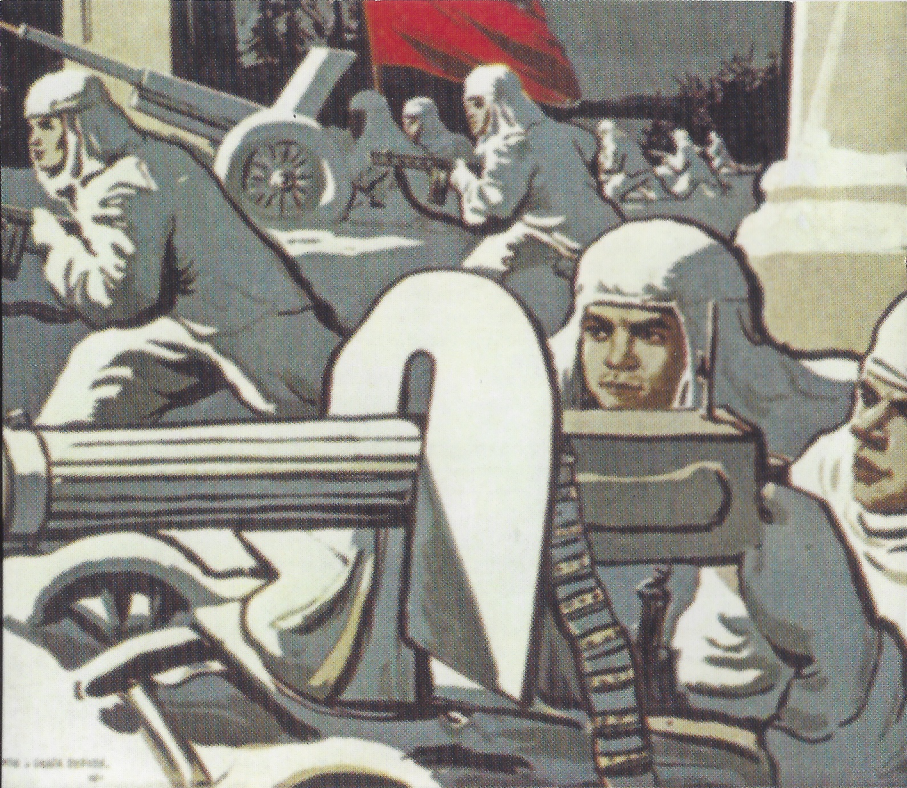




ПУСТЬ ВДОХНОВАЛЯЕТ

470 651-2 P S A

Gergiev

Shostakovich

Symphonies 5 & 9

ДМИТРИЙ

ШОСТАКОВИЧ

No. 5

No. 9



SUPER AUDIO CD

SURROUND



Valery Gergiev

Photo: Decca/Marco Borggreve

DMITRI SHOSTAKOVICH **Symphonies 5 and 9**

Symphony No.5 in D minor, op.47

Political and artistic pressures coincided many times in the course of Shostakovich's career, but never more intensely than in the year 1937, when the Fifth Symphony was composed. His condemned opera *Lady Macbeth of Mtsensk* and the suppressed Fourth Symphony were both full of a wayward, dissonant genius that made no concession to the official doctrine of Socialist Realism, and the bleak minor-mode endings of both opera and symphony directly contradicted the optimism then expected from Soviet artists.

But the crisis Shostakovich faced was far more than a question of musical style, it was literally a matter of life or death. By 1937 no-one could ignore the terrible reality of life in the USSR: any enthusiasm still remaining from the early revolutionary years was now crushed by the show trials, denunciations and disappearances that Stalin had instigated. Few Russians remained untouched, particularly in the composer's own city of Leningrad. Shostakovich himself lost relatives, friends and colleagues. A particularly serious blow was the arrest and execution in June 1937 of his highly-placed protector Marshal Tukhachevsky; association with such an "enemy of the people" put him

in a highly dangerous position.

It was in this nightmare atmosphere that Shostakovich composed the Fifth Symphony, between April and July 1937. A conscious bid for rehabilitation, intended to re-establish his credentials as a Soviet composer, it represents a well-calculated combination of true expression with the demands of the State. The calculation paid off. The premiere, given by the Leningrad Philharmonic under the relatively unknown Evgeniy Mravinsky on 21 November 1937, was an unqualified triumph, with scenes of wild enthusiasm which were repeated at the Moscow premiere the following January. The first performance outside Russia took place in Paris that June, and before long the symphony had been performed all over the world and was being held up as a model of what Soviet music could and should be.

The Fifth certainly represents a break with Shostakovich's unruly musical past, for here the language is simplified, with few of the eccentricities that had made him such a great satirist in the first decade of his career. The level of dissonance is lower and the music is contained within a clear formal plan. There is not, however, any radical change of style. Shostakovich's unmistakable fingerprints — unexpected

twists in melody and harmony, strange scoring, sometimes weird or shrill, with writing in the extremely high or low registers — are all present, but now absorbed into a traditional four-movement symphonic structure of great clarity and power.

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

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

are silent, even the quietly sustaining horns.

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

The main outline of the post-Beethoven Romantic symphony, opening in conflict and arriving at a triumphant apotheosis, certainly allows an orthodox interpretation of the symphony as a description of the creation of Soviet Man, and it was in these terms that Shostakovich spoke of it at the time: "I saw man with all his experiences in the centre of the composition ... In the finale,

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

Symphony No.9 in E flat major, op.70

Since Beethoven's monumental Ninth, the number nine has held a special significance for symphonists, and in 1945, following Russia's victory over the Nazis, Shostakovich was expected to produce something very special indeed. The composer himself fuelled speculation about his forthcoming Ninth. In October 1943 he declared that it would be "about the greatness of the Russian people, about our Red Army liberating our native land from the enemy", although one suspects that this comment was really intended to distract attention from the negative aspects of the Eighth Symphony, shortly due to have its first performance. In 1944 Shostakovich again stated that his Ninth would be a large work with soloists and chorus. As Russia was celebrating the end

of the war in April 1945, he had already composed, apparently, most of the first movement of this large-scale work, then he dropped it. Perhaps he just couldn't bring himself to compose a grand victory symphony when it was clear that victory in war would do nothing to improve the situation within Russia.

There was a pause of three months before he turned again to his Ninth Symphony, and what he actually composed — very quickly, between 26 July and 30 August — turned out to be a completely different sort of symphony. The Ninth has no chorus, no words, no programme, no grand ambitious glorification of the Motherland or its Great Leader — in fact, the very opposite of what Shostakovich had announced and what was expected of him — but is a "pure" symphony, truly witty and light. It was first performed under Mravinsky in Leningrad on 3 November 1945 (the last three movements had to be encored) and in Moscow on 20 November. Some loved it, others found it "inappropriate", and not only in Russia. There was disapproval also in the West: a typical reaction was that "The Russian composer should not have expressed his feelings about the defeat of Nazism in such a childish manner" (New York World Telegram, 27 July 1946).

The Ninth displays a return to the satirical wit and high spirits found in much of

Shostakovich's music from the 1920s, but now presented with the symphonic control he had acquired over the previous decade. Each gesture is transparent, the lightness of touch concealing any number of musical subtleties. It is among the shortest of Shostakovich's symphonies, and the five movements are therefore extremely concise. The Allegro is in a sonata form where the main theme is a teasing Haydn-like tune with Shostakovich's characteristic harmonic side-slips and the second would be quite appropriate for a circus band. The Moderato second movement is scored very sparingly, first with fragile wind solos, then shifting string chords, and then woodwind and strings combined. The last three movements are played continuously: the quick scherzo fades out into a threatening gesture from the brass, which is answered by a forlorn solo bassoon. This fourth movement promises something more serious, but it turns out to be little more than an introduction to the finale, which is launched by the disrespectful bassoon. Dynamics and tempo are at first held back, to give full scope to the laughter — derisive or satirical, if one wishes — of the final pages.

Andrew Huth



Dmitri Shostakovich, c.1940

Photo: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

DIMITRI CHOSTAKOVITCH

Symphonies n°s 5 et 9

Symphonie n° 5 en ré mineur op. 47

Il y eut souvent des pressions politiques et artistiques au cours de la carrière de Chostakovich, mais jamais autant qu'en 1937, lorsque fut composée la Symphonie n° 5. Son opéra condamné, *Lady Macbeth de Mzensk* et la Symphonie n° 4 supprimée étaient tous les deux pleins d'un génie imprévisible et dissonant qui ne faisait aucune concession à la doctrine officielle du réalisme socialiste, et les sombres conclusions en mineur de l'opéra et de la symphonie contredisaient directement l'optimisme qu'on attendait alors des artistes soviétiques.

Mais la crise à laquelle Chostakovich faisait face était bien plus qu'une question de style musical, c'était littéralement une question de vie ou de mort. En 1937, personne ne pouvait ignorer la terrible réalité de l'existence en URSS : s'il était resté un peu de l'enthousiasme des premières années révolutionnaires, il avait désormais été réduit à néant par les procès truqués, les dénonciations et les disparitions déclenchés par Staline. Rares furent les Russes qui en réchappèrent indemnes, notamment dans la propre ville du compositeur, Leningrad. Chostakovich lui-même perdit des parents, des amis et des confrères. Il fut particulièrement affecté

par l'arrestation et l'exécution en juin 1937 de son protecteur en haut lieu, le maréchal Tukhachevsky ; son association avec un tel "ennemi du peuple" le mettait dans une position très dangereuse.

C'est dans ce contexte cauchemardesque que Chostakovich composa la Symphonie n° 5, entre avril et juillet 1937. Visant consciemment une réhabilitation, conçue pour rétablir sa réputation de compositeur soviétique, elle constitue une combinaison bien pesée d'expression sincère et d'exigences étatiques. Chostakovich avait bien calculé son coup. La création, donnée par l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction de Evgeniy Mravinsky, relativement inconnu, le 21 novembre 1937, fut un triomphe sans mélange, avec des scènes d'enthousiasme sauvage qui se répétèrent lors de la création à Moscou en janvier 1938. La première exécution hors de Russie eut lieu à Paris en juin de cette année-là, et avant peu la symphonie avait été jouée partout dans le monde et était désignée comme un modèle de ce que la musique soviétique pouvait et devait être.

À n'en pas douter, la Symphonie n° 5 représente une rupture avec le passé musical dissipé de son compositeur, car ici le langage est simplifié, présentant peu des

excentricités qui avaient fait de lui un si grand satiriste pendant les dix premières années de sa carrière. Le niveau de dissonance est moindre et la musique est contenue dans un cadre formel bien délimité. Il n'y a cependant aucun changement de style radical. L'empreinte immédiatement reconnaissable de Chostakovitch — des tournures mélodiques et harmoniques inattendues, une orchestration étrange, parfois saugrenue ou perçante, avec une écriture dans les registres extrêmement aigus ou extrêmement graves — est bien présente, mais maintenant absorbée en une structure symphonique traditionnelle en quatre mouvements d'une grande clarté et d'une grande puissance.

Comme il allait le faire plus tard dans les premiers mouvements de ses Symphonies n° 8 et n° 10, Chostakovitch crée une sensation d'espace gigantesque, à la fois maussade et désolé, avec une maîtrise magistrale de la pulsation lente et des textures orchestrales réduites. L'apogée du premier mouvement, atteint après une implacable montée de la tension (à partir du moment où le piano entre), éclate en une marche grotesque, suivie d'un sentiment d'abasourdissement. Le second mouvement, sorte de scherzo sardonique, préserve une partie des qualités du Chostakovitch de naguère à travers son orchestration perçante, son utilisation de

la parodie désabusée et d'éléments triviaux de marche et de danse, trace importante de son héritage mahlérien.

Le *Largo* plein de mélancolie est le cœur expressif de la symphonie. Les auditeurs qui jusqu'alors ne connaissaient que le côté facétieux ou irrévérent de Chostakovitch auraient été surpris par la profondeur de sentiments exprimée ici : bon nombre de ceux qui assistaient à la création fondirent en larmes devant l'angoisse réprimée de ce mouvement. Une bonne partie de sa puissance émotionnelle est due à ses longues lignes mélodiques soutenues et à son instrumentation retenue. Tous les cuivres font silence, même les cors qui soutenaient doucement l'ensemble.

Un élément essentiel de la réhabilitation de Chostakovitch en tant que bon compositeur soviétique est le finale plein d'optimisme. Une bonne partie de la controverse entourant la Symphonie n° 5 est centrée autour de la véritable signification de son finale et notamment de ses toutes dernières minutes, éclatantes de fanfares de cuivres en *ré* majeur et de tambours déchaînés. Ici, pas de doute sur l'écrasante impression de résolution *musicale*, mais la plupart des commentaires exprimés à ce propos n'ont guère fait que compliquer l'affaire. L'un des problèmes constants chez Chostakovitch est le fait qu'on ne devrait jamais prendre ses propres remarques pour argent comptant, car il était

bien connu pour dire aux gens ce qu'ils voulaient entendre. La façade qu'il présentait était celle d'un professionnel détaché, serviteur efficace de l'état soviétique, et à l'occasion de la création moscovite, il cita sans le nommer un critique soviétique selon lequel sa Symphonie n° 5 était "la réponse pratique créative d'un artiste soviétique à une juste critique", phrase qui pendant de nombreuses années fut acceptée à l'Ouest comme le propre sous-titre du compositeur.

Le contour général de la symphonie romantique post-beethovenienne, débutant par un conflit et atteignant une apothéose triomphale, permet certainement une interprétation orthodoxe de cette symphonie comme une description de la création de l'homme soviétique, et c'est en ces termes que Chostakovitch en parla à l'époque : "J'ai vu l'homme avec toutes ses expériences au centre de la composition ... Dans le finale, les élans tragiquement tendus des mouvements précédents se résolvent dans l'optimisme et la joie de vivre". Mais dans *Témoignage*, les reminiscences attribuées par Solomon Volkov au compositeur malade et empli d'amertume vers la fin de sa vie, tout cela est renversé. "Je crois que tout le monde voit clairement ce qui se passe dans la Cinquième ... c'est comme si quelqu'un vous frappait avec un bâton en disant 'Votre travail, c'est de vous réjouir, votre travail,

c'est de vous réjouir', et vous vous levez en titubant, et vous partez en maugréant 'Notre travail c'est de nous réjouir, notre travail, c'est de nous réjouir'."

Symphonie n° 9 en mi bémol majeur op. 70

Depuis la monumentale Neuvième de Beethoven, le numéro neuf présente une signification particulière pour les symphonistes, et en 1945, à la suite de la victoire de la Russie sur les Nazis, on s'attendait effectivement à ce que Chostakovitch produise quelque chose de très particulier.

Le compositeur alimenta lui-même les spéculations sur sa Neuvième à venir. En octobre 1943, il déclara qu'elle traiterait "de la grandeur du peuple russe, de notre Armée rouge libérant la patrie de l'ennemi", même si on peut soupçonner que ce commentaire était en fait destiné à détourner l'attention des aspects négatifs de la Symphonie n° 8, qui devait être créée peu après. En 1944, Chostakovitch déclara à nouveau que sa Neuvième serait une grande œuvre avec des solistes et un chœur. Tandis que la Russie fêtait la fin de la guerre en avril 1945, il avait apparemment déjà composé la majeure partie du premier mouvement de cet ouvrage à grande échelle, puis il l'abandonna. Sans doute ne pouvait-il pas se résoudre à composer une grande

symphonie victorieuse alors qu'il était clair que le fait de gagner la guerre n'allait amener aucune amélioration de la situation en Russie.

Il y eut une interruption de trois mois avant qu'il ne se remette à sa Symphonie n° 9, et de fait, ce qu'il composa — très rapidement, entre le 26 juillet et le 30 août — se révéla être une sorte de symphonie bien différente. La Neuvième n'a pas de chœur, pas de paroles, pas de programme, ne présente pas de grande et ambitieuse glorification de la mère patrie ou de son grand dirigeant — en réalité, elle est à l'opposé exact de ce que Chostakovitch avait annoncé et de ce qu'on attendait de lui; c'est une symphonie "pure", vraiment spirituelle et légère. Elle fut créée sous la direction de Mravinsky à Leningrad le 3 novembre 1945 (les trois derniers mouvements furent bissés) et à Moscou le 20 novembre. Certains furent conquis, d'autres la trouvèrent "déplacée", et pas seulement en Russie. À l'Ouest aussi elle rencontra la désapprobation: l'une des réactions types fut que "le compositeur russe n'aurait pas dû exprimer ses sentiments sur la défaite du nazisme d'une manière si puérile" (*New York World Telegram*, 27 juillet 1946).

La Symphonie n° 9 dénote un retour à l'esprit satyrique et à la joyeuse humeur qui caractérisaient une grande partie de la musique de Chostakovitch dans les années

1920, mais présenté désormais avec la maîtrise symphonique qu'il avait acquise au cours de la dernière décennie. Chaque geste est transparent, la légèreté de son toucher dissimulant bon nombre de subtilités musicales. Elle est l'une des symphonies les plus courtes de Chostakovitch, et ses cinq mouvements sont donc extrêmement concis. L'*Allegro* est en forme sonate; son thème principal est une mélodie espiègle rappelant Haydn avec les glissements harmoniques caractéristiques de Chostakovitch, et le deuxième thème conviendrait tout à fait à un orchestre de cirque. Le second mouvement *Moderato* est orchestré avec beaucoup de parcimonie, présentant d'abord de fragiles solos de vents, des accords de cordes changeants, puis une combinaison de vents et de cordes. Les trois derniers mouvements sont joués de manière continue: le rapide scherzo s'efface sur un geste menaçant des cuivres, auxquels répond un basson soliste désolé. Ce quatrième mouvement promet quelque chose de plus grave, mais il se révèle n'être guère plus qu'une introduction au finale, qu'ouvre un basson irrespectueux. Les dynamiques et le tempo sont d'abord retenus, pour donner tout son poids au rire — moqueur ou satyrique, si on le veut — des dernières pages.

Andrew Huth

Traduction David Ylla-Somers

DMITRIJ SCHOSTAKOVITSCH Sinfonien Nr. 5 und 9

Sinfonie Nr. 5 in d-Moll, op. 47

Politischer und künstlerischer Druck kam im Verlauf von Schostakovitschs Karriere oftmals zusammen, doch niemals intensiver als im Jahr 1937 während der Komposition der 5. Sinfonie. Seine verurteilte Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und die unterdrückte 4. Sinfonie waren von einer eigensinnigen, dissonanten Schöpferkraft erfüllt, die keinerlei Konzession an die offizielle Doktrin des Sozialistischen Realismus machte; und das trostlose Ende von Oper wie Sinfonie widersprach offen dem Optimismus, den man damals von sowjetischen Künstlern erwartete.

Aber die Krise, der Schostakovitsch gegenüberstand, war weit mehr als eine Frage des Musikstiles, es war buchstäblich eine Angelegenheit von Leben oder Tod. Um 1937 konnte niemand die furchtbare Wirklichkeit des Lebens in der UdSSR ignorieren: jede noch verbliebene Begeisterung aus den frühen Revolutionsjahren war nun ausgelöscht durch die von Stalin in Gang gesetzten Schauprozesse, Denunziationen und das Verschwinden von Menschen. Nur wenige Russen blieben unbeeinträchtigt, besonders in Leningrad, der Heimatstadt des Komponisten. Schostakovitsch verlor Verwandte, Freunde und Kollegen. Ein besonders ernster Schicksalschlag war die

Verhaftung und Hinrichtung seines hochgestellten Freundes und Protektors Marschall Tuschatschewskij; die Verbindung mit einem "Volksfeind" versetzte ihn in eine höchst gefährliche Lage.

In dieser alptraumhaften Atmosphäre komponierte Schostakovitsch zwischen April und Juli 1937 die 5. Sinfonie. Mit diesem Werk bemühte er sich bewusst um eine Rehabilitation, die sein Ansehen als Sowjetkomponist wiederherstellen sollte: so stellt die Sinfonie eine wohlberechnete Verbindung echter Ausdruckskraft mit den Forderungen des Staates dar.

Schostakovitsch hatte gut kalkuliert. Die Uraufführung mit den Leningrader Philharmonikern unter der Leitung des noch relativ unbekannten Jevgeni Mravinskij am 21. November war ein uneingeschränkter Triumph mit Szenen heftiger Begeisterung, die sich bei der Moskauer Premiere im folgenden Januar wiederholten. Die erste Aufführung außerhalb Russlands fand im Juni 1938 in Paris statt; und bald wurde die Sinfonie in der ganzen Welt aufgeführt und als Beispiel dafür hochgehalten, was sowjetische Musik sein konnte und sollte.

Die Fünfte bedeutet sicher einen Bruch mit Schostakovitschs wilder musikalischer Vergangenheit, denn hier ist seine Sprache vereinfacht und weist nur noch wenige der

überspannten Einfälle auf, die ihn zu einem so großen Satiriker im ersten Jahrzehnt seiner Laufbahn gemacht hatten. Es gibt weniger Dissonanzen, und die Musik ist in einen klaren Formplan eingefasst. Dennoch bedeutet sie keinen radikalen Stilwechsel. Schostakovitschs unverkennbare Stilmerkmale — unerwartete Wendungen von Melodik und Harmonik, eine ungewohnte Instrumentation, die gelegentlich unheimlich und schrill klingt, mit einer Schreibweise in extrem hohen oder tiefen Lagen — sind alle vertreten, nun aber in eine übliche, viersätzig angelegte Sinfonie von großer Klarheit und Kraft eingegangen.

Wie später jeweils im ersten Satz seiner 8. und seiner 10. Sinfonie erzeugt Schostakovitsch das Gefühl eines ungeheuren, sowohl unheilschwangeren als auch verlassenen Raumes mit einer meisterhaften Kontrolle langsamen Fortschreitens und eingeschränkter Orchestertexturen. Der Höhepunkt des ersten Satzes, der nach einem unerbittlich betriebenen Spannungsaufbau (von dem Moment an, in dem das Klavier einsetzt) erreicht wird, bricht in einen grotesken Marsch aus, dem das Gefühl eines betäubenden Schocks folgt. Der zweite Satz, eine Art sardonischen Scherzos, behält einige Eigenarten des früheren Schostakovitsch in seiner schrillen Instrumentation, der Verwendung trockener Parodie sowie vulgärer Marsch- und Tanzelemente bei, einem wichtigen Teil seines Mahler-Erbes.

Das brütende Largo ist das ausdrucksvolle Herz der Sinfonie. Hörer, die bis dahin nur die witzige oder respektlose Seite von Schostakovitsch gekannt haben, waren von der Gefühlstiefe hier überrascht: viele Premierenbesucher waren von dem kontrollierten Schmerz zu Tränen gerührt. Die emotionale Kraft verdankt sich weitgehend den langgehaltenen Melodielinien und der maßvollen Instrumentation. Alle Blechbläser schweigen, selbst die ruhig getragenen Hörner.

Wesentlich für Schostakovitschs Rehabilitation als guter sowjetischer Komponist war ein optimistisches Finale. Ein Großteil des Streites um die 5. Sinfonie dreht sich um die eigentliche Bedeutung ihres Finalsatzes und insbesondere der letzten Minuten mit den schmetternden Blechbläserfanfaren in D-Dur und den Trommelschlägen. Es gibt keinen Zweifel über das überwältigende Gefühl von *musikalischer* Entschlossenheit hier, doch die meisten verbalen Kommentare haben wenig mehr erreicht, als diesen Sachverhalt zu verwirren. Ein konstantes Problem bei Schostakovitsch liegt darin, dass man seine eigenen Bemerkungen niemals unbesehen hinnehmen sollte, denn er sagte bekanntermaßen das, was die Leute hören wollten. Die von ihm gebotene Fassade war die eines kühlen Profis, eines effizienten Dieners der Sowjetunion; und anlässlich der Moskauer Erstaufführung zitierte er einen ungenannten Sowjetkritiker mit

den Worten, seine 5. Sinfonie wäre "die praktische kreative Antwort eines Sowjetkünstlers auf berechnete Kritik", eine Formel, die im Westen viele Jahre als Selbstcharakteristik des Komponisten galt.

Die Hauptkontur der romantischen Sinfonie nach Beethoven, die im Konflikt beginnt und zu einer triumphalen Apotheose gelangt, erlaubt sicherlich die orthodoxe Interpretation der Sinfonie, nach der sie die Erschaffung des Sowjetmenschen beschreibt; und in diesen Begriffen sprach Schostakovitsch damals darüber: "Ich sah den Menschen mit allen seinen Erfahrungen im Zentrum der Komposition ... im Finale werden die tragisch gespannten Impulse der früheren Sätze in Optimismus und Lebensfreude aufgelöst". Doch in *Zeugenaussage*, den Erinnerungen, die Solomon Volkov dem kranken und verbitterten Komponisten am Ende seines Lebens zuordnet, wird dies alles auf den Kopf gestellt. "Ich denke, jedem ist klar, was in der Fünften geschieht ... es ist so, als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: 'Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr'. Und der geschlagene Mensch erhebt sich, kann sich kaum auf den Beinen halten. Geht, marschiert, murmelt vor sich hin: 'Jubeln sollen wir, jubeln sollen wir'."

Sinfonie Nr. 9 in Es-Dur, op. 70

Seit Beethovens monumentaler 9. Sinfonie hat die Nummer neun eine besondere Bedeutung für Sinfoniekomponisten gehabt; und 1945, nach dem Sieg der Russen über die Nazis, erwartete man von Schostakovitsch in der Tat ein ganz besonderes Werk. Der Komponist selbst heizte Spekulationen über seine in Kürze erscheinende Neunte an. Im Oktober 1943 erklärte er, sie werde "von der Größe des russischen Volkes, von unserer Roten Armee, die unsere Heimat vom Feind befreit hat" handeln; allerdings könnte man argwöhnen, dass dieser Kommentar in Wirklichkeit dazu gedacht war, die Aufmerksamkeit von den negativen Aspekten der 8. Sinfonie abzulenken, die in Kürze uraufgeführt werden sollte. 1944 behauptete Schostakovitsch wieder, dass seine Neunte ein großes Werk mit Solisten und Chor werden würde. Als Russland das Kriegsende im April 1945 feierte, hatte er offensichtlich einen großen Teil des ersten Satzes seines umfangreichen Werkes komponiert, dann ließ er es liegen. Vielleicht konnte er sich nicht zur Komposition einer großen Siegesinfonie durchringen, als klar war, dass ein Sieg im Krieg nichts zur Verbesserung der Situation in Russland erreichen würde.

Nach einer dreimonatigen Unterbrechung wandte er sich wieder seiner 9. Sinfonie zu; und was er dann tatsächlich komponierte — sehr schnell zwischen dem 26. Juli und

dem 30. August — erwies sich als eine völlig andere Art von Musik. Die Neunte hat keinen Chor, keine Worte, kein Programm, keine großartige Glorifizierung des Mutterlandes oder seines Großen Führers — ist also tatsächlich das genaue Gegenteil dessen, was Schostakowitsch angekündigt hatte und was von ihm erwartet wurde —, aber es ist eine "pure" Sinfonie, wahrhaft witzig und leicht. Sie wurde unter Jevgeni Mravinskijs Leitung am 3. November 1945 in Leningrad uraufgeführt (die letzten drei Sätze mussten als Zugabe wiederholt werden) und danach in Moskau am 20. November. Einige mochten sie, andere fanden sie unangemessen, und nicht nur in Russland. Auch im Westen wurde sie missbilligt: eine typische Reaktion war diese: "Der russische Komponist hätte seine Gefühle zum Sieg über den Nationalsozialismus nicht in so kindischer Weise ausdrücken sollen" (New York World Telegram, 29. Juli 1946).

Die 9. Sinfonie kehrt zu dem satirischen Witz und der Lebhaftigkeit zurück, die sich in vielen Kompositionen von Schostakowitsch aus den 1920er Jahren finden; diese werden nun aber mit der sinfonischen Meisterschaft geboten, die er während des vorausgegangenen Jahrzehnts erworben hatte. Jede Geste ist transparent, wobei die Leich-

tigkeit der Gestaltung alle musikalischen Feinheiten verschleiert. Sie gehört zu den kürzesten von Schostakowitschs Sinfonien; die fünf Sätze sind daher äußerst konzis. Das Allegro ist in Sonatensatzform mit einem Hauptthema gehalten, das aus einer spaßhaften, nahezu Haydn'schen Melodie mit Schostakowitschs typischen harmonischen Ausbrüchen besteht; das zweite Thema wäre für eine Zirkuskapelle ganz passend. Der zweite Satz, ein Moderato, ist sehr sparsam instrumentiert: erst mit zarten Holzbläuersoli, dann mit wechselnden Streicherakkorden und darauf mit einer Kombination aus Holzbläsern und Streichern. Die letzten drei Sätze werden zusammenhängend gespielt: das schnelle Scherzo verschwindet in einer bedrohlichen Geste der Blechbläser, auf die ein einsames Solofagott antwortet. Dieser vierte Satz verheißt etwas Ernsteres, erweist sich aber als kaum mehr denn eine Einleitung zum Finalsatz, der vom respektlosen Fagott begonnen wird. Dynamik und Tempo werden erst zurückgehalten, um dem Gelächter am Schluss — spöttisch oder satirisch, wenn man so will — freien Lauf zu lassen.

Andrew Huth

Übersetzung Christiane Frobenius

Also available on SACD:

470 623-2

Shostakovich: Symphony No.7 'Leningrad'

Kirov Orchestra/Rotterdam Philharmonic Orchestra/Valery Gergiev

Executive producer: Clive Bennett

Recording producer: Andrew Cornell

Balance engineer: Philip Siney

SACD Surround mix: Philip Siney

Recording engineers: Vladimir Ryabenko & Sergei Parfenov

Recording facilities by the Mariinsky Theatre on behalf of Emil Berliner Studios (No.9); the Mariinsky Theatre & Martti Talvela Hall (No.5)

Editing facilities by Emil Berliner Studios

Recording editor: Ingmar Haas

Mixed at Decca Studio, Chiswick & mastered at Classic Sound Limited

Mixing engineer: Philip Siney

Recording locations: Mariinsky Theatre, St Petersburg, Russia, 14–18 May 2002 (No.9);

Mikaeli–Martti Talvela Hall, Mikkeli, Finland, 30 June 2002 (No.5)

These recordings were monitored on B & W Loudspeakers

Production co-ordinator: Alice Fields

Publishers: Anglo-Soviet Music Press Limited (No.9); Hans Sikorski Musikverlag (No.5)

Introductory notes and translations © 2003 Decca Music Group Limited

Editorial: White Label Productions Limited

Cover & back inlay photos: Decca/Marco Borggreve

Reverse inlay & CD label: Leningrad Front, World War II, Red Army offensive against the German 18th Army — Soviet infantrymen changing position c. August 1942.

Photo: AKG London

Booklet back: *Weapons for the Front from the Soviet Women*, 1942, USSR, Alexei Kokorekin

Photo: Imperial War Museum

Valery Gergiev's clothing courtesy of Ermenegildo Zegna

Design & creative direction: Mark Millington for White Label Productions Limited



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Printed in Germany/Imprimé en Allemagne · Made in Germany




SUPER AUDIO CD

Kirov Orchestra

PHILIPS



THIS DISC PLAYS ON ALL CD PLAYERS

470 651-2 P



DMITRI SHOSTAKOVICH 1906-1975

Symphony No.5 in D minor, op.47

ré mineur • d-Moll

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | I Moderato | 16.26 |
| 2 | II Allegretto | 5.14 |
| 3 | III Largo | 14.44 |
| 4 | IV Allegro non troppo | 11.33 |

Symphony No.9 in E flat major, op.70

mi bémol majeur • Es-Dur

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 5 | I Allegro | 5.54 |
| 6 | II Moderato | 6.48 |
| 7 | III Presto — | 4.15 |
| 8 | IV Largo — | 2.16 |
| 9 | V Allegretto — Allegro | 6.31 |

Kirov Orchestra, Mariinsky Theatre, St Petersburg
Valery Gergiev

Live Recordings



© 2005 Decca Music Group Limited
© 2004 Decca Music Group Limited
Cover photo: Decca/Marco Borggreve

SACD is made in Hong Kong
Printed in Germany/Impresso
in Allemagne, Made in Germany

Booklet enclosed • Booklet includes • Mit Beilieg
Total time: 73:58

PHILIPS



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.universalclassics.com
www.valerygergiev.com
www.philipsclassics.com/sacd

SACD Surround Sound requires multi-channel SACD player & compatible surround sound system
SACD Stereo requires SACD player. CD Audio can be played on standard CD players

A multi-channel 48 kHz/24 bit PCM recording

Super Audio CD, SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony

SACD Surround SACD Stereo CD Audio



SHOSTAKOVICH: SYMPHONIES 5 & 9
KIROV ORCHESTRA/GERGIEV

SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH: SYMPHONIES 5 & 9
KIROV ORCHESTRA/GERGIEV

PHILIPS 470 651-2 P
SUPER AUDIO CD

PHILIPS 470 651-2 P
SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH: SYMPHONIES 5 & 9
KIROV ORCHESTRA/GERGIEV