MARIINSKY
MARIINSKY ORCHESTRA
SYMPHONIES NOS 2 & 11
SHOSTAKOVICH
VALERY GERGIEV

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР И ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА
## **ДИРИЖЁР** ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ

**Симфония № 2 си мажор, соч. 14 («Октябрю») ***

| | | |
|---|---|---|
| I. | Largo – Четверть = 152 – Poco meno mosso – Allegro molto – | 7:18 |
| II. | Четверть = 152 – Meno mosso – Moderato – | 5:27 |
| III. | Хор: “Октябрю” | 6:40 |

**Симфония № 11 соль минор, соч. 103 («1905 год») ****

| | | |
|---|---|---|
| I. | Adagio («Дворцовая площадь») | 15:11 |
| II. | Allegro («9-е января») | 17:17 |
| III. | Adagio («Вечная память») | 10:29 |
| IV. | Allegro non troppo («Набат») | 13:43 |

*Общее время звучания 76:07*

* Запись была осуществлена 4 – 6 февраля 2010 в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия.
Инженер звукозаписи – Джонатан Стокс (Classic Sound Ltd)

** Запись была осуществлена 14 – 16, 18 – 20 февраля 2009 в Концертном зале Мариинского театра, Санкт-Петербург, Россия.
Инженеры звукозаписи – Джон Ньютон и Дирк Соботка

Продюсер – Джеймс Маллинсон
Монтаж и мастеринг – Classic Sound Ltd
Аудио монтаж – Джонатан Стокс, Нил Хатчинсон (Classic Sound Ltd)

Включая многоканальную запись 5.1 и стерео микс.

**Гибридный – SACD**
Совместимый со всеми CD-плейерами. Включает стерео высокой четкости и каналы объёмного звучания, которые могут воспроизводиться SACD плейером. SACD, DSD и их логотипы являются торговой маркой фирмы Sony.

## THE ORCHESTRA AND CHORUS OF THE MARIINSKY THEATRE
## **CONDUCTOR** VALERY GERGIEV

**Symphony No 2 in B major, Op. 14 (“To October”) ***

| | | |
|---|---|---|
| i. | Largo – Crotchet = 152 – Poco meno mosso – Allegro molto – | 7’18’’ |
| ii. | Crotchet = 152 – Meno mosso – Moderato – | 5’27’’ |
| iii. | Chorus: “To October” | 6’40’’ |

**Symphony No 11 in G minor, Op. 103 (“The Year 1905”) ****

| | | |
|---|---|---|
| i. | The Palace Square: Adagio | 15’11’’ |
| ii. | The 9th of January: Allegro | 17’17’’ |
| iii. | In memoriam: Adagio | 10’29’’ |
| iv. | Tocsin: Allegro non troppo | 13’43’’ |

*Total duration 76’07’’*

* Recorded 4 – 6 February 2010 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia.
Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* – recording engineer

** Recorded 14 – 16, 18 – 20 February 2009 in the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia.
John Newton & Dirk Sobotka, recording engineers

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

Includes multi-channel 5.1 and stereo mixes.

**Hybrid–SACD**
Compatible with all CD players.
Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players.
SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

# ДОКУМЕНТ И ТРАГЕДИЯ
**Леонид Гаккель**

**Факты, атмосфера, репутация**
Одиннадцатая симфония была написана Д.Д. Шостаковичем в 1957 году. В Советском Союзе это были времена *оттепели*: сталинский режим получил официальное осуждение, и наше общество с надеждой встречало каждое движение художественного творчества в сторону большей свободы. Многое воспринималось как крупное событие, не являясь таковым по существу, многое окружалось атмосферой гражданского возбуждения (например, роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»). Впоследствии 1950-е годы стали выглядеть как завершение «харизматического цикла», насильственно прерванного в отечественной культуре сталинскими идеологами.

Во всяком случае, считали и считают, что Одиннадцатая симфония Шостаковича появилась своевременно, что она воплотила собою дух и, если угодно, романтику *оттепели* и что присуждение композитору за эту симфонию высшей государственной награды – Ленинской премии (1958) – было не только актом официального одобрения, но и знаком общественной поддержки актуального и честного искусства.

В последующие годы приходилось сталкиваться с репутацией Одиннадцатой симфонии как официально инспирированного сочинения, уязвимого в художественном отношении хотя бы из-за своей четкой программности. Но сегодня мы готовы к постижению ее глубокого символического плана и способны понять Одиннадцатую как запечатление важнейших жизненных смыслов, долгое время – до Шостаковича – остававшихся погребенными под толщей советской идеологии. Думаю, что у нас есть право распространить на Одиннадцатую симфонию слова, сказанные вдовой композитора И.А. Шостакович о следующей, Двенадцатой симфонии – этом «близнеце» Одиннадцатой: «Одно из величайших и трагичнейших произведений XX века».

**Одиннадцатая в судьбе Шостаковича**
Симфония имеет подзаголовок «1905 год». Разумеется, речь идет о Первой русской революции, этой почти безумной попытке «полного переустройства Российской империи на крайне демократических началах» (С.Ю. Витте). Но не забудем, что Шостакович родился в 1906 году и мог мысленно двигаться по канве собственной жизни, сочиняя в 51-летнем возрасте Одиннадцатую симфонию. Тем более что «оттепельные» годы были для него очень трудными как в личном, так и в профессиональном смысле; никогда раньше не писал он такого количества заказной, проходной музыки, явно нуждаясь в новых и серьезных творческих мотивировках. Нашел ли их Шостакович в Одиннадцатой симфонии? Во всяком случае, Дмитрий Дмитриевич придавал ей большое значение (свидетельство мемуариста).

В ней все не так, как в Десятой симфонии (1953), где автобиографические мотивы составляют главную и нерушимую ценность. В Одиннадцатой композитор преодолевает свое прошлое или, во всяком случае, отталкивает его от себя. Ведь Шостакович множество раз писал музыку на «революционные темы», притом, что в Советской России они постоянно напоминали о себе в облике массовых песен. Можно ностальгировать на этот счет, как делала, например, А.А. Ахматова, отзываясь на Одиннадцатую симфонию, можно ядовито осмеять «революционную музыку», как сделал М.А. Булгаков в «Собачьем сердце», изобразив хоровое пение под руководством маленького советского начальника. Шостакович занял особую позицию. Он преодолел гипноз массовости, ничего не вышучивая, а лишь изложив в симфоническом звучании пять «революционных песен» с их плоско-бытовой подоплекой и маршевыми ритмами. Но он выполнил и свой долг *свидетеля*, запечатлев все так, как оно было, и сумев уберечь от полного забвения песенный фон трагической российской истории.

Полагаю, что всем этим объясняется различие в толкованиях Одиннадцатой симфонии. О ней говорят, как о варианте кино-партитуры, где все наглядно и дробно. Говорят и о сугубо современном подтексте «революционных сюжетов»: якобы не Дворцовую площадь и не Девятое января имел в виду Шостакович, а позднейшие акты советского государственного насилия. Многое сможет разъясниться, если мы подумаем о звуковом составе Одиннадцатой симфонии.

**Форма и материал**
Композиция симфонии *хореична*, то есть максимум содержательной и эмоциональной нагрузки приходится на первые две части из четырех. В них сосредоточен важнейший материал, важнейшие высказывания этого сочинения: песенные темы «Гой ты, царь наш» и «Обнажите головы», варьируемые на протяжении всех частей. «Дворцовая площадь» (первая часть) выступает в значении пролога, «Девятое января» (вторая часть) явственно делится на крупные разделы («Шествие», «Расстрел») и становится драматургическим центром симфонии. Медленная «Вечная память» воспринимается как эпизод перед финалом («Набат»), где эмоциональное напряжение возвращается и нарастает.

Такой звуковой сюжет никак не назовешь простым и предсказуемым (на манер киномузыки). Добавим к этому яркий ритмический контраст между начальными и заключительными частями, притом, что все части исполняются без перерыва. А если еще указать на художественное качество и смысл двух центральных мелодических тем (они отнюдь не являются цитатами, а принадлежат самому композитору), то откроется величие Одиннадцатой симфонии даже в сравнении с теми партитурами Шостаковича, гениальность которых не вызывала сомнений в постсоветской России (Четвертая, Восьмая, Пятнадцатая симфонии).

**Образы Одиннадцатой симфонии**
Самый грандиозный из них – образ Петербурга. Никому и никогда не удавалось с таким немыслимым мастерством воспроизвести в звуках огромность петербургских пространств или «пустыню немых площадей» (И.Ф. Анненский), с каким это сделано в первой части симфонии. Чтобы подобное произошло, Шостакович должен был родиться в Петербурге и застать те времена – сразу после революции, – когда из города уходила жизнь. В тишине Дворцовой площади слышны мелодии тюремных песен, и это – другое откровение Одиннадцатой симфонии.

Тюрьма была частью жизненного опыта для миллионов людей в Советской России, но кто в советском искусстве сказал о ней, кроме Шостаковича, и так, как Шостакович? Страх и тоска тюремной *неуслышанности* пропитывают собой пролог симфонии. А далее – долгое и тяжелое шествие, остановившееся при звуках трубы. Открывается апокалиптическое зрелище массового убийства – расстрел Девятого января.

Очевидцы говорили об ужасе этого расстрела, когда толпа вначале не поняла, что означает для нее сигнал трубы, когда под солдатскими пулями гибли все подряд – городовые и священники, матери с детьми на руках и старики, несшие портреты царя. Великому русскому композитору хватило воли для того, чтобы показать насилие (вплоть до ружейных залпов, сымитированных ударными инструментами) и проклясть его в мощных tutti, прерывающих клокочущий поток звучаний в кульминации «Девятого января».

Шостакович и отпел погибших. Ведь когда в начале третьей части альты на протяжении 34-х тактов ведут песенную мелодию «Вы жертвою пали» или когда английский рожок в финале играет свое огромное траурное соло, вас охватывает страх, как всегда бывает, если рядом с вами устанавливается тишина и в тишине звучит чей-то одинокий голос. И в эти моменты вы понимаете, что Одиннадцатая симфония существует не ради «революционных песен», а ради глубоко личных чувств боли и скорби. Ведь недаром в абсолютно исповедальном Восьмом квартете (1960) Шостакович снова процитирует «Вы жертвою пали» – на этот раз превратив эту мелодию в звуковое послесловие к собственной судьбе.

Воистину – многомерна Одиннадцатая симфония, и очень богат
ее смысловой интерьер; временами кажется (особенно в двух последних частях), что композиторское творчество, желавшее быть исторически точным, если не документальным, принесло

какой-то непреднамеренный результат. Трагический гений Шостаковича осветил здесь всё. Трагическими символами стали петербургский пейзаж и «революционные песни». Именно поэтому музыка Одиннадцатой симфонии поднимается в пространство высокой правды. Ведь если речь шла о трагедии, у Шостаковича никогда не находилось места уклончивости и умолчаниям.

## «МУЗЫКА ПРОСТАЯ И ДОСТУПНАЯ ДЛЯ НЕБОГАТЫХ»

**Леонид Гаккель**

**Как это появилось?**

Одночастное сочинение для оркестра и хора, написанное 21-летним Дмитрием Шостаковичем, лишь задним числом было названо Второй симфонией: когда его впервые публично показали в 1927 году, оно называлось «Посвящение Октябрю» и предназначалось для музыкального празднества в честь десятилетия Октябрьской революции. Композитор без колебаний взял соответствующий заказ Государственного издательства, а также без особого сопротивления принял лозунговый текст поэта Александра Безыменского, предложенный издательством. Может быть, именно этот текст стал для Шостаковича проблемой. Во всяком случае, работа над партитурой растянулась на полгода, хотя при слушании семнадцатиминутной симфонии у нас создается впечатление, что она создана одним неослабевающим усилием.

**Что в ней поражает?**

Вторая симфония – отнюдь не самое известное произведение композитора (ведь даже в Петербургской филармонии, этом оплоте музыки Шостаковича, оно было исполнено всего четырнадцать раз за шестьдесят лет; тридцать пять лет его не исполняли вообще). Но симфония неизменно поражает всех, кто ее слушает. Можно ли ожидать от сочинения на официальную тему такой радикальности языка и стиля? Скажут, что сходным образом работали в 1920-е годы мастера молодого советского искусства: художники Филонов, Татлин, Малевич, режиссеры Мейерхольд и Эйзенштейн. Но из композиторов только Шостакович (более всего во Второй симфонии и в опере «Нос») ошеломил новизной, притом новизна еще и увлекала, а значит, была доступна *простому человеку*, для которого эмоциональность важнее всего в любом искусстве. Это как на картине гениального авангардиста Павла Филонова: сначала она воздействует на вас резким красочным акцентом, а потом вы начинаете распознавать в ней контуры жизненной реальности. Во Второй симфонии есть эпизод (перед вступлением хора), который автор называл «Смерть младенца»; можно ничего не знать о реальной подоплеке этого эпизода (в годы революции юный Шостакович видел сцену уличного детоубийства), можно не находить в музыке ничего изобразительного, но следующие друг за другом темы альтов и кларнета заставляют слушателя душевно сосредоточиться. Во всяком случае, отзывчивую и чистосердечную публику имел в виду композитор, когда говорил о своей симфонии: «Музыка простая и доступна для небогатых».

**Построение и язык**

Вторая симфония уникальна еще и в том, что при непривычности музыкального языка и полном отсутствии сонатной схемы она обладает совершеннейшей композиционной ясностью или, если угодно, четкой, хотя и не объявленной программой. Вначале – «темный хаос», переплетающиеся линии струнных инструментов и учащающийся ритмический пульс. Колорит проясняется: вступают медные духовые с относительно ярким мелодическим материалом. Новая фаза развития: *брожение*. Друг над другом постепенно надстраиваются голоса тринадцати инструментов (начиная со скрипки), атональная звуковая масса вибрирует на протяжении пятидесяти трех тактов. Космос рождается из хаоса, выбрасывая огромное количество энергии! Можно говорить и о социальном космосе: «из низов» приходит освобождение, громовые возгласы протеста и утверждения занимают авансцену симфонии. После контрастной интермедии («Смерть младенца») по сигналу фабричного гудка, введенного в состав оркестра, начинает петь хор. В хоровом финале разрешается все напряжение монтажной драматургии, принятой Шостаковичем для своей Второй симфонии; этот финал есть *гимн* с твердыми тональными устоями, с приподнятой интонацией, которой не только не мешает, но и усиливает плакатный текст Безыменского.

**Тогда и потом**

В суждениях о Второй симфонии часто появляется необычный угол зрения: пытаются понять, откуда взялся ее авангардный стиль. Называют старших современников Шостаковича: Хиндемита, Стравинского, Онеггера… и не находят у них никаких прямых соответствий с музыкой Второй симфонии, если считать, что молодой советский композитор хорошо знал их творчество. Склонен думать, что эта музыка есть продукт чистой гениальности, как было, например, у Чарльза Айвза из предыдущего композиторского поколения и из другой страны. Конечно, нет сомнений в блестящей выучке и широком кругозоре Шостаковича, но ведь те приемы письма, которые он использовал во Второй симфонии, появились в современной музыке только спустя тридцать пять – сорок лет (у Лигети, Пендерецкого). От этой симфонии сам ее автор немало получил в будущем, а то, что зрелый Шостакович на словах чуждался ее, можно объяснить неприязненными воспоминаниями о причинах ее появления. Во всяком случае немыслимо впечатляющее фугато в первой части Четвертой симфонии («ужас людского множества», – как я позволил себе однажды написать о нем) немало обязано тринадцатиголосному эпизоду во Второй.

А цитаты из «революционных песен» в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях разве не были перекличкой с программным содержанием «Посвящения Октябрю» (не забудем о названии Второй симфонии)? Другое дело, что здесь, во Второй, фольклорный материал проходит лишь тенью и что в целом эта симфония решительным образом очищена от идеологии большевистского государства, а также и от идеологии классической музыки.

Но можно было бы сказать, не боясь никаких парадоксов, что сама партитура молодого Шостаковича является воплощенной революцией – как в обновлении языка, так и в мощи созидательного порыва.

## Д.Д. ШОСТАКОВИЧ

**Леонид Гаккель**

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Петербурге; он был одним из трех детей в семье чиновника. Регулярно заниматься музыкой начал в девятилетнем возрасте. В тринадцать лет поступил в Петроградскую (Петербургскую) консерваторию в класс композиции профессора М.О. Штейнберга, ученика и зятя Н.А. Римского-Корсакова. Гениальное дарование сказывалось с первых же шагов Шостаковича-композитора, тогда как обучение в рамках корсаковской школы способствовало его блестящей технической оснащенности. В 1923 году консерватория была закончена по композиции, а в 1925 году – по фортепиано (у профессора Л.В. Николаева). Наивысшие достижения раннего творческого периода – Первая симфония (1925) и опера «Нос» (по Н.В. Гоголю, 1928). Эти партитуры вобрали в себя всю новизну русского музыкального авангарда и вместе с тем обнаружили черты драматизма вплоть до трагедийности, позже составившей величие и славу Шостаковича-художника.

Рубежом зрелости стала опера «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н.С. Лескову, 1930). Она вызвала резкую обструкцию со стороны властей после того, как оперу осудил И.В. Сталин, побывавший на спектакле через шесть лет после премьеры. Надо думать, что гнев диктатора вызвали не только эротические сцены оперы, но и финальный ее акт, рисующий картину русской каторги, то есть будущего, которое сталинский режим уготовил значительной части своего народа.

Грандиозным (и, может быть, непревзойденным) взлетом Шостаковича в симфоническом творчестве стала Четвертая симфония (1936), снятая автором с исполнения и впервые публично показанная спустя двадцать пять лет. Драматургической осью симфонии является сочетание агрессивной «музыки зла» и подчеркнуто обыденной «музыки быта». Быт как питательная среда жестокости, «музыка зла» как воплощение реальности – все это было у Шостаковича не столько гениальной парафразой Малера (как считали многие), сколько новым словом в мировом симфоническом творчестве, принадлежащим русскому композитору XX века.

Временем наивысшего подъема оказались для Шостаковича 1940-е годы. Такие сочинения, как Седьмая и Восьмая симфонии (1941, 1943), Второе фортепианное трио (1944) сделались бессмертными свидетельствами о людях под гнетом войны и террора. Весь мир услышал эти свидетельства, а Седьмая симфония (особенно ее первая часть с 12-минутным «эпизодом нашествия») навсегда осталась воплощением русского духовного стоицизма.

В жизни Шостаковича успокоение должно было наступить после войны – но не наступило, ибо возобновились идеологические атаки на композитора (партийное постановление 1948 года о советской музыке). В 1953 году он пишет Десятую симфонию, в которой отходит от трактовки симфонического жанра как исторической трагедии, предпочитая толковать его в автобиографическом плане. В Десятой появляется звуковая монограмма DEsCH («Д. Ш.», «Дмитрий Шостакович»), которую композитор не раз повторит в последующих сочинениях.

Середина 1950-х – начало 1960-х годов стали нелегким временем; впечатление такое, что Шостакович «теряет дорогу» или ищет новые пути: он сочиняет камерную музыку (выделяется исповедальный Восьмой квартет, 1960), пишет программные симфонии (Одиннадцатую, Двенадцатую, 1957, 1961). Начинается изнуряющая и до конца не разгаданная костная болезнь, которая будет пожизненно преследовать Дмитрия Дмитриевича (хотя смертельным заболеванием окажется рак легких). Преодолеваются семейные проблемы (двукратная женитьба после кончины первой жены; последняя супруга композитора Ирина Антоновна сделается его вернейшей и любящей спутницей, несмотря на ощутимую разницу в возрасте). Незаметно наступили поздние годы и пришло время прощания.

Шостакович находится на вершине официального признания, он – народный артист Советского Союза, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического труда; власти удостаивают его всем этим словно в компенсацию недавних преследований и с надеждой на лояльность, хотя бы внешнюю. Такую лояльность Шостакович соблюдает, желая сохранить (и сохраняя) свободу творчества. Но он хочет проститься и уйти.

Таким прощанием делаются Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Четырнадцатая (с посвящением Бенджамину Бриттену, 1969) написана для двух солистов и оркестра на стихи разноязычных поэтов в русском переводе. Главной темой музыки и стихов является *смерть*; в советском атеистическом обществе с его героизацией и одновременно профанацией смерти такое творение становится высоким духовным актом и примером потрясающего человеческого одиночества. А Пятнадцатая симфония (1971) говорит о мужестве перед лицом небытия, об уходе из мира как проявлении творческой воли. Шостакович приводит цитаты из классического наследия и словно отбрасывает их, оставаясь наедине со своей музыкой. Знаки этой музыки (считая «тему нашествия») он как бы стирает в памяти один за другим.

Композитор создал 147 произведений – не считая опусов без номера. За несколько недель до кончины он, превозмогая болезнь, дописал опус 147: Сонату для альта и фортепиано.

Д.Д. Шостакович умер в подмосковной больнице 9 августа 1975 года. Бессмертие наступило для его музыки задолго до этого дня.

## A DOCUMENT AND A TRAGEDY

**Leonid Gakkel**

**To everything, there is a time**

Shostakovich wrote his Eleventh Symphony in 1957. Politically, this was the time of the Thaw in the Soviet Union: the Stalinist regime had been officially condemned and there was now more freedom for Russian society to offer hopeful acceptance to each new movement of creative and artistic expression. Some were perceived as major events, even if they had no substance, some were enveloped in an atmosphere of civic re-awakening (for example, Pasternak's *Dr Zhivago*). Subsequently, the 1950s could be regarded as the completion of the 'charismatic cycle' in Russian culture, which had been forcibly interrupted by Stalinist ideologues.

In any event, it was and still is thought that the Eleventh Symphony appeared at just the right time, that it embodied the spirit of the time – the adventure – of the Thaw. Presenting the composer with the highest award the nation could give, the Lenin Prize, in 1958, was not just an act of official approval but a sign of society's support for topical and honest art.

In later years, the symphony was sometimes criticized as an 'officially inspired' work, or its artistic merit was deemed to be compromised due to its very specific content. Nowadays, however, we are ready to grasp its deep symbolic structure and able to understand it as an imprint of life's experiences and thoughts obscured for so long in a thicket of Soviet ideology, until Shostakovich expressed them. We could perhaps be allowed to apply to the Eleventh Symphony the description given by Shostakovich's widow, Irina, to the Twelfth, the 'twin' symphony: 'One of the most magnificent and most tragic works of the twentieth century'.

**A fateful work in Shostakovich's life**

The Symphony is subtitled '1905'. This of course refers to the First Russian Revolution, an almost insane attempt at total reconstruction of the Russian empire on extremely democratic lines, as described by Sergei Witte in his October Manifesto of 1905. Shostakovich, born in 1906, was able to transpose his childhood impressions of this formative environment across the canvas of his life and, at the age of 51, produce the Eleventh Symphony. We have to remember that the Thaw in the 1950s was for him a particularly difficult time both personally and politically. Never before had he written such a large number of commissioned works and entrance music, and he was clearly thirsting for new and serious creative challenges. Did he find these in the Eleventh Symphony? In any event, we know from one of his memoirists that he attached great importance to it (as recorded in a letter to Isaak Glikman).

In contradistinction to the Tenth Symphony (1953) where the prime and inviolable significance is found in the autobiographical themes, in the Eleventh, the composer overcomes his past, or at any rate puts some distance between the past and himself. Shostakovich often wrote music on revolutionary themes: indeed in Soviet Russia there were constant echoes of such themes in the 'songs of the masses'. The Eleventh can be greeted with nostalgia, as it was by Anna Akhmatova the poet, for example, or responded to with ridicule and venom, as did Bulgakov in *Heart of a Dog*, depicting a choir conducted by a petty Soviet boss. Shostakovich occupied a particular position in artistic life. He resisted the mass hypnosis of the time and did not indulge in mockery; he simply gave symphonic voice to five 'revolutionary songs' with their everyday connotations and marching rhythms. In this he fulfilled his duty as a witness, conveying an imprint of events and preventing the songs of a tragic period in Russian history from falling into complete oblivion.

All these factors, I believe, explain the disparity and variety in interpretations of the Eleventh Symphony. Sometimes it is described as a kind of film score, clear and detailed. Sometimes reference is made to a purely contemporary subtext of 'revolutionary subjects': Shostakovich is not really describing the events in Palace Square or the Bloody Sunday of 1905, but more recent events of Soviet state violence. For better clarification we need only look at the Symphony's tonal composition.

**Form and material**

The composition of the symphony is trochaic: the maximum content and emotional charge occur in the first two of the four parts and it is here that the most important material is concentrated. The critical moments are the song themes – *O Tsar, our Little Father, look around you* and *Bare your heads* – repeated as variations in all parts of the work. *The Palace Square* (the first movement) performs the function of a prologue. *The 9th of January* (the second movement) divides

into the well-defined sections of Demonstration and Massacre and becomes the dramatic centre of the Symphony. The slow *Eternal Memory* is perceived as an episode before the final moments (*Tocsin*) when the emotional tension returns and intensifies.

These tonal subjects can hardly be described as simple or predictable, in the style of film music. Given the marked rhythmic contrast between the opening and closing sections, the whole symphony being played without a break, and also given the creative and artistic quality of the piece and the underlying drive of the two central melodic themes (no longer quotations but products of the composer's own inspiration), the Eleventh Symphony can be considered a great work, standing comparison with other scores where Shostakovich's genius is undisputed in post-Soviet Russia (the Fourth, Eighth and Fifteenth Symphonies).

**Images of the Eleventh Symphony**
The most grandiose of the images in this symphony is St Petersburg itself. No one has ever managed to convey in sound, with such incredible artistry, the vastness of St Petersburg's open spaces or the desert of silent squares (described by the poet Annenskii) as Shostakovich does in the first movement of the Eleventh. To achieve this, the composer had to have been born in Petersburg and witnessed the time, immediately after the Revolution, when life had left the city. From the silence of the Palace Square emerge the melodies of prison songs: this is another revelation that the symphony brings us.

Prison was part of life's experience for millions of people in Soviet Russia, but who in Soviet art described it as Shostakovich did? The fear and anguish of the prison – a place without a voice – permeates the prologue to the Symphony. Then the procession, long and arduous, arrested by the trumpet call. The apocalyptic spectacle of mass murder unfolds: the Ninth of January massacre.

Eyewitnesses spoke about the terror experienced during this massacre: the assembled masses not understanding at first what the bugle call heralded, and then all around perishing under the hail of bullets – policemen and priests, mothers with children in their arms, and old men carrying portraits of the Tsar. Shostakovich, as a great Russian composer, had the resolve both to demonstrate the violence (with the percussion expressing volleys of rifle fire) and to curse it through powerful *tutti*, interrupting the bubbling flow of sound in the culminating moments of the Ninth of January massacre.

Shostakovich had given the dead a requiem. At the beginning of the third movement, when the violas hold the melody of *You fell a victim* (the Funeral March of the Revolution) for thirty four bars, or when the cor anglais plays its momentous funeral solo in the final movement, the listener is seized with the fear, as always happens, that the surrounding silence might stop and in that silence a lone voice will speak out. Then comes the understanding that the Eleventh Symphony exists not for the 'revolutionary songs' but to express deeply personal feelings of pain and sorrow. It is hardly accidental that, in the absolutely confessional Eighth Quartet (1960), Shostakovich once again quotes *You fell a victim*, this time transforming the melody into a tonal epilogue to his own fate.

The Eleventh Symphony is multidimensional and its semantic interior is very rich. At times, especially in the two last parts, it is as though, in wishing to be historically accurate if not documentary, the composer's creative drive has produced unexpected artistry. Shostakovich's genius for tragedy is discernible everywhere in this work: the Petersburg landscape and the 'Revolution Songs' have become symbols of tragedy. And so the music raises this symphony to the open spaces of the highest truth. While the main theme here may be tragedy, in Shostakovich's work there is never space for evasiveness or silence.

## "MUSIC THAT IS SIMPLE AND ACCESSIBLE FOR THE MODESTLY OFF"
**Leonid Gakkel**

**How it appeared**
This one-movement composition for orchestra and chorus written by the 21-year-old Dmitri Shostakovich was only retrospectively named the Second Symphony: when it was first presented in public in 1927, it was called *To October* and was intended as a musical celebration to mark the tenth anniversary of the October Revolution. The composer had no hesitation in accepting the State Music Publishing House's commission, also accepting without any particular resistance the slogan-filled text by the poet Alexander Bezymensky proposed by the publishing house. Perhaps it was this text that posed a problem for Shostakovich. In any case, work on the score extended for half a year, although upon listening to the seventeen-minute symphony we fall under the impression that it was created in one unstinting effort.

**What is striking about it**
The Second Symphony is certainly not one of the composer's better-known works (even in the St Petersburg Philharmonic, the citadel of Shostakovich's music, it has been performed only fourteen times in sixty years; for thirty-five years it was not performed at all). But the symphony invariably strikes all who listen to it. Could anyone have expected an officially commissioned composition to contain such linguistic and stylistic radicalness? Some might say that in the 1920s, masters of the young Soviet arts such as the artists Filonov, Tatlin and Malevich, and the film directors Meyerhold and Eisenstein were working in a similar vein. Yet of all the composers, only Shostakovich (most of all in his Second Symphony and in the opera *The Nose*) dazzled with his originality, moreover this was an originality that also captivated people, meaning it was accessible *to ordinary people*, for whom emotion is the most important aspect in art. It is like the pictures of the brilliant avant-garde painter Pavel Filonov: at first their harsh colourful accents affect the viewer, and then the viewer starts to discern in them the outlines of a living scene. In the Second Symphony there is an episode (before the chorus starts up) which the author named *Death of a Small Child*; listeners may know nothing about the real story behind this episode (during the revolution the young Shostakovich witnessed the killing of a baby on the streets), they may fail to find anything depictive in the music, yet the alternating themes of the violas and clarinets compel the listeners to concentrate wholeheartedly. In any case, the composer had in mind the sympathetic and heartfelt public when he said of the symphony: "It is music that is simple and accessible for the modestly off".

**Structure and language**
The Second Symphony is also unique in that, given the strangeness of the musical language and the complete absence of a sonata scheme, it possesses an absolute compositional clarity or, to put it another way, a distinct, if unstated, programme. At the beginning is a "dark chaos", intertwining lines of string instruments and a quickening rhythmic pulse. The colour emerges: the brass wind instruments enter with their comparatively bright melodic material. A new phase of development: *fermentation*. One on top of the other, the voices of the thirteen instruments gradually build up (beginning with the violin), the atonal sound mass vibrates over fifty-three bars. The Cosmos is born out of chaos, emitting a vast quantity of energy! There is the social cosmos too: from "the lower depths" comes liberation, with thunderous cries of protest and declamation dominating the symphony. After a contrasting interlude (*Death of a Small Child*), at the signal of the factory whistle, which is incorporated into the make-up of the orchestra, the chorus begins to sing. In the choral finale, all the pressure of the montage dramaturgy adopted by Shostakovich for his Second Symphony is resolved; this finale is a *hymn* with firm tonal constancies, with a raised intonation which does not hamper, and even intensifies Bezymensky's propagandist text.

**Then and later**
In appraisals of the Second Symphony critics often take an unusual angle: they try to understand where its avant-garde style comes from. They mention Shostakovich's elder contemporaries – Hindemith, Stravinsky, Honegger – and they find no direct correlation with the music of the Second Symphony, bearing in mind that the young Soviet composer was well acquainted with their creativity. It could be argued that this music is the product of sheer genius, as was, for example, the music of Charles Ives from a previous generation of composers and from another land. Of course, there is no doubt about Shostakovich's brilliant training and broad outlook, but, after all, the compositional approach which he used in the Second Symphony appeared in modern music only thirty-five to forty years later (with Ligeti and Penderecki). The fact that the mature Shostakovich avoided speaking of it can be explained by his unpleasant memories surrounding the reasons for its appearance. In any case, the fantastically imposing fugue in the first movement of the Fourth Symphony ("the horror of the human multitude", as I once dared call it) owes much to the thirteen-voice episode in the Second Symphony.

And surely the citations from the "revolutionary songs" in the Eleventh and Twelfth Symphonies contain echoes of the content of *To October* (as the Second Symphony was called). It is another matter that here, in the Second Symphony, folklore material is merely hinted at, and that on the whole this symphony is decisively free of the ideology of the Bolshevist state and likewise the ideology of classical music.

Yet it could be claimed, without fear of contradiction, that the young Shostakovich's score is the incarnation of the Revolution, both in the renewal of language and in the power of its creative impulse.

## DMITRI SHOSTAKOVICH
**Leonid Gakkel**

Dmitri Dmitrievich Shostakovich was born in St Petersburg on 25 September, 1906, one of three children in the family of a government official. He began regular music lessons at the age of nine and enrolled at the Petrograd (St Petersburg) Conservatoire at thirteen, studying in the composition classes of Professor Maximilian Steinberg, himself a pupil and son-in-law of Rimsky-Korsakov. From his very first efforts at composition, Shostakovich's genius as a composer shone through, and his training in the Korsakov school fostered his brilliant technical grasp. He completed the course in composition at the Conservatoire in 1923 and Professor Leonid V. Nikolaev's course in piano in 1925. The highest achievement of his early creative period is the First Symphony (1925) and *The Nose*, the opera based on Gogol's tale (1928). These scores combined all the novelty of the Russian musical avant-garde along with the dramatic qualities – through the complete range to high tragedy – which were later to become the hallmark of the greatness and renown of Shostakovich the artist.

*Lady Macbeth of Mtsensk* (1930), the opera based on the tale by Leskov, marked the threshold of his artistic maturity. It ran up against the obstructionist policies of the authorities after Stalin had criticised the opera, when he attended a performance six years after its première. The dictator's displeasure may well have been aroused not just by the opera's erotic scenes but also by the last act which describes penal misery in Russia – a vision of the future which the Stalinist regime was preparing for such a large proportion of its people.

The Fourth Symphony (1936) is the magnificent and perhaps unequalled peak of Shostakovich's symphonic creativity; but it was withdrawn from circulation by the composer and was only first performed in public twenty-five years later. The dramatic tension of the symphony lies in the juxtaposition of aggressive 'music of malevolence', underscored by a more 'commonplace music of banal life'. There is a congruence between everyday life as a breeding ground for brutality and the 'music of malevolence' as the embodiment of reality: in Shostakovich's work this was not so much a reparaphrasing of Mahler done with genius (as many thought), as a new dawn in the world of symphonies – through the medium of a twentieth-century Russian composer.

The 1940s was a time of peak creativeness for Shostakovich. The Seventh and Eighth Symphonies (1941 and 1943) and the Second Piano Trio (1944) bear immortal witness to a people oppressed by war and terror. The whole world heard these testimonies but it is the Seventh, especially the first movement with its 12-minute 'invasion episode', which has remained the embodiment of Russian spiritual stoicism.

After the war there should have been a time of reconciliation in Shostakovich's career, but this did not happen; the ideological attacks on the composer were resumed (through the 1948 Party decree on Soviet music). In 1953 he wrote the Tenth Symphony in which he departs from the usual handling of the symphonic genre as historical tragedy, preferring to interpret it at an autobiographical level. It is in the Tenth that the famous motif makes an appearance (DSCH – his initials in the German spelling), often repeated in subsequent compositions.

The years from the mid-1950s to the early 1960s were a difficult time: it seemed that Shostakovich had lost his way or was seeking new directions. He wrote chamber music: the confessional Eighth Quartet (1960) is outstanding. He wrote programmatic symphonies: the Eleventh (1957) and the Twelfth (1961). Then illness set in, the wasting bone disease (never properly addressed) which would dog him for the rest of his life, although the actual cause of death was lung cancer. He had to cope with family problems. (There were two marriages after the death of his first wife. His third wife, Irina Antonovna, was faithful and devoted, despite the obvious difference in ages.) The final years of his life crept up unnoticed and the time came for farewell.

By now Shostakovich's career had reached a high point; he had official recognition and had received the awards of People's Artist of the Soviet Union, Lenin Prize winner, and Hero of Socialist labour. The authorities had showered him with all this literally in compensation for previous victimisation and in the hope of allegiance, even if only lip service. And Shostakovich did observe allegiance, wishing to retain (and indeed retaining) creative freedom. But he also wished to say *adieu* and withdraw.

The Fourteenth and Fifteenth Symphonies form part of this farewell. The Fourteenth (with its dedication to Benjamin Britten, 1969) was written for two soloists and an orchestra to the verses of poets in different languages translated into Russian. The main motif of the music and the verses is death; in Soviet atheistic society, with its glorification and, simultaneously, its profanation of death, this creative impulse would be seen as a supreme spiritual act and an example of breathtaking human solitude. The Fifteenth Symphony (1971), however, speaks to us of courage in the face of oblivion, of the withdrawal from the world as an expression of creative will. Shostakovich offers quotations from our musical heritage and then literally sweeps them aside, remaining at one with his music while, it seems, blotting out the symbols of that music (remembering the motif of invasion) from the memory, one after the other.

The composer produced 147 works, as well as pieces that were not numbered. A few weeks before his death, in defiance of illness, he wrote opus 147, the Sonata for Viola and Piano.

Dmitri Shostakovich died in a Moscow hospital on 9 August 1975. His music had achieved immortality long before.

## UN DOCUMENT ET UNE TRAGÉDIE
**Leonid Gakkel**

**Il y a un temps pour tout**
Chostakovitch a composé sa Onzième Symphonie en 1957. Politiquement, c'était l'époque du dégel en Union soviétique : le régime stalinien ayant été condamné officiellement, la société russe était à présent plus libre d'accepter, pleine d'espoir, les nouveaux mouvements de création et artistique. Certains étaient perçus comme des évènements majeurs, même s'ils manquaient de substance, d'autres suscitaient une atmosphère de réveil civique (*Docteur Jivago* de Pasternak, par exemple). En conséquence de quoi l'on peut considérer les années cinquante comme la reprise du « cycle charismatique » de la culture russe, qui avait été brutalement interrompu par les idéologues staliniens.

Quoi qu'il en soit, il est clair depuis toujours que la Onzième Symphonie est arrivée exactement au bon moment, qu'elle incarne l'esprit du dégel – l'aventure. Décerner au compositeur en 1958 la plus haute récompense que la nation ait à proposer, le prix Lénine, n'était pas seulement un acte d'approbation officielle mais un signe que la société russe soutenait l'art authentique de son époque.

Les années suivantes, on accusait parfois cette symphonie d'être une œuvre « d'inspiration officielle » ou bien on rabaissait sa valeur artistique en raison de son contenu très spécifique. Aujourd'hui, néanmoins, nous sommes capables de comprendre sa structure symbolique profonde et d'y voir l'empreinte des expériences vécues et des pensées si longtemps masquées par le maquis de l'idéologie soviétique, avant que Chostakovitch ne les exhument. Nous pourrions sans doute appliquer à la *Symphonie n° 11* la description donnée par sa veuve Irina de la Douzième, la symphonie jumelle : « L'une des œuvres les plus magnifiques et les plus tragiques du vingtième siècle ».

**Une œuvre décisive dans la vie de Chostakovitch**
Cette symphonie a pour sous-titre « 1905 ». Ceci fait évidemment référence à la première révolution russe, tentative presque folle de reconstruction totale de l'empire russe sur des bases démocratiques, exposées par Sergueï Witte dans son Manifeste d'octobre 1905. Chostakovitch, né en 1906, a su transposer ses impressions de cette époque formatrice tout au long de sa vie et produire, à 51 ans, la Onzième Symphonie. N'oublions pas que le dégel, dans les années cinquante, était un moment particulièrement difficile pour lui, tant sur le plan personnel que politique. Il n'avait jamais écrit autant d'œuvres de commande et de musiques d'entrée et avait manifestement soif de nouveaux défis créatifs sérieux. Les a-t-il trouvés dans la Onzième Symphonie ? En tout cas, nous savons par l'un de ses biographes qu'il y attachait une grande importance (comme en témoigne sa lettre à Isaak Glikman).

Contrairement à la *Symphonie n° 10* (1953) dont le sens premier et inviolable réside dans les thèmes autobiographiques, dans la Onzième, le compositeur surmonte son passé, ou du moins met une certaine distance entre lui et ce passé. Chostakovitch a souvent composé sur des thèmes révolutionnaires, qui revenaient de fait constamment en Russie soviétique dans les « chants des masses ». La Onzième peut être accueillie avec nostalgie, comme l'a fait la poétesse Anna Akhmatova, par exemple. Au contraire, la « musique révolutionnaire » a pu être ridiculisée assez méchamment, comme par Boulgakov dans *Cœur de chien*, où il décrivait une chorale dirigée par un chef soviétique médiocre. Mais Chostakovitch occupait une place particulière dans la vie artistique. Il a résisté à l'hypnose de masse de l'époque et ne s'est pas livré à la raillerie ; il a simplement donné une voix symphonique à cinq « chants révolutionnaires » avec leurs connotations quotidiennes et leurs rythmes cadencés. En cela, il a accompli son devoir de témoin, transmettant des évènements et empêchant que les chants d'une période tragique de l'histoire russe ne tombent totalement dans l'oubli.

Il me semble que tous ces éléments expliquent la disparité et la variété des interprétations au sujet de la *Symphonie n° 11*. Parfois, elle est décrite comme une sorte de bande-son cinématographique, claire et détaillée. Parfois, on n'y voit qu'une allusion au contemporain derrière les « sujets révolutionnaires » : Chostakovitch ne décrirait pas vraiment les évènements du Palais d'Hiver ou du Dimanche rouge de 1905, mais ceux plus récents de la violence d'État soviétique. Pour y voir plus clair, il nous suffit d'étudier la composition tonale de la symphonie.

**Forme et matière**
La composition de la symphonie est trochaïque, c'est-à-dire que le summum du contenu et de la charge émotionnelle se trouve dans les deux premiers tableaux où se concentrent les thèmes les plus importants. Les moments décisifs sont les chants – *O Tsar, notre petit père, regardez autour de vous* et *Découvrez-vous la tête* – répétés sous forme de variations dans les quatre parties de l'œuvre. *Le Palais d'Hiver* (le premier mouvement) joue le rôle de prologue. Le *Neuf janvier* (le deuxième mouvement) se divise en deux sections bien définies, la manifestation et le massacre, et devient l'axe dramatique de la symphonie. Le lent *Mémoire éternelle* est perçu comme un épisode avant les derniers moments (*Tocsin*) où la tension émotionnelle revient et s'intensifie.

On peut difficilement affirmer que ces sujets tonals sont simples ou prévisibles comme de la musique de film. Étant donné le contraste rythmique marqué entre le premier et le dernier tableau, toute la symphonie se déroulant sans une seule pause, étant donné également le haut niveau artistique du morceau et la puissance des deux thèmes mélodiques centraux (qui ne sont plus des citations mais des produits de la propre inspiration du compositeur), la *Symphonie n° 11* peut être considérée comme une grande œuvre comparable à d'autres partitions à propos desquelles personne en Russie post-soviétique ne conteste le génie de Chostakovitch (les Quatrième, Huitième et Quinzième Symphonies).

**Images de la Onzième Symphonie**
La plus grandiose des images de cette symphonie, c'est Pétersbourg. Personne n'a jamais réussi à traduire en musique avec un art aussi consommé l'immensité des grands espaces de Saint-Pétersbourg ou le côté désertique des places silencieuses (décrit par le poète Annensky), comme Chostakovitch le fait dans le premier mouvement de la Onzième. Pour y arriver, il fallait y être né et avoir vécu l'époque, juste après la révolution, où la vie avait abandonné la ville. Du silence du Palais d'Hiver émergent les mélodies des chants de prisonniers : c'est une autre révélation que cette symphonie nous offre.

La prison faisait partie de la vie de millions de personnes en Russie, mais qui a su la décrire comme Chostakovitch ? La peur, l'angoisse de la prison – lieu sans voix – imprègnent le prologue de la Symphonie. Ensuite c'est la procession, longue et pénible, stoppée par la sonnerie de la trompette. Et enfin le spectacle apocalyptique de la tuerie, avec le massacre du 9 janvier.

Des témoins oculaires racontaient la terreur ressentie lors de ce massacre : les masses rassemblées qui ne comprirent pas tout de suite ce que l'appel du clairon annonçait, puis tout autour les gens qui tombaient sous un déluge de balles – agents de police, prêtres, mères serrant leurs petits et vieillards portant des portraits du tzar. Chostakovitch, en grand compositeur russe, était déterminé à la fois à montrer la violence (les percussions illustrant les rafales de tir) et à la maudire à travers de puissants *tutti*, qui interrompent le flot sonore bouillonnant au plus fort du massacre du 9 janvier.

Chostakovitch a offert un requiem aux morts. Au début du troisième mouvement, lorsque les altos soutiennent la mélodie du *Chant des martyrs* (la marche funèbre de la révolution) pendant trente-quatre mesures, ou lorsque le cor anglais joue son mémorable solo funèbre du dernier mouvement, nous sommes saisis d'effroi, comme toujours, à l'idée que le silence environnant pourrait se rompre, pour laisser place à une voix isolée. Puis nous commençons à comprendre que la Onzième Symphonie existe non pour les « chants révolutionnaires » mais pour exprimer des sentiments profondément personnels de douleur et de tristesse. Ce n'est pas par hasard si, dans la véritable confession qu'est le Quatuor n°8 (1960), Chostakovitch cite à nouveau le *Chant des martyrs*, transformant cette fois la mélodie en un épilogue à son sort personnel.

La Onzième Symphonie est multidimensionnelle et son contenu sémantique très riche. Parfois, surtout dans les deux dernières parties, on dirait que, dans son désir de précision historique sinon documentaire, la pulsion créative de Chostakovitch a atteint un niveau artistique inattendu. Son génie pour la tragédie est perceptible partout dans son œuvre : le cadre de Pétersbourg et les « chants révolutionnaires » sont devenus des symboles de cette tragédie. Aussi la musique élève-t-elle cette symphonie jusqu'aux espaces sans fin de la plus pure vérité. Ici, le sujet principal est peut-être la tragédie, mais dans l'œuvre de Chostakovitch il n'y a jamais de place pour les faux-fuyants ou le silence.

## « UNE MUSIQUE SIMPLE ET ACCESSIBLE AUX PLUS MODESTES »
**Leonid Gakkel**

**Une commande**
À l'origine, cette pièce en un mouvement pour chœur et orchestre composée par Dmitri Chostakovitch à l'âge de 21 ans ne s'intitulait pas *Symphonie n° 2* : à sa création en 1927, elle avait pour titre *À Octobre – dédicace symphonique* et se voulait une commémoration de la Révolution russe dont c'était le dixième anniversaire. Le compositeur n'avait pas hésité à accepter cette commande des Éditions musicales d'État, ni même rechigné devant le texte de propagande du poète Alexandre Bezymenski qu'on lui avait confié. On peut se demander si ce texte ne lui posa pas toutefois problème. La composition de cette pièce symphonique de dix-sept minutes exigea, en effet, quelque six mois d'effort, même si à l'écoute on a l'impression qu'elle fut écrite d'une seule traite.

**Originalité**
La *Symphonie n° 2* est loin d'être une des œuvres les plus connues du compositeur (même l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, véritable champion de la musique de Chostakovitch, ne l'a jouée que quatorze fois en soixante ans ; et elle fut totalement absente de son répertoire pendant trente-cinq ans). Cette symphonie n'en est pas moins saisissante à l'écoute. Qui aurait pu s'attendre à un langage et un style musical d'une nouveauté aussi radicale ? Certains diront que dans les années 1920, les artistes qui dominaient la scène culturelle de la jeune république soviétique comme Filonov, Tatline, Malevitch et les cinéastes Meyerhold et Eisenstein travaillaient dans le même esprit. Néanmoins, de tous les compositeurs, Chostakovitch est le seul à éblouir par son originalité (surtout avec sa *Symphonie n° 2* et son opéra *Le Nez*), et à captiver le public par son originalité même. C'est que sa musique est accessible aux *gens ordinaires*, pour qui l'émotion est l'élément qui doit primer dans l'art. Ainsi en est-il des tableaux du brillant peintre d'avant-garde Pavel Filonov : on est d'abord frappé par la stridence des couleurs et puis progressivement on commence à discerner les contours d'une scène avec des personnages. Dans la *Symphonie n° 2*, il y a un épisode (juste avant l'entrée du chœur) qui représente, dit le compositeur, « la mort d'un petit enfant » ; même si l'on ne sait rien de l'événement en question (pendant la Révolution, le jeune Chostakovitch a été témoin du meurtre d'un enfant dans la rue), et même si la musique n'évoque aucune scène précise en nous, la manière dont les thèmes sont repris tour à tour par les altos et les clarinettes force volontiers l'attention. C'est à ce public bienveillant et sensible que pensait le compositeur pensait lorsqu'il disait de sa symphonie : « C'est une musique simple et accessible aux plus modestes ».

**Structure et langage**
La *Symphonie n° 2* est également unique en son genre en ce sens que malgré l'étrangeté de son langage musical et l'absence de forme sonate, elle relève d'une écriture d'une clarté absolue, autrement dit d'un programme implicite mais néanmoins précis. Tout commence par un « sombre chaos » où s'entrelacent les cordes et le tempo s'accélère. La couleur jaillit à l'entrée des cuivres dont le matériau mélodique brille par contraste. Vient ensuite un nouveau développement : la *fermentation*. Les voix des treize instruments s'empilent progressivement les unes sur les autres (à commencer par le violon), et la masse atonale résonne sur cinquante-trois mesures. L'univers naît du chaos en libérant une énorme quantité d'énergie ! L'univers, c'est aussi la société : la libération émerge des « profondeurs » avec des cris de protestation et des proclamations retentissantes qui dominent la symphonie. Après le contraste de l'épisode de « la mort d'un petit enfant », au signal du sifflet d'usine, incorporé dans l'orchestre, le chœur se met à chanter. Toute la tension issue du montage dramaturgique mis au point par Chostakovitch trouve sa résolution dans le finale choral de la *Symphonie n° 2*, *hymne* dont la constance tonale et la force d'intonation ne nuit en rien, voire même renforce le texte de propagande de Bezymenski.

**Évolution**
La critique s'empresse souvent, contre toute attente, de chercher à comprendre l'origine du style avant-gardiste de la *Symphonie n° 2*. Elle évoque alors les aînés de Chostakovitch – Hindemith, Stravinski, Honegger – mais sans découvrir de lien direct entre la *Symphonie n° 2* et leurs œuvres, que le jeune compositeur soviétique connaissait bien. Cette musique est donc, pourrait-on dire, le produit d'un pur génie, comme le fut celle de Charles Ives quelques décennies auparavant et dans un autre pays. La brillante formation musicale de Chostakovitch et son ouverture d'esprit ne font aucun doute ; ceci dit, l'écriture dont relève la *Symphonie n° 2* ne trouve d'équivalent dans la musique moderne que trente-cinq à quarante ans plus tard (avec Ligeti et Penderecki). Si Chostakovitch évite plus tard de s'expliquer là-dessus, c'est probablement parce que cela lui rappelle de pénibles souvenirs. Quoi qu'il en soit, la fugue extraordinairement imposante du premier mouvement de la *Symphonie n° 4* (« l'horreur de la multitude humaine », comme j'ai osé l'appeler) doit beaucoup à l'empilement des treize voix dans la *Symphonie n° 2*.

En outre, les citations de « chants révolutionnaires » des *Symphonies n° 11* et *n° 12* ne manquent pas de rappeler *À Octobre* (rebaptisée par la suite *Symphonie n° 2*). Par ailleurs, le folklore russe est à peine évoqué dans la *Symphonie n° 2* et, dans l'ensemble, l'idéologie de l'État bolchévique comme celle de la musique classique lui sont totalement étrangères.

On pourrait néanmoins affirmer, sans craindre de se contredire, que la partition du jeune Chostakovitch est à l'image même de la Révolution, tant est nouveau son langage et puissant l'élan créateur dont elle procède.

## DMITRI CHOSTAKOVITCH
**Leonid Gakkel**

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch naît à Saint-Pétersbourg le 25 septembre 1906 dans une famille de trois enfants – son père est fonctionnaire. Il prend ses premières véritables leçons de musique à l'âge de neuf ans et, à treize ans, rejoint le conservatoire de la ville – Petrograd – où il suit les cours de composition de Maximilien Steinberg, ancien élève et gendre de Rimski-Korsakov. Dès ses premières compositions, Chostakovitch brille par son génie ; l'influence de l'école de Korsakov sur sa formation ne peut que favoriser l'épanouissement de sa compréhension exceptionnelle des techniques de composition. Il termine ses études de compositeur au Conservatoire en 1923 et celles de pianiste, sous la houlette de Leonid Nikolaïev, en 1925. Ses œuvres de jeunesse les plus réussies sont la *Symphonie n° 1* (1925) et *Le Nez*, opéra inspiré d'une nouvelle de Gogol (1928). S'y conjuguent l'esprit d'innovation de l'avant-garde musicale russe et un sens aigu de la théâtralité – dans toutes ses manifestations, y compris le tragique –, traits qui deviendront le sceau de son génie et le fondement de sa renommée d'artiste.

*Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1930), opéra inspiré d'une nouvelle de Leskov, marque le début de sa maturité artistique. Il se heurte à l'hostilité du pouvoir soviétique suite aux critiques exprimées par Staline, découvrant l'opéra six ans après sa création. On peut supposer que les objections du dictateur tiennent non seulement à l'érotisme de certaines scènes mais à la description, au dernier acte, des rigueurs de la vie du forçat en Russie – vision prémonitoire du sort que le régime staliniste allait infliger à une grande partie de la population.

La *Symphonie n°4* (1936) est une pure merveille et représente sans doute l'apogée de la créativité symphonique de Chostakovitch ; sa première représentation, annulée par le compositeur, n'aura lieu que vingt-cinq ans plus tard. La puissance dramatique de cette œuvre tient à la coexistence d'une « musique de la mesquinerie », agressive, soulignée par une « musique de la trivialité » : le quotidien dans toute sa banalité devient le terreau de la violence et de la brutalité tandis que la « musique de la mesquinerie » s'affirme comme essence du réel. Loin de paraphraser ce que Mahler a su faire avec génie (comme beaucoup l'ont pensé), Chostakovitch donne une impulsion nouvelle à l'écriture symphonique – et cela dans l'idiome d'un compositeur russe du XXe siècle.

Les années 1940 sont une période d'activité créatrice intense pour Chostakovitch. Les *Symphonies n° 7* et *n° 8* (1941 et 1943) et le *Trio pour piano n° 2* (1944) témoignent à tout jamais des souffrances endurées par un peuple victime de la guerre et de la terreur. Le monde entier connaît ces témoignages, mais c'est la *Symphonie n° 7* – notamment le premier mouvement qui consacre 12 minutes au motif de l'invasion – qui reste le symbole de la force morale de la Russie.

L'après-guerre aurait dû être un moment de réconciliation ; malheureusement pour la carrière de Chostakovitch, les critiques idéologiques à son encontre reprennent à la suite du décret de 1948 sur la musique soviétique. En 1953, il écrit la *Symphonie n° 10* dans laquelle il renouvelle son approche du genre symphonique : la tragédie de l'histoire cède le pas à l'autobiographie. C'est dans ces pages qu'apparaît pour la première fois le fameux monogramme de Chostakovitch (DSCH – initiales du nom du compositeur en allemand), qui réapparaîtra souvent dans les œuvres à venir.

Entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, Chostakovitch traverse une période difficile : il semble désorienté et à la recherche de voies nouvelles. Il écrit de la musique de chambre : le remarquable Quatuor n° 8, œuvre très personnelle, date de 1960. Il commence à souffrir d'une maladie dégénérative des os, pour laquelle il ne sera jamais vraiment soigné et dont il restera affligé pour le restant de ses jours – même si c'est un cancer du poumon qui finira pas l'emporter. Il connaît également des difficultés familiales. (Veuf de sa première femme, il se remarie à deux reprises ; malgré la différence d'âge entre eux sa troisième épouse, Irina Antonovna, lui restera fidèle et dévouée). Le temps passe imperceptiblement et l'heure des adieux est bientôt là.

Chostakovitch est maintenant au sommet de sa carrière. Il est reconnu officiellement : nommé Artiste du peuple soviétique, il est également

lauréat du Prix Lénine et du Prix d'État. Les autorités soviétiques lui prodiguent toutes ces récompenses pour faire oublier les attaques dont il a été victime et dans l'espoir de s'assurer son obédience, ne serait-ce que superficielle. Chostakovitch se conforme à leurs attentes afin de conserver (ce à quoi il parvient) sa liberté de création. Il n'en souhaite pas moins tirer sa révérence.

Les *Symphonies n° 14* et *n° 15* sont des œuvres d'adieu. La Quatorzième (dédiée à Benjamin Britten, 1969), pour deux solistes et orchestre, est une symphonie vocale sur des textes de différents poètes traduits en russe. La musique comme les textes ont la mort pour thème principal ; dans le contexte de la société soviétique, athée, où la mort revêt à la fois un caractère glorieux et profane, une telle intensité ne peut être interprétée que le fruit d'une spiritualité exacerbée et d'une extrême solitude. La Quinzième Symphonie (1971), en revanche, nous parle de courage face au néant, le retrait du monde devenant l'expression d'un dessein créateur. Chostakovitch cite des extraits de notre patrimoine musical pour mieux s'en écarter et, ce faisant, reste seul avec sa musique (et le souvenir du motif de l'invasion) dont il oblitère une à une toutes les traces.

L'œuvre de Chostakovitch compte 147 pièces dotées d'un numéro d'opus, et bien d'autres qui en sont dépourvues. Sa dernière composition, la *Sonate pour alto et piano*, op. 147, écrite en dépit de la maladie, date de quelques semaines avant sa mort.

Lorsque Dmitri Chostakovitch meurt hospitalisé à Moscou le 9 août 1975, sa musique est immortelle depuis déjà longtemps.

## EIN DOKUMENT UND EINE TRAGÖDIE

**Leonid Gakkel**

**Alles hat seine Zeit**

Schostakowitsch schrieb seine Elfte Sinfonie 1957, in der Zeit des politischen Tauwetters in der Sowjetunion. Das stalinistische Regime war offiziell verurteilt worden, die Gesellschaft zeigte sich insgesamt aufnahmebereiter für neue Bewegungen im kreativen und künstlerischen Ausdruck. Einige wurden als großartige Ereignisse gefeiert, auch wenn sie praktisch substanzlos waren, andere als ein Wiederaufleben von Zivilstaatlichkeit begrüßt (wie etwa Pasternaks *Doktor Schiwago*). Rückblickend könnte man die fünfziger Jahre als Vollendung des „charismatischen Zyklus" in der russischen Kultur beschreiben, der von der stalinistischen Ideologie gewaltsam unterbrochen worden war.

Damals hieß es, Schostakowitschs Elfte sei im richtigen Augenblick erschienen, sie verkörpere den Geist der Zeit, das Abenteuer des Tauwetters. Das trifft auch heute noch zu. Dass dem Komponisten 1958 die höchste Auszeichnung zuerkannt wurde, die der Staat verleihen konnte – der Lenin-Orden –, war nicht nur ein Zeichen offizieller Billigung, sondern auch ein Symbol für die gesellschaftliche Unterstützung aktueller, aufrichtiger Kunst.

In späteren Jahren wurde die Sinfonie bisweilen wegen ihrer „offiziellen Inspiration" kritisiert, dann wieder wurde ihr künstlerischer Wert aufgrund ihres sehr spezifischen Gehalts in Frage gestellt. Heute jedoch ist es uns möglich, ihre tiefgründige symbolische Struktur zu sehen und als Ausdruck von Lebenserfahrungen und Gedanken zu verstehen, die jahrelang im Dickicht der vorherrschenden Ideologie verborgen blieben, ehe der Komponist sie zum Ausdruck bringen konnte. Vielleicht können wir auf die Elfte dieselben Worte anwenden, mit denen Irina, die Witwe Schostakowitschs, deren „Zwillingssinfonie", die Zwölfte, beschrieb: „Eines der großartigsten und der tragischsten Werke des 20. Jahrhunderts."

**Ein schicksalhaftes Werk in Schostakowitschs Leben**

Die Sinfonie trägt den Untertitel „1905" – das Jahr der ersten Russischen Revolution. Es war ein fast wahnwitziger Versuch, dem russischen Reich eine demokratische Gestalt zu geben, wie Sergei Witte sie in seinem Oktobermanifest von 1905 umrissen hatte. Schostakowitsch, geboren 1906, gelang es, seine Kindererinnerungen dieser prägenden Erlebnisse über die Spanne seines Lebens hinweg zu transponieren und im Alter von 51 die Elfte Sinfonie zu schreiben. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass das Tauwetter der fünfziger Jahre für ihn persönlich und auch politisch eine besonders schwierige Zeit war. Nie zuvor hatte er derart viele Auftragskompositionen und Gelegenheitsmusiken geschrieben, es verlangte ihn unverkennbar nach neuen, ernsthaften kreativen Herausforderungen. Stellte die Elfte eine solcher Herausforderung für ihn dar? Zumindest wissen wir von einem seiner Memoirenschreiber, dass er der Sinfonie große Bedeutung beimaß (wie es in einem Brief an Isaak Glikman heißt).

Im Gegensatz zur Zehnten Sinfonie (1953), deren Bedeutung in den autobiografischen Themen liegt, überwindet der Komponist hier seine Vergangenheit, oder zumindest schafft er eine gewisse Distanz zu ihr. Schostakowitsch schrieb vielfach Musik mit revolutionären Sujets – in der Sowjetunion fanden derartige Themen häufig in den „Liedern der Massen" einen Nachhall. Man kann die Elfte mit Nostalgie betrachten, wie etwa die Lyrikerin Anna Achmatowa, oder man kann „revolutionäre Musik" der bitteren Lächerlichkeit preisgeben, wie Bulgakow es 1925 in seiner Erzählung *Hundeherz* tat, in der ein subalterner Parteifunktionär als Chordirigent fungiert. Schostakowitsch nahm im künstlerischen Leben seiner Heimat einen ganz eigenen Platz ein. Er entzog sich der damals üblichen Massenhypnose, verzichtete auf jeden Spott und beschränkte sich darauf, fünf „Revolutionslieder" mit ihren alltäglichen Anspielungen und ihrem Marschrhythmus sinfonisch aufzubereiten. Damit erfüllte er seine Pflicht als Zeitzeuge, vermittelte ein Bild der Ereignisse und verhinderte, dass die Lieder einer tragischen Zeit in der russischen Geschichte völlig in Vergessenheit gerieten.

Meines Erachtens erklären all diese Faktoren die vielen unterschiedlichen Interpretationen der Elften. Bisweilen wird sie als klar und detailliert in der Art einer Filmmusik geschildert, dann wieder wird lediglich auf den ausschließlich zeitgenössischen Subtext der „revolutionären Themen" verwiesen: In Wirklichkeit beschreibe Schostakowitsch gar nicht die Vorgänge auf dem Palastplatz und am Blutsonntag 1905, sondern neuere Ereignisse der sowjetischen Staatsgewalt. Zur Klärung ist es notwendig, sich mit der tonalen Komposition der Sinfonie zu beschäftigen.

**Form und Material**

Die Komposition der Sinfonie ist trochäisch: Gehalt und emotionale Spannung ballen sich in den ersten zwei der vier Teile, hier konzentriert sich das wesentliche Material. Wichtig sind die Themen der Lieder – *O Zar, unser kleiner Vater, sieh dich um* und *Entblößt den Kopf* –, die in allen Teilen mit Variationen wiederholt werden. Der erste Satz, „Der Palastplatz", übernimmt die Funktion eines Prologs, der nächste, „Der 9. Januar", ist klar unterteilt in Demonstration und Blutbad und bildet dramatisch den Mittelpunkt des Werks. Der langsame Satz „Ewiges Andenken" kann als Zwischenspiel gelten vor den letzten Momenten – „Sturmgeläut" –, in denen die emotionale Spannung in noch intensiverer Gestalt wiederkehrt.

Diese tonalen Themen können kaum als schlicht oder berechenbar – das heißt, als Filmmusik – beschrieben werden. Wenn man den auffälligen rhythmischen Kontrast zwischen den einleitenden und den abschließenden Passagen bedenkt, wobei die gesamte Sinfonie ohne Pause gespielt wird, und darüber hinaus auch die kreative und künstlerische Qualität des Werks sowie das zugrunde liegende Momentum der beiden zentralen melodischen Themen (nicht mehr Zitate, sondern der ureigenen Phantasie des Komponisten entsprungen), muss man die Elfte als großes Werk bezeichnen, das den Vergleich mit den anderen Partituren Schostakowitsch, deren Genialität im postsowjetischen Russland nicht mehr in Frage gestellt wird (die Vierte, die Achte und die Fünfzehnte), nicht zu scheuen braucht.

**Bilder der Elften Sinfonie**

Die großartigsten Bilder in dieser Sinfonie schildern St. Petersburg. Niemand verstand es, die Weite des Raums und die Immensität der stillen Plätze (wie der Dichter Annenskij sie beschreibt) musikalisch mit solcher Meisterschaft darzustellen wie Schostakowitsch im ersten Satz der Elften. Das konnte ihm auch nur gelingen, weil er in der Stadt geboren war und die Zeit direkt nach der Revolution miterlebt hatte, als jedes Leben aus der Stadt verschwunden war. Aus der Stille des Palastplatzes heraus erklingen die Melodien der Gefängnislieder: eine weitere Offenbarung, mit der die Sinfonie aufwartet.

Das Gefängnis war eine Erfahrung, die in der Sowjetunion Millionen von Menschen machten, doch welcher sowjetische Künstler beschrieb sie so nachdrücklich wie Schostakowitsch? Die Angst und Qual, die ein Gefängnis – als Ort ohne Stimme – heraufbeschwört, prägen den Prolog der Sinfonie. Darauf folgt die lange, mühselige Prozession, die von einem Trompetenruf zum Stillstand gebracht wird. Dann entfaltet sich die apokalyptische Szene des Massakers: das Blutbad des 9. Januar.

Augenzeugen berichteten vom Grauen dieses Gemetzels: zunächst begriffen die Versammelten nicht, was der Trompetenruf zu bedeuten hatte, bis rings um sie her Menschen im Kugelhagel starben – Polizisten und Priester, Mütter mit Kindern auf dem Arm, alte Männer mit dem Porträt des Zaren in der Hand. Als großer russischer Komponist machte Schostakowitsch es sich zur Aufgabe, die Gewalt zu schildern (wobei die Schlaginstrumente die Gewehrsalven versinnbildlichen) und zu verdammen, und zwar mit mächtigen Tutti, die den schäumenden Tonfluss an den Höhepunkten des Blutsonntags unterbrechen.

Damit hatte Schostakowitsch den Toten ein Requiem gegeben. Zu Beginn des dritten Satzes, wenn die Bratschen die Melodie von *Du wurdest Opfer* (der Trauermarsch der Revolution) über vierunddreißig Takte hinweg halten, oder wenn das Englischhorn im letzten Satz sein
ergreifendes Trauersolo spielt, ergreift den Zuhörer die Angst, die ihn umgebende Stille könnte aufhören und eine einsame Stimme zu sprechen beginnen. Da stellt sich die Erkenntnis ein, dass der Sinn der Elften Sinfonie mitnichten in den „Revolutionsliedern" besteht, sondern vielmehr darin, den persönlichen Gefühlen von Schmerz und Trauer Ausdruck zu verleihen. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass Schostakowitsch im ausgesprochen bekennenden Achten Streichquartett (1960) wiederum *Du wurdest Opfer* zitiert, wobei er die Melodie als Epilog zu seinem eigenen Schicksal gestaltet.

Die Elfte Sinfonie ist in ihren Dimensionen ausgesprochen vielschichtig, ihr innerer Gehalt ist reich. Insbesondere in den beiden letzten Teilen bekommt man den Eindruck, dass der Komponist durch den Wunsch, historisch korrekt, wenn nicht gar dokumentarisch zu arbeiten, eine unerwartete künstlerische Meisterschaft erreicht. Überall scheint in diesem Werk seine großartige Gabe fürs Tragische durch: die Landschaft von St. Petersburg und die „Revolutionslieder" sind zum Symbol der Tragödie geworden. Und so erhebt die Musik diese Sinfonie zu den weiten Räumen der höchsten Wahrheit empor. Das Hauptthema mag zwar Tragik sein, doch gibt es in Schostakowitschs Werk nie Raum für Ausflucht oder Schweigen.

## SCHLICHTE MUSIK, DIE DEN WENIGER BEMITTELTEN ZUGÄNGLICH IST.

**Leonid Gakkel**

**Entstehung**

Diese einsätzige Komposition für Chor und Orchester, geschrieben vom damals 21-jährigen Dmitri Schostakowitsch, wurde erst später zur Zweiten Sinfonie umbenannt. Als die Musik 1927 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, hieß sie „An den Oktober" und war ein Werk zur Feier des zehnten Jahrestags der Oktoberrevolution. Es bereitete dem Komponisten keine Probleme, einen Auftrag des staatlichen sowjetischen Musikverlags anzunehmen, und er akzeptierte auch ohne größere Einwände den ideologieträchtigen Text des Dichters Alexander Besymenski, den der Verlag vorschlug. Womöglich erwies sich der Text dann allerdings doch als problematisch für Schostakowitsch, denn die Arbeit an der Musik zog sich über ein halbes Jahr hin. Beim Hören der 17-minütigen Sinfonie erweckt sie jedoch den Eindruck, als sei sie in einem breiten Wurf geschrieben.

**Das Fesselnde**

Die Zweite Sinfonie gehört zweifellos nicht zu den bekannteren Werken des Komponisten (selbst in der Philharmonie von St. Petersburg, der Bastion von Schostakowitschs Musik, wurde sie im Verlauf von sechzig Jahren nur 14 Mal aufgeführt, dabei 35 Jahre lang überhaupt nicht). Doch wer sie hört, kann sich ihrem Bann nicht entziehen. Wer hätte gedacht, dass eine in offiziellem Auftrag entstandene Komposition sprachlich und stilistisch derartig radikal wäre? Man könnte dagegenhalten, dass in den 1920er Jahren die Meister der jungen sowjetischen Kunst wie die Maler Filonow, Tatlin und Malewitsch und die Regisseure Meyerhold und Eisenstein in einer ähnlichen Richtung arbeiteten. Doch unter den Komponisten verblüffte allein Schostakowitsch mit seiner Originalität (insbesondere in seiner Zweiten Sinfonie und der Oper *Die Nase*) – zumal einer Originalität, die die Menschen auch begeisterte, das heißt, sie war den *einfachen Menschen* zugänglich, für die Gefühl die wesentliche Qualität der Kunst ist. Es ergeht einem wie mit den Gemälden des brillanten Avantgarde-Künstlers Pawel Filonow: Zunächst ist man von den schroffen, farbenkräftigen Akzenten gebannt, dann entdeckt man darin die Umrisse einer lebendigen Szene. In der Zweiten Sinfonie gibt es einen Abschnitt (bevor der Chor einsetzt), den der Komponist „Tod eines Kindes" nannte. Die Zuhörer kennen den Hintergrund dieser Episode möglicherweise nicht (während der Revolution wurde der junge Schostakowitsch Zeuge, wie auf der Straße ein Kleinkind getötet wurde), vielleicht finden sie in der Musik auch nichts Bildliches, doch die alternierendenThemen der Bratschen und der Klarinetten zwingen das Publikum zur Konzentration. Auf jeden Fall stand dem Komponisten das mitfühlende, innige Publikum vor Augen, als er über die Sinfonie sagte: „Es ist schlichte Musik, die den weniger Bemittelten zugänglich ist."

**Struktur und Sprache**

Einzigartig an der Zweiten Sinfonie ist auch, dass sie – wenn man die ungewöhnliche musikalische Sprache bedenkt sowie das völlige Fehlen einer Sonatenform – eine außergewöhnliche kompositorische Klarheit besitzt, man könnte auch sagen: ein unverkennbares, wenn auch unerläutertes, Programm. Anfangs herrscht „dunkles Chaos": verwobene Streicherlinien und ein sich beschleunigender rhythmischer Schlag. Langsam nimmt die Musik Farbe an, die Blechbläser setzen mit ihrem eher hellen Melodiematerial ein. Ein neuer Abschnitt der Entwicklung beginnt: *Fermentation*. Allmählich bauen sich (ausgehend von der Geige) übereinander die Stimmen der dreizehn Instrumente auf, die atonale Klangmasse vibriert über 53 Takte hinweg. Aus dem Chaos wird der Kosmos geboren, was unfassliche Energien freisetzt. Und es gibt auch einen sozialen Kosmos: Aus den „unteren Tiefen" steigt die Befreiung auf, donnernde Protestrufe und Deklamationen beherrschen die Sinfonie. Nach einem kontrastierenden Zwischenspiel (Tod eines Kindes) setzt auf das Signal einer Fabriksirene hin – die ins Orchester integriert ist – der Chor ein. Im Chorfinale wird der Druck der Dramaturgie, den Schostakowitsch in dieser Sinfonie aufbaute, aufgelöst. Das Finale ist eine Hymne fester tonaler Konstanten und erhöhter Intonation, die die propagandistische Lyrik Besymenskis nicht behindert, sondern vielmehr unterstreicht.

**Damals und später**

Bei der Beschäftigung mit dieser Sinfonie nehmen viele Kritiker eine ungewöhnliche Warte ein und versuchen, die Ursprünge ihres avantgardistischen Stils zu eruieren. Sie erwähnen Schostakowitschs ältere Zeitgenossen – Hindemith, Strawinski, Honegger – und finden von ihnen keine direkte Verbindung zur Musik der Zweiten, wiewohl der junge sowjetische Musiker mit deren Schaffen natürlich vertraut war. Man könnte die Meinung vertreten, diese Musik sei das Werk eines wahren Genies, wie etwa auch die Musik Charles Ives´ aus einer früheren Generation und einem anderen Land. An Schostakowitschs herausragender Ausbildung und seinem umfassenden Blick kann kein Zweifel bestehen, dennoch verblüfft, dass der kompositorische Ansatz, den er in der Zweiten Sinfonie verfolgte, in der modernen Musik erst 35 bis 40 Jahre später wieder zu hören war (bei Ligeti und Penderecki). Die Tatsache, dass der reife Schostakowitsch nicht gerne über dieses Werk sprach, hängt wohl mit den missliebigen Erinnerungen zusammen, die die Gründe für ihre Entstehung umgeben. Wie dem auch sei, die ungemein imposante Fuge im ersten Teil der Vierten Sinfonie („das Grauen der Menschenmenge", wie ich es einmal nannte) ist stark der 13-stimmigen Passage in der Zweiten Sinfonie verpflichtet.

Zweifellos klingt „An den Oktober" auch in den Zitaten aus den Revolutionsliedern in der Elften und Zwölften Sinfonie an. Doch hier, in der Zweiten, ist das volkstümliche Material nur ahnungsweise zu hören, insgesamt fehlt dem Werk jede bolschewistische Staatsideologie und auch jede Ideologie der klassischen Musik.

Dennoch kann man mit Fug und Recht behaupten, dass die Partitur des jungen Schostakowitschs eine Verkörperung der Revolution darstellt, sowohl in der Erneuerung der Sprache als auch in der Gewalt ihres kreativen Impulses.

## DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

**Leonid Gakkel**

Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch wurde am 25. September 1906 als eines von drei Kindern eines Staatsbeamten in St. Petersburg geboren. Regelmäßigen Musikunterricht erhielt er ab dem Alter von neun Jahren, mit dreizehn besuchte er das Konservatorium von Petrograd (wie St. Petersburg damals hieß) und nahm dort am Kompositionsunterricht von Professor Maximilian Steinberg teil, der ein Schüler und Schwiegersohn Rimski-Korsakows war. Von den allerersten Kompositionsversuchen an zeigte sich Schostakowitschs geniale Begabung, die Ausbildung in der Schule Korsakow verhalf ihm darüber hinaus zu technischer Brillanz. Das Kompositionsstudium schloss er 1923 ab, das Klavierstudium bei Professor Leonid W. Nikolaew zwei Jahre später. Die maßgeblichen Werke seiner ersten Schaffensphase sind die Erste Sinfonie (1925) sowie *Die Nase*, die auf Gogols Erzählung beruhende Oper (1928). Diese Partituren vereinen in sich die Neuerungen der russischen Musik-Avantgarde und die gewaltigen dramatischen Qualitäten – in all ihrer Bandbreite bis hin zur großen Tragödie –, die später Schostakowitschs Ruhm begründen sollten.

*Lady Macbeth von Mzensk* (1930) nach einer Erzählung von Nikolai Leskow war das erste Werk seiner Reifezeit. Die Oper fiel der Obstruktionspolitik der Behörden zum Opfer, als Stalin sechs Jahre nach ihrer Premiere einer Aufführung beiwohnte und das Werk kritisierte. Vermutlich waren es nicht nur die erotischen Szenen der Oper, die sein Missfallen erregten, sondern auch der letzte Akt, in dem das Elend des russischen Strafsystems geschildert wird – ein prophetischer Blick auf die Zukunft, die das stalinistische Regime für seine Untertanen bereit hielt.

Die Vierte Sinfonie (1936) stellt den großartigen, wenn nicht gar unübertroffenen Höhepunkt von Schostakowitschs Laufbahn als sinfonischer Komponist dar. Allerdings zog er selbst das Werk noch vor der Premiere zurück, so dass es erst fünfundzwanzig Jahre zur Uraufführung kam. Die dramatische Spannung dieser Sinfonie entsteht durch die Gegenüberstellung von aggressiver „Musik der Feindseligkeit“ und einer untermalenden „eher allgemeinen Alltagsmusik“. Es gibt eine Kongruenz zwischen dem Alltag als Keimzelle der Grausamkeit und der „Musik der Feindseligkeit“ als Inbegriff der Realität: In Schostakowitschs Werk war dies weniger eine geniale Neuparaphrasierung dessen, was Mahler getan hatte (wie viele glaubten), als vielmehr eine Morgendämmerung in der Welt der Sinfonie – eingeleitet durch das Werk eines russischen Komponisten aus dem 20. Jahrhundert.

Die vierziger Jahre waren für Schostakowitsch eine Zeit außerordentlichen Schaffens. Die Siebte und die Achte Sinfonie (1941 bzw. 1943) sowie das Zweite Klaviertrio (1944) schildern beredt ein von Krieg und Terror unterdrücktes Volk. Die ganze Welt hörte diese unvergänglichen Zeugnisse, doch zum Inbegriff des spirituellen russischen Stoizismus ist die Siebte geworden, insbesondere deren erster Satz mit der 12-minütigen „Invasionsepisode“.

Nach dem Krieg hätte eine versöhnliche Note in Schostakowitschs Laufbahn angeschlagen werden müssen, doch die blieb aus, die ideologischen Angriffe wurden wieder aufgenommen (durch einen Beschluss des Zentralkomitees zur Lage der Musik 1948). 1953 schrieb er die Zehnte Sinfonie, in der er sich von der herkömmlichen Behandlung des sinfonischen Genres als historischer Tragödie löste und es vielmehr auf autobiographischer Ebene interpretierte. Hier in der Zehnten trat auch erstmals sein berühmtes Initialmotiv DSCH in Erscheinung, das er in späteren Werken häufig zitierte.

Die Jahre ab Mitte der Fünfziger bis Anfang der Sechziger waren eine schwierige Zeit, man hatte den Eindruck, dass Schostakowitsch seinen Weg aus den Augen verloren hatte oder eine neue Richtung suchte. Er schrieb Kammermusik – das Achte Streichquartett (1960) etwa, das einer Beichte nahe kommt, ist herausragend – und Programmsinfonien: die Elfte (1957) und die Zwölfte (1961). Seine Gesundheit ließ nach, die Knochenerweichung, die nie richtig behandelt wurde, sollte ihn für den Rest seines Lebens beeinträchtigen, obwohl die eigentliche Todesursache Lungenkrebs war. Dazu kamen familiäre Probleme. (Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er zwei weitere Male. Seine dritte Frau, Irina Antonowna, war ihm trotz des großen Altersunterschieds treu ergeben.) Unbemerkt setzten die späten Jahre ein, die Zeit für den Abschied war gekommen.

Mittlerweile hatte Schostakowitschs Laufbahn ihren glanzvollen Höhepunkt erreicht. Er genoss offizielle Anerkennung und hatte mehrere Preise erhalten, unter anderem den Leninpreis, und er war als Volkskünstler der UdSSR und als Held der sozialistischen Arbeit ausgezeichnet worden. Die Behörden hatten ihn mit all diesen Segnungen regelrecht überhäuft zum Ausgleich für frühere Anfeindungen und in der Hoffnung auf Loyalität, wenn auch nur rein formaler Natur. Und tatsächlich zeigte Schostakowitsch sich loyal, er seinerseits in der Hoffnung auf kreative Freiheit (die ihm auch zugestanden wurden). Doch er wollte auch Abschied nehmen und sich zurückziehen.

Die Vierzehnte und die Fünfzehnte sind Teil dieses Abschieds. Die Vierzehnte (Benjamin Britten gewidmet, 1969) wurde für zwei Solisten und Orchester zu den Versen von Dichtern unterschiedlicher, ins Russische übersetzter Sprachen geschrieben. Das Hauptmotiv der Musik und der Gedichte ist der Tod. In der atheistischen Gesellschaft der Sowjetunion, die den Tod glorifizierte und zugleich banalisierte, muss diese kreative Auseinandersetzung als höchster Akt der Spiritualität gelten und als Beispiel erschreckender menschlicher Einsamkeit. Die Fünfzehnte Sinfonie (1971) hingegen zeugt von Mut angesichts der Auslöschung, von Rückzug aus der Welt als Ausdruck des kreativen Willens. Schostakowitsch führt Zitate aus dem weltweiten Musikvermächtnis an, nur um sie buchstäblich wegzufegen, bleibt seiner Musik verbunden, während er alle Symbole dieser Musik (unter Anführung des Invasionsthemas) systematisch aus dem Gedächtnis löscht. Insgesamt schuf der Komponist 147 Werke sowie Stücke, die nicht beziffert sind. Einige Wochen vor seinem Tod schrieb er, seiner Krankheit zum Trotz, op. 147, die Sonate für Bratsche und Klavier. Dmitri Schostakowitsch starb am 9. August 1975 in einem Moskauer Krankenhaus. Zu der Zeit war seine Musik längst schon unsterblich geworden.

**Booklet Notes**
*Notes translated from Russian to English by Eyvor Fogarty (Symphony No 11) and Anna Gunin (Symphony No 2).*
*Translated from English into French by Mireille Ribière.*
*Translated from English into German by Ursula Wulfekamp.*
*Translation co-ordinator: Ros Schwartz.*
For Ros Schwartz Translations Ltd.

## ХОР “ОКТЯБРЮ”

*Слова Александра Безыменского*

3 Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски.
Заводские трубы тянулися к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.
Страшно было имя наших тенет:
Молчанье, страданье, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье
Слова нашей скорби, слова наших мук.
О Ленин! Ты выковал волю страданья,
Ты выковал волю мозолистых рук.
Мы поняли, Ленин, что наша судьба
Носит имя: борьба.

Борьба! Ты вела нас к последнему бою.
Борьба! Ты дала нам победу Труда.
И этой победы над гнетом и тьмою
Никто не отнимет у нас никогда.
Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр:
Ведь имя победы – Октябрь!

Октябрь! – это солнца желанного вестник.
Октябрь! – это воля восставших веков.
Октябрь! – это труд, это радость и песня.
Октябрь! – это счастье полей и станков.
Вот знамя, вот имя живых поколений:
Октябрь, Коммуна и Ленин.

## CHORUS: “TO OCTOBER”

*Text by Alexander Bezymensky*

3 We marched, we asked for work and bread.
Our hearts were gripped in a vice of anguish.
Factory chimneys towered up towards the sky
Like hands, powerless to clench a fist.
Terrible were the names of our shackles:
Silence, suffering, oppression.

But louder than gunfire there burst into the silence
Words of our torment, words of our suffering.
Oh, Lenin! You forged freedom through suffering,
You forged freedom from our toil-hardened hands.
We knew, Lenin, that our fate
Bears a name: Struggle.

Struggle! You led us to the final battle.
Struggle! You gave us the victory of Labour.
And this victory over oppression and darkness
None can ever take away from us!
Let all in the struggle be young and bold:
The name of this victory is October!

October! The messenger of the awaited dawn.
October! The freedom of rebellious ages.
October! Labour, joy and song.
October! Happiness in the fields and at the work benches,
This is the slogan and this is the name of living generations:
October, the Commune and Lenin.

© Alberto Venzago

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## МАРИИСКИЙ ТЕАТР

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

## THE MARIINSKY THEATRE

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

## LE THÉÂTRE MARIINSKI

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

## DAS MARIINSKI-THEATER

Das Mariinski-Theater ist eines der ältesten Häuser Russlands. Seine Geschichte begann 1783, als Katharina die Große einen *ukas* erließ, eine kaiserliche Anordnung, und ein Komitee für die Leitung von „Inszenierungen und Musik" billigte. Seitdem hat die Truppe zwar häufiger den Namen gewechselt (Bolshoi-Kammeny, Mariinski, GATOB – Staatliches Akademisches Opern- und Balletttheater –, Kirow und nun wieder Mariinski), ihrer Theatertradition ist sie jedoch über zweihundert Jahre treu geblieben, und ebenso lange hat sie die Kontinuität im Repertoire gewahrt. Das Theater hatte die Ehre, zahlreiche bedeutende Opern zur Uraufführung zu bringen, etwa Verdis *La forza del destino*, Borodins *Fürst Igor*, Mussorgskis *Boris Godunow*, Rimski-Korsakows *Das Mädchen von Pskow* und Tschaikowskis *Pique Dame*. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts bot das Mariinski dem russischen Publikum eine wahre Sensation: alle vier Musikdramen von Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Kein anderes Haus in Russland hat seitdem den gesamten Zyklus in der Originalsprache dargeboten. Darüber hinaus wurden auf der Bühne des Mariinski-Theaters die Weltpremieren von Petipas legendären Balletten getanzt: *Dornröschen*, *Der Nussknacker*, *La Bayadère*, *Raymonda*. Und von hier aus trat das wohl berühmteste russische Ballett aller Zeiten zu seinem Siegeszug um die Welt an: *Schwanensee*. Dieses gesamte „goldene Vermächtnis" wird im Mariinski bewahrt. Zum Repertoire des Ensembles gehören gegenwärtig über achtzig Opern russischer und europäischer Komponisten, von Glinkas *Ein Leben für den Zaren*, das das Bolshoi-Kammeny – wie die Truppe zu der Zeit hieß –, 1836 zur Uraufführung brachte, bis hin zu Smelkows Oper *Die Brüder Karamasow*, die 2008 im (umbenannten) Mariinski Weltpremiere feierte. Und auch 59 Ballette von Petipa und Balanchine bis hin zu Forsythe und Neumeier sind hier zu Hause.

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

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

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

## THE ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

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

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

## L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU THÉÂTRE MARIINSKI

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

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

## DAS SINFONIEORCHESTER DES MARIINSKI-THEATERS

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

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

## СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

**1-е скрипки**
Кирилл Терентьев *концертмейстер*
Алексей Лукирский *концертмейстер* *
Леонид Векслер *концертмейстер*
Антон Козьмин *заместитель концертмейстера*
Елена Бердникова *заместитель концертмейстера*
Михаил Рихтер *заместитель концертмейстера*
Станислав Измайлов *заместитель концертмейстера*
Христиан Артамонов *заместитель концертмейстера* +
Татьяна Френкель *заместитель концертмейстера* +
Дина Зикеева
Всеволод Васильев
Борис Васильев +
Нина Пирогова
Ирина Васильева +
Анна Глухова *
Кристина Миносян
Андрей Покатов +

**2-е скрипки**
Зумрад Илиева *концертмейстер* +
Мария Сафарова *концертмейстер* *
Виктория Щукина *заместитель концертмейстера* +
Анастасия Лукирская *заместитель концертмейстера* *
Жанна Абдулаева *заместитель концертмейстера* *
Елена Хайтова
Светлана Журавкова
Марчел Беженару
Сергей Летягин +
Михаил Загороднюк +
Алексей Крашенинников
Александр Васильев *
Елена Широкова +
Инна Демченко
Олеся Крыжова +
Михаил Затин +

**Альты**
Юрий Афонькин *концертмейстер*
Владимир Литвинов *заместитель концертмейстера* +
Лина Головина *заместитель концертмейстера*
Александр Шелковников *заместитель концертмейстера*
Олег Ларионов *заместитель концертмейстера*
Сергей Евтихов *заместитель концертмейстера* *
Евгений Барсов *заместитель концертмейстера*
Карине Барсегян
Ольга Неверова *
Андрей Петушков
Светлана Садовая +
Алексей Клюев

**Виолончели**
Зенон Залицайло *концертмейстер*
Олег Сендецкий *концертмейстер*
Николай Васильев *заместитель концертмейстера*
Тамара Сакар
Оксана Мороз
Наталья Байкова *
Екатерина Ларина +
Антон Вальнер +
Екатерина Травкина +
Даниил Брыскин
Николай Огинец *

**Контрабасы**
Кирилл Кариков *концертмейстер*
Владимир Шостак *концертмейстер*
Александр Алексеев *заместитель концертмейстера*
Денис Кашин *заместитель концертмейстера*
Сергей Трафимович +
Евгений Мамонтов
Демьян Городничин

**Флейты**
Валентин Черенков *солист* +
Николай Мохов *солист* *
Мария Арсеньева +
Михаил Побединский *

**Флейта-пикколо**
Маргарита Майстрова *солист* *
Михаил Побединский +

**Гобои**
Павел Кундянок *солист-регулятор*
Андрей Янковский *солист-регулятор* +
Виктор Ухалин *солист-регулятор*

**Английский рожок**
Илья Ильин *солист* +

**Кларнеты**
Виктор Кулык *солист* +
Иван Столбов *солист* *
Дмитрий Харитонов *солист-регулятор*
Виталий Папырин *солист-регулятор* +

**Бас-кларнет**
Юрий Зюряев *солист* +

**Фаготы**
Родион Толмачев *солист*
Валентин Капустин *солист-регулятор* +
Александр Шарыкин *солист-регулятор* +
Юрий Радзевич *

**Контрафагот**
Александр Шарыкин *солист* +

**Валторны**
Станислав Цес *солист*
Станислав Авик *солист* +
Владислав Кузнецов *солист*
Юрий Акимкин *солист-регулятор*
Валерий Папырин *солист-регулятор* +
Петр Родин *

**Трубы**
Сергей Крючков *солист*
Геннадий Никонов *солист* +
Юрий Фокин *солист* +
Виталий Зайцев *солист-регулятор* *
Тимур Мартынов *солист-регулятор* +

**Тромбоны**
Андрей Смирнов *солист*
Александр Джурри

**Бас–тромбон**
Николай Тимофеев *солист*

**Туба**
Николай Слепнев *солист*

**Ударные**
Андрей Хотин *солист*
Арсений Шупляков *солист-регулятор*
Юрии Алексеев *солист-регулятор*
Валерий Книга +
Юрий Мищенко +
Михаил Песков *
Владислав Иванов
Евгений Жикалов

**Арфы**
Людмила Рохлина *солист-регулятор* +

**Челеста**
Валерия Румянцева *солист* +

* только Симфония № 2
\+ только Симфония № 11

## ORCHESTRA OF THE MARIINSKY THEATRE

**First Violins**
Kirill Terentiev *Concertmaster*
Alexei Lukirsky *Concertmaster* *
Leonid Veksler *Concertmaster*
Anton Kozmin *Associate Concertmaster*
Elena Berdnikova *Associate Concertmaster*
Mikhail Rikhter *Associate Concertmaster*
Stanislav Izmailov *Associate Concertmaster*
Khristian Artamonov *Associate Concertmaster* +
Tatiana Frenkel *Associate Concertmaster* +
Dina Zikeieva
Vsevolod Vasiliev
Boris Vasiliev +
Nina Pirogova
Irina Vasilieva +
Anna Glukhova *
Kristina Minosian
Andrei Pokatov +

**Second Violins**
Zumrad Ilieva *Principal* +
Maria Safarova *Principal* *
Viktoria Shchukina *Associate Principal* +
Anastasia Lukirskaya *Associate Principal* *
Zhanna Abdulaeva *Associate Principal* *
Elena Khaitova
Svetlana Zhuravkova
Marchel Bezhenaru
Sergei Letiagin +
Mikhail Zagorodnyuk +
Alexei Krasheninnikov
Alexander Vasiliev *
Elena Shirokova +
Inna Demchenko
Olesia Kryzhova +
Mikhail Zatin +

**Violas**
Yuri Afonkin *Principal*
Vladimir Litvinov *Associate Principal* +
Lina Golovina *Associate Principal*
Alexander Shelkovnikov *Associate Principal*
Oleg Larionov *Associate Principal*
Sergei Yevtikhov *Associate Principal* *
Yevgeny Barsov *Associate Principal*
Karine Barsegian
Olga Neverova *
Andrei Petushkov
Svetlana Sadovaya +
Alexei Kliuev

**Cellos**
Zenon Zalitsailo *Principal*
Oleg Sendetsky *Principal*
Nikolai Vasiliev *Associate Principal*
Tamara Sakar
Oxana Moroz
Natalia Baikova *
Yekaterina Larina +
Anton Valner +
Yekaterina Travkina +
Daniil Bryskin
Nikolai Oginets *

**Double Basses**
Kirill Karikov *Principal*
Vladimir Shostak *Principal*
Alexander Alexeev *Associate Principal*
Denis Kashin *Associate Principal*
Sergei Trafimovich +
Yevgeny Mamontov
Demjan Gorodnichin

**Flutes**
Valentin Cherenkov *Principal* +
Nikolai Mokhov *Principal* *
Maria Arsenieva +
Mikhail Pobedinsky *

**Piccolos**
Margarita Maistrova *Principal* *
Mikhail Pobedinsky +

**Oboes**
Pavel Kundyanok *Associate Principal*
Andrei Yankovskiy *Associate Principal* +
Victor Ukhalin *Associate Principal*

**Cor Anglais**
Ilya Ilyin *Principal* +

**Clarinets**
Viktor Kulyk *Principal* +
Ivan Stolbov *Principal* *
Dmitry Kharitonov *Associate Principal*
Vitaly Papyrin *Associate Principal* +

**Bass Clarinet**
Yuri Zyuriaev *Principal* +

**Bassoons**
Rodion Tolmachev *Principal*
Valentin Kapustin *Associate Principal* +
Alexander Sharykin *Associate Principal* +
Yuri Radzevich *

**Contrabassoon**
Alexander Sharykin *Principal* +

**Horns**
Stanislav Tses *Principal*
Stanislav Avik *Principal* +
Vladislav Kuznetsov *Principal*
Yuri Akimkin *Associate Principal*
Valery Papyrin *Associate Principal* +
Pyotr Rodin *

**Trumpets**
Sergei Kryuchkov *Principal*
Gennady Nikonov *Principal* +
Yuri Fokin *Principal* +
Vitaly Zaitsev *Associate Principal* *
Timur Martynov *Associate Principal* +

**Trombones**
Andrei Smirnov *Principal*
Alexander Dzhurry

**Bass Trombone**
Nikolai Timofeev *Principal*

**Tuba**
Nikolai Slepnev *Principal*

**Percussion**
Andrei Khotin *Principal*
Arseny Shuplyakov *Associate Principal*
Yuri Alexeev *Associate Principal*
Valery Kniga +
Yuri Mishchenko +
Mikhail Peskov *
Vladislav Ivanov
Evgeny Zhikalov

**Harp**
Lyudmila Rokhlina *Associate Principal* +

**Celesta**
Valeria Rumiantseva *Principal* +

* only Symphony № 2
\+ only Symphony № 11

## ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА
**Андрей Петренко, главный хормейстер**

**Сопрано 1**
Юлия Антонова
Рада Баклунова
Наталья Докучаева
Маргарита Иванова
Ольга Кузнецова
Елена Луконина
Наталия Орлова
Светлана Петухова
Ольга Ророка
Надежда Селюгина
Светлана Ставрова
Людмила Степанова
Ирина Хаустова
Валентина Чумаченко
Ольга Шаханова
Елена Шмыглевская

**Сопрано 2**
Алина Арзамасцева
Лариса Борисова
Елена Горелова
Залина Гудиева
Оксана Донцова
Галина Куликова
Мария Ливанская
Вера Пабузина
Алла Папушина
Виктория Утехина
Ирина Шендевицкая
Наталья Шубина

**Альты 1**
Наталья Инькова
Алла Мартыненко
Виктория Менькова
Елена Петренко
Ольга Семенова
Елена Тилькериди
Надежда Хаджева
Юлия Хазанова
Юлия Храмцова
Евгения Шаламова

**Альты 2**
Инна Алексеева
Марина Возная
Екатерина Воробьева
Оксана Загребельная
Людмила Иванова
Алла Кириченко
Байрта Кудинова
Марина Марескина
Галина Смирнова

**Тенора 1**
Алексей Бурцев
Алексей Великанов
Александр Горшков
Никита Грибанов
Алексей Дмитрук
Сергей Завалин
Сергей Козлов
Александр Мартынов
Валерий Собанов
Виталий Шеин

**Тенора 2**
Юрий Андрушко
Даниил Васильев
Роман Гибатов
Владимир Князев
Андрей Лейбов
Сергей Меленевский
Артем Мелихов
Юрий Орлов
Игорь Силаков
Владимир Федоров
Сергей Юхманов

**Басы 1**
Алексей Баранов
Андрей Васин
Александр Горев
Николай Крук
Дмитрий Кусов
Сергей Матвеев
Михаил Мозоль
Вячеслав Низовцев
Александр Перетятько
Константин Рылов
Федор Уваров
Евгений Урсул

**Басы 2**
Геннадий Аникин
Михаил Корнблит
Евгений Кочерегин
Петр Кузнецов
Александр Максименков
Эдуард Матвеев
Олег Мицура
Егор Павлов
Павел Раевский
Сергей Симаков
Виталий Янковский

## CHORUS OF THE MARIINSKY THEATRE
**Andrei Petrenko, Principal Chorus Master**

**Soprano I**
Yulia Antonova
Rada Baklunova
Natalia Dokuchaeva
Valentina Chumachenko
Margarita Ivanova
Irina Khaustova
Olga Kuznetsova
Elena Lukonina
Natalia Orlova
Svetlana Petukhova
Olga Popoka
Nadezhda Selyugina
Lyudmila Stepanova
Olga Shakhanova
Elena Shmyglevskaya
Svetlana Stavrova

**Soprano II**
Alina Arzamastseva
Larisa Borisova
Oksana Dontsova
Elena Gorelova
Zalina Gudiyeva
Galina Kulikova
Maria Livanskaya
Vera Pabuzina
Alla Papushina
Viktoria Utekhina
Irina Shendevitskaya
Natalya Shubina

**Alto I**
Natalya Inkova
Nadezhda Khadzheva
Yulia Khazanova
Yulia Khramtsova
Alla Martynenko
Viktoria Menkova
Elena Petrenko
Olga Semenova
Yevgenia Shalamova
Elena Tilkeridi

**Alto II**
Inna Alexeyeva
Lyudmila Ivanova
Alla Kirichenko
Bairta Kudinova
Marina Mareskina
Galina Smirnova
Marina Voznaya
Yekaterina Vorobyova
Oxana Zagrebelnaya

**Tenor I**
Alexei Burtsev
Alexei Dmitruk
Alexander Gorshkov
Nikita Gribanov
Sergei Kozlov
Alexander Martynov
Vitaly Shein
Valery Sobanov
Alexei Velikanov
Sergei Zavalin

**Tenor II**
Yuri Andrushko
Roman Gibatov
Vladimir Fyodorov
Vladimir Knyazev
Andrei Leibov
Sergei Melenevsky
Artem Melikhov
Yuri Orlov
Igor Silakov
Daniil Vasiliev
Sergei Yukhmanov

**Bass I**
Alexei Baranov
Alexander Gorev
Nikolai Kruk
Dmitry Kusov
Sergei Matveyev
Mikhail Mozol
Viacheslav Nizovtsev
Alexander Peretyatko
Konstantin Rylov
Yevgeny Ursul
Fyodor Uvarov
Andrei Vasin

**Bass II**
Gennady Anikin
Yevgeny Kocheregin
Mikhail Kornblit
Pyotr Kuznetsov
Edward Matveyev
Alexander Maximenkov
Oleg Mitsura
Yegor Pavlov
Pavel Raevsky
Sergei Simakov
Vitaly Yankovsky

## ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Хор Мариинского театра – музыкальный коллектив, широко известный в России и за рубежом. Он является не только постоянным участником оперных спектаклей и филармонических концертов в исполнении оркестра Мариинского театра, например Реквиема Моцарта и Реквиема Верди, 9-й симфонии Бетховена, но и самостоятельно выступает а'саррелла с различными программами светской и духовной музыки, от произведений Бартнянского, Чеснокова и Рахманинова до фольклорных программ. Хор, в камерном и полном составе, широко гастролирует по России и за рубежом: в Финляндии, Швейцарии, Англии, Франции, Италии, Испании и Израиле, является постоянным участником международных фестивалей и мировых премьер. С участием Мариинского хора выпущено значительное количество записей, среди них такие произведения, как «Борис Годунов» Мусоргского, «Иван Грозный» Прокофьева, Реквием Верди и кантата «Александр Невский» Прокофьева, исполненная на Первом Московском Пасхальном фестивале для звукозаписывающей компании Philips Classics.

## АНДРЕЙ ПЕТРЕНКО
**главный хормейстер**

Окончил Ленинградскую консерваторию по специальностям хоровое и оперно-симфоническое дирижирование. С 2002 года – главный хормейстер Мариинского театра. Под управлением Андрея Петренко хор Мариинского театра выступал с программами а'саррелла в России, Финляндии, Голландии, Бельгии, Франции, Швейцарии, Италии, Великобритании, Израиле. В активе Андрея Петренко как оперного дирижера спектакли «Евгений Онегин», «Травиата», «Самсон и Далила», «Дон Паскуале», а также концертные программы с участием солистов оперы, хора и симфонического оркестра Мариинского театра.

## THE CHORUS OF THE MARIINSKY THEATRE

The Chorus of the Mariinsky Theatre is a musical company that is widely known throughout Russia and the world. It is a regular cast member in operatic productions and features in philharmonic concerts as a member of the orchestra, for example in Mozart's Requiem, Verdi's Requiem, and Beethoven's Ninth Symphony. The Chorus also gives its own concerts *a cappella* with a varied programme of secular and sacred music, ranging from works by Bortnyansky, Chesnokov and Rachmaninov to folk songs. As both full choir and in chamber ensemble, it tours widely in Russia and abroad and is a regular performer in international festivals. It has appeared in world premières in Finland, Switzerland, Britain, France, Italy, Spain and Israel. The Chorus of the Mariinsky Theatre has made a huge number of recordings and is particularly known for its contribution to Mussorgsky's *Boris Godunov*, Prokofiev's *Ivan the Terrible*, Verdi's Requiem, and Prokofiev's cantata *Alexander Nevsky*, which was performed at the First Moscow Easter Festival for Phillips Classics.

## ANDREI PETRENKO
**Principal Chorus Master**

Andrei Petrenko graduated from the Leningrad Conservatoire, specialising in choral conducting and opera and symphony conducting. He has been the Principal Chorus Master at the Mariinsky Theatre since 2002. Under his direction, the Chorus of the Mariinsky Theatre has performed in a cappella programmes in Russia, Finland, the Netherlands, Belgium, France, Switzerland, Italy, Great Britain, and Israel. Petrenko has conducted opera performances of *Eugene Onegin*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* and *Don Pasquale* and concert programmes with soloists of the Mariinsky Theatre, Chorus, and Orchestra.

## LE CHŒUR DU THÉÂTRE MARIINSKI

Le chœur du Théâtre Mariinski est renommé dans toute la Russie et à travers le monde entier. Il fait partie intégrante de l'orchestre et interprète régulièrement, à ses côtés, opéras et musique de concert – Requiem de Mozart, Requiem de Verdi, Neuvième symphonie de Beethoven. Il donne également ses propres concerts a cappella de musique profane ou sacrée, avec des programmes variés allant de Bortnianski, Tchesnokov et Rachmaninov à la chanson folklorique. Au complet ou en formation de chambre, il effectue des tournées dans toute la Russie comme à l'étranger, et figure régulièrement à l'affiche des festivals internationaux. Il participe à de nombreuses créations en Finlande, en Suisse, au Royaume-Uni, en France, en Italie, en Espagne et en Israël. Le chœur Mariinski a un nombre impressionnant d'enregistrements à son actif, dont les plus connus sont *Boris Godounov* de Moussorgski, *Ivan le Terrible* de Prokofiev, le Requiem de Verdi et la cantate de Prokofiev, *Alexandre Nevski*, gravée lors du premier Festival de Pâques de Moscou (Phillips Classics).

## ANDREÏ PETRENKO
**Chef de chœur principal**

Andreï Petrenko est diplômé du Conservatoire de Leningrad, où il a étudié la direction de chœur ainsi que la direction d'opéra et d'orchestre. Il est chef de chœur principal au Théâtre Mariinski depuis 2002. Sous sa direction, le Chœur du Théâtre Mariinski donne des concerts a cappella en Russie, en Finlande, aux Pays-Bas, en Belgique, en France, en Suisse, en Italie, au Royaume-Uni et en Israël. Il est au pupitre de chef d'orchestre pour les représentations d'*Eugène Onéguine*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* et *Don Pasquale*; et dirige également les solistes, le Chœur et l'Orchestre symphonique du Théâtre Mariinski en concert.

## DER CHOR DES MARIINSKI-THEATERS

Der Chor des Mariinski-Theaters ist nicht nur Russland-weit, sondern in der ganzen Welt bekannt. Er wirkt in zahlreichen Opernproduktionen mit, aber auch bei philharmonischen Konzerten mit etwa Mozarts Requiem, Verdis Requiem oder Beethovens Neunter Sinfonie. Zudem gibt der Chor A-capella-Konzerte mit einem vielfältigen Programm, das geistliche und weltliche Musik umfasst und von Werken Bortnjanskis, Tschesnokows und Rachmaninows bis hin zu Volksliedern reicht. Als großer Chor sowie als Kammerensemble unternimmt die Truppe Konzertreisen durch Russland und ins Ausland und ist regelmäßig bei internationalen Festspielen zu Gast. Darüber hinaus wirkte er bei Weltpremieren in Finnland, der Schweiz, Großbritannien, Frankreich, Italien, Spanien und Israel mit. Der Mariinski-Chor hat zudem zahlreiche Einspielungen vorgelegt und ist insbesondere bekannt wegen seiner Darbietungen von Mussorgskis *Boris Godunow*, Prokofjews *Iwan der Schreckliche*, Verdis Requiem und Prokofjews Kantate *Alexander Newski*, die im Rahmen der 1. Moskauer Osterfestspiele für Phillips Classics dargeboten wurde.

## ANDREI PETRENKO
**Erster Chorleiter**

Andrei Petrenko besuchte das Konservatorium in Leningrad mit den Fachgebieten Chorleitung und Dirigieren von Opern und Sinfonien. Erster Chorleiter des Mariinski-Theaters ist er seit 2002. Unter seiner Ägide gastierte der Chor mit A-cappella-Programmen in Russland, Finnland, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, der Schweiz, Italien, Großbritannien und Israel. Überdies dirigierte Petrenko Aufführungen von *Eugene Onegin*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* und *Don Pasquale* sowie Konzertprogramme mit Solisten der Mariinski-Oper, des Chors und des Sinfonieorchesters.

## ALSO AVAILABLE

**Available on Super Audio CD or from the iTunes Store**

**WAGNER PARSIFAL**
**GARY LEHMAN, VIOLETA URMANA, RENÉ PAPE**
**VALERY GERGIEV**
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

**DISC OF THE MONTH** *BBC Music Magazine* (UK)
**EDITOR'S CHOICE** *Gramophone* (UK)
**CD OF THE WEEK** *BBC Radio 3 CD Review* (UK)

'Essential listening for Wagnerians'
*International Record Review* (UK)

4SACD MAR0508 (822231850823)

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

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

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

SACD MAR0502 (822231850229)

**SHOSTAKOVICH THE NOSE**
**VALERY GERGIEV**
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

**BEST OPERA** *MIDEM Classical Awards* (France)
**CHOC DE L'ANNÉE** *Classica* (France)
Nominated for two *Grammy Awards* (US)
Nominated for *BBC Music Magazine Award* (UK)
**DISCS OF THE YEAR** *Washington Post* (US)
**DISC OF THE MONTH** *BBC Music Magazine* (UK)
**DISC OF THE MONTH** *Opera Magazine* (UK)

2SACD MAR0501 (822231850120)

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

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

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

SACD MAR0505 (822231850526)

**SHCHEDRIN THE ENCHANTED WANDERER**
**VALERY GERGIEV**
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

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

2SACD MAR0504 (822231850427)

**TCHAIKOVSKY 1812 OVERTURE, MOSCOW CANTATA**
**MARCHE SLAVE ...**
**VALERY GERGIEV**
MARIINSKY SOLOISTS, ORCHESTRA AND CHORUS

SACD MAR0503 (822231850328)