenigen Elmira Nazirowas⁴, einer jungen Pianistin und Komponistin aus Aserbaidschan, mit der Schostakowitsch zu der Zeit einen engen Briefwechsel unterhielt. Und schließlich wird in der Koda des

⁴ Die Noten des Elmira-Motivs (E-A-E-D-A) sind, in gemischter deutscher und italienischer Notation, „E La Mi Re A“. Nazirowa behielt das Geheimnis dieser Verschlüsselung für sich, bis sie 1990 der Musikhistorikerin Nelly Kravetz einen Brief Schostakowitschs an sich offenbarte.

letzten Satzes der lächerliche Triumph aus der zweiten der Zwei Fabeln nach Krylow ⁵ zitiert, die Schostakowitsch 1922 vertont hatte, und zwar an der vielsagenden Stelle „Gott bewahre uns vor solchen Richtern“, als nämlich der schwerhörige Esel der Nachtigall den Rat gibt, sich vom Hahn Musikunterricht geben zu lassen.

Die Zehnte wurde wegen ihres visionären Weitblicks, der vielfältigen Ideen und der Unmittelbarkeit der Wirkung sofort als bislang beste Sinfonie Schostakowitschs gewürdigt. Wie fast immer bei ihm ist das Material grundsätzlich schlicht und klar, ebenso wie die traditionelle viersätzig-sinfonische Anlage. Die Vielfalt tritt aus einer unverkennbaren sinfonischen Einheit hervor. So beginnen etwa die ersten drei Sätze alle mit der gleichen aufsteigenden dreinotigen Figur, die wiederum eng mit dem DSCH-Monogramm verwandt ist.

Erster Satz

Im ersten Satz entspinnt sich aus den Umrissen einer klassischen Sonatenform ein sinfonisches Drama, das sich über gut zwanzig Minuten hinweg entfaltet, und zwar stets im gleichen grundlegenden Tempo. Dank dieser großen Zeitspanne können aus dem im Grunde gedämpften lyrischen Hintergrund organisch Höhepunkte von enormer Wucht aufsteigen. Zudem kann dadurch das Material

⁵ Der Dichter Iwan Krylow, der im 18. Jahrhundert lebte, ist der bekannteste russische Fabulist und insbesondere russischen Schulkindern vertraut. Für eine Reihe seiner früheren Fabeln machte er Anleihen bei Äsop und La Fontaine. Schostakowitsch, der zwei der Gedichte („Die Libelle und die Ameise“ und „Der Esel und die Nachtigall“) mit nur 15 Jahren vertonte, kannte sie zweifellos auswendig.

seine Vielseitigkeit unter Beweis stellen: Aufgrund der Schlichtheit der Tonsprache bedarf es lediglich minimaler Verschiebungen, um im Lauf der dramatischen Auseinandersetzung die Gestalt oder die Bedeutung eines Gedankens zu verändern.

Zweiter und dritter Satz

Der zweite Satz ist kurz, laut, heftig und ungemein kraftvoll. Es wurde durchaus überzeugend behauptet, er sei ein musikalisches Porträt Stalins selbst, oder zumindest der Aspekte Stalins, die Millionen von Menschen begeisterten. Ein Mensch, der sich von diesem Bild ungezügelter Macht eindeutig nicht begeistern oder verführen ließ, war Schostakowitsch, dessen DSCH-Monogramm im dritten Satz als ungelenke marionettenhafte Figur auftritt und im Kontrast zum „Elmira“-Hornruf und zu Verweisen auf die gedämpfte Koda im ersten Satz verloren aufscheint.

Finale

Das einleitende Andante des Finales fasst die brütenden, unterdrückten Aspekte der Sinfonie zusammen. Das Material erscheint wieder im folgenden Allegro-Abschnitt, wo es sich mit dem DSCH-Motiv verbindet, und obwohl in einer sowjetischen Sinfonie ein munteres Finale verlangt wurde, taucht hier bewusst Irrationales und Merkwürdiges auf.

Zwar besteht der Sinn eines sinfonischen Finales im Grunde darin, alle Spannungen aufzulösen, doch hier werden sie noch verstärkt, insbesondere nach einem Wiederaufsteigen der Brutalität aus dem zweiten Satz und dem abschließenden Beharren des DSCH-Monogramms.

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

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

Profil © Andrew Stewart



© Sussie Ahlburg

Gianandrea Noseda

Conductor

Gianandrea Noseda is one of the world's most sought-after conductors, equally recognised for his artistry in the concert hall and opera house. He is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra and has been Music Director of the National Symphony Orchestra since the 2017–2018 season. In 2018, his initial four-year contract was extended for four more years, up to and including the 2024–2025 season.

In 2019, Noseda and the National Symphony Orchestra, which makes its home at the Kennedy Center in Washington, D.C., earned rave reviews for their first concerts together at New York's Carnegie Hall and Lincoln Center. The 2019–2020 season saw their artistic partnership continue to flourish with the launch of a new recording label distributed by LSO Live.

Noseda also serves as Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra, and Artistic Director of the Stresa Festival in Italy. In 2021–2022 season, Noseda will become General Music Director of the Zurich Opera House, where he will lead his first *Ring Cycle*. From 2007 to 2018, Noseda served as Music Director of the Teatro Regio Torino, where his leadership and his initiatives propelled the company's global reputation.

Noseda has worked with the world's leading orchestras, opera houses and festivals including the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic, Cleveland Orchestra, Filarmonica della

Scala, Metropolitan Opera, New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philharmonia Zurich, Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Royal Opera House (London), Salzburg Festival, Tonhalle Orchestra Zürich, Vienna Philharmonic, and Vienna Symphony Orchestra.

In addition to his recordings for LSO Live, Noseda has an extensive discography of over 60 recordings for Chandos and Deutsche Grammophon, among others. He has championed the works of neglected Italian composers through his *Musica Italiana* recordings for Chandos. The most recent recording in this series – Dallapiccola's *Il Prigioniero* with the Danish National Symphony Orchestra – has been critically acclaimed and was named *Gramophone Magazine's* August 2020 Recording of the Month.

Noseda is closely involved with the next generation of musicians through his work as Music Director of the Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra, as well as with other youth orchestras, including the European Union Youth Orchestra.

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

Gianandrea Noseda est l'un des chefs d'orchestre les plus recherchés au monde, tout aussi bien reconnu pour ses talents artistiques dans les salles de concert qu'à l'opéra. Il est Premier chef d'orchestre invité du London Symphony Orchestra et assume les fonctions de directeur musical du National Symphony Orchestra depuis la saison 2017-2018. En 2018, son contrat initial de quatre ans a été prolongé de quatre années supplémentaires, jusqu'à la saison 2024-2025 incluse.

En 2019, Noseda et le National Symphony Orchestra, installé au Kennedy Center de Washington, D.C., ont bénéficié de critiques dithyrambiques pour leurs premiers concerts réalisés ensemble au Carnegie Hall et au Lincoln Center de New York. La saison 2019-2020 a vu leur partenariat artistique continuer de s'épanouir avec le lancement d'un nouveau label distribué par LSO Live.

Noseda est également Premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël et directeur artistique du Festival de Stresa en Italie. Au cours de la saison 2021-2022, Noseda deviendra directeur musical général de l'Opéra de Zurich, où il dirigera son tout premier cycle du *Ring*. De 2007 à 2018, Noseda a été directeur musical du Teatro Regio de Turin, où son leadership et ses initiatives ont permis à l'institution de se voir consacrer au niveau international.

Noseda a travaillé avec les plus grands orchestres, maisons d'opéra et festivals du monde entier, notamment l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre philharmonique de Berlin, le Cleveland Orchestra, la Filarmonica della Scala, le Metropolitan Opera, le New York Philharmonic,

l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Philharmonia Zurich, le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Royal Opera House de Londres, le Festival de Salzbourg, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, le Philharmonique de Vienne et l'Orchestre symphonique de cette même ville.

En plus de ses enregistrements effectués pour LSO Live, Noseda bénéficie d'une discographie riche de plus de 60 albums réalisés pour Chandos et Deutsche Grammophon, entre autres. Il s'est fait le champion d'œuvres de compositeurs italiens négligés, grâce à ses enregistrements de la collection *Musica Italiana* réalisés pour Chandos. L'enregistrement le plus récent de cette série – *Il Prigioniero*, de Dallapiccola, avec l'Orchestre symphonique national danois – a été salué par la critique et sacré « Enregistrement du mois » par le magazine *Gramophone*, en août 2020.

Noseda se sent également particulièrement concerné par les générations de musiciens à venir, à travers son travail de directeur musical du Festival Tsinandali et de l'Orchestre pan-caucasien des jeunes, ainsi qu'avec d'autres orchestres impliquant la jeunesse, dont l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne.

Originaire de Milan, Noseda est *Commendatore al Merito della Repubblica Italiana* (Commandeur de l'ordre du Mérite de la République italienne), en reconnaissance de sa contribution à la vie artistique italienne. En 2015, il a été qualifié de « Chef d'orchestre de l'année » dans le *Musical America* et, en 2016, il a bénéficié de la même distinction dans le cadre des « International Opera Awards ».

Gianandrea Noseda wird als einer der gesuchtesten Dirigenten weltweit im Konzertsaal ebenso gefeiert wie an der Oper. Er ist Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und seit der Spielzeit 2017/2018 zudem Musikdirektor des National Symphony Orchestra. 2018 wurde sein ursprünglich auf vier Jahre begrenzter Vertrag für weitere vier Jahre bis zur Spielzeit 2024/2025 verlängert.

2019 wurden Noseda und das National Symphony Orchestra mit Sitz im Kennedy Center in Washington, D.C., bei ihren ersten gemeinsamen Konzerten in der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York mit Lob überhäuft. In der Spielzeit 2019/2020 erweiterten sie ihre künstlerische Partnerschaft durch den Launch eines neuen Labels, das von LSO Live vertrieben wird.

Noseda fungiert auch als Erster Gastdirigent des Israel Philharmonic Orchestra und als Künstlerischer Leiter des Stresa Festivals in Italien. In der Spielzeit 2021/2022 übernimmt er den Posten des Generalmusikdirektors an der Zürcher Oper, wo er seinen ersten *Ring*-Zyklus leiten wird. Von 2007 bis 2018 war Noseda als Musikdirektor am Teatro Regio Torino tätig und verhalf dem Ensemble aufgrund seiner großartigen Leitung und seiner Initiativen zu weltweitem Ansehen.

Noseda hat mit allen führenden Orchestern gearbeitet und war an allen großen Opernhäusern und bei allen Festspielen zu Gast, u.a. Orchester des Bayerischen Rundfunks, Berliner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, Filarmonica della Scala, Metropolitan Opera, New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,

Philharmonia Zürich, Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmoniker, Orchester des Royal Concertgebouw, Royal Opera House (London), Salzburger Festspiele, Tonhalle Orchestra, Wiener Philharmoniker und Wiener Symphoniker.

Neben seinen Einspielungen für LSO Live kann Noseda auf eine umfangreiche Diskografie von über sechzig Aufnahmen verweisen, für u.a. Chandos und die Deutsche Grammophon. Durch seine Musica Italiana-Einspielungen für Chandos verhilft er den Werken vernachlässigter italienischer Komponisten zu neuem Leben. Die jüngste Aufnahme in dieser Reihe – Dallapiccolas *Il prigioniero* mit dem Danish National Symphony Orchestra – fand großen Anklang bei der Kritik und wurde von der Zeitschrift *Gramophone Magazine* im August 2020 als Platte des Monats gewürdigt.

Durch seine Arbeit als Musikdirektor des Tsinandali Festivals und des Pan-Caucasian Youth Orchestra steht Noseda im engem Austausch mit der kommenden Musikergeneration, zudem arbeitet er mit anderen Jugendorchestern, etwa dem European Union Youth Orchestra.

Als gebürtiger Mailänder ist Noseda Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, womit er für seinen Leistungen um das künstlerische Leben in Italien gewürdigt wurde. 2015 wurde er von *Musical America* zum Dirigenten des Jahres ernannt, 2016 folgte die gleiche Anerkennung bei den International Opera Awards.

Orchestra featured on this recording

First Violins

Roman Simovic *Leader*¹⁰
Carmine Lauri *Leader*
Clare Duckworth
Lennox Mackenzie¹⁰
Rhys Watkins⁹
Laurent Quenelle⁹
Ginette Decuyper
Laura Dixon⁹
Gerald Gregory
Maxine Kwok
Elizabeth Pigram⁹
Claire Parfitt
Harriet Rayfield⁹
Sylvain Vasseur
Richard Blayden⁹
André Gaio Pereira¹⁰
Aischa Gündisch¹⁰
Alix Lagasse¹⁰
Dániel Mészöly⁹
Hazel Mulligan
Hilary Jane Parker¹⁰
Helen Paterson¹⁰
Erzsebet Racz¹⁰
Zachary Spontak⁹

Second Violins

Julian Gil Rodriguez^{*}
Saskia Otto^{** 10}
Thomas Norris
Sarah Quinn⁹
Miya Väisänen
Naoko Keatley
Matthew Gardner

Alix Lagasse⁹
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Csilla Pogany⁹
Andrew Pollock⁹
Paul Robson⁹
Morane Cohen-Lamberger¹⁰
Siobhan Doyle¹⁰
Caroline Frenkel¹⁰
Philip Nolte¹⁰
Mariam Nahapetyan⁹
Alain Petitclerc
Robert Yeomans¹⁰

Violas

Edward Vanderspar^{*}
Gillianne Haddow⁹
Malcolm Johnston
Anna Bastow¹⁰
Carol Ella
Julia O'Riordan⁹
German Clavijo
Stephen Doman
Robert Turner⁹
Luca Casciato⁹
May Dolan¹⁰
Stephanie Edmundson¹⁰
Richard Holttum¹⁰
Nancy Johnson⁹
Peter Mallinson⁹
Felicity Matthews¹⁰
Cynthia Perrin
Alistair Scahill¹⁰

Cellos

Tim Hugh^{* 10}
David Pia^{** 9}
Alastair Blayden
Jennifer Brown⁹
Daniel Gardner
Noel Bradshaw
Amanda Truelove
Eve-Marie Caravassilis
Hilary Jones
Judith Fleet⁹
Victoria Harrild¹⁰
Peteris Sokolovskis¹⁰
François Thirault⁹
Deborah Tolksdorf¹⁰

Double Basses

Colin Paris^{*}
Graham Mitchell^{** 9}
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman⁹
Jani Pensola¹⁰
Joe Melvin
José Moreira⁹
Benjamin Griffiths⁹
Simo Väisänen¹⁰
Jeremy Watt¹⁰
Nicholas Worters¹⁰

Flutes

Gareth Davies^{*}
Alex Jakeman¹⁰
Victoria Daniel⁹

Orchestra featured on this recording (continued)

Piccolos

Patricia Moynihan ** 9
Luke O'Toole ** 10
Alex Jakeman 10

Oboes

Olivier Stankiewicz * 10
Juliana Koch * 9
Rosie Jenkins 9
Daniel Finney 10
Maxwell Spiers 10

Cor Anglais

Maxwell Spiers ** 10

Clarinets

Andrew Marriner * 10
Chris Richards * 9
Chi-Yu Mo
Christelle Pochet 10

E-flat Clarinet

Chi-Yu Mo * 10

Bassoons

Daniel Jemison *
Joost Bosdijk
Dominic Morgan 10

Contrabassoon

Dominic Morgan * 10

Horns

Timothy Jones *
Christopher Parkes ** 10
Angela Barnes
Alexander Edmundson
Jonathan Lipton

Trumpets

Philip Cobb *
David Elton * 10
Gerald Ruddock 10
Kaitlin Wild 9
Niall Keatley 10

Trombones

Dudley Bright * 10
Rebecca Smith **
James Maynard 9
Emma Bassett 10

Bass Trombone

Paul Milner *

Tubas

Ben Thomson * 9
Daniel Trodden ** 10

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton
Tom Edwards 10

Key

* Principal

** Guest Principal

9 Symphony No 9 only

10 Symphony No 10 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 and via all major digital music services

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

Shostakovich
Symphony No 8
Gianandrea Noseda, LSO



1SACD (LSO0822)

Album of the Week

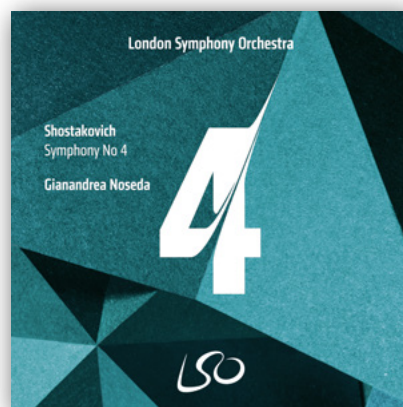
'Brilliantly disciplined playing'
The Times

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

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

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

Shostakovich
Symphony No 4
Gianandrea Noseda, LSO



1SACD (LSO0832)

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

Shostakovich
Symphonies Nos 5 & 1
Gianandrea Noseda, LSO



2SACD (LSO0802)

'Brilliantly executed interpretations'
BBC Music Magazine / Classical-Music.com

Audiophile Audition