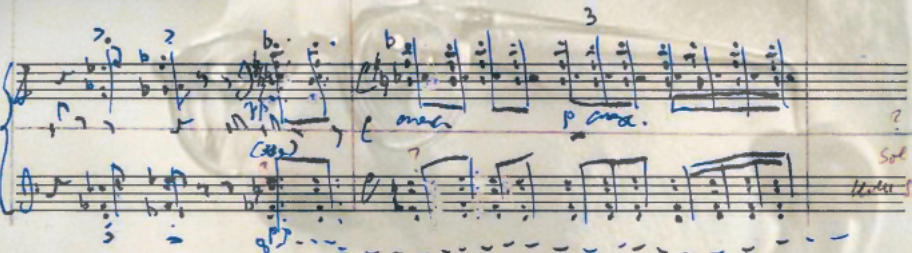


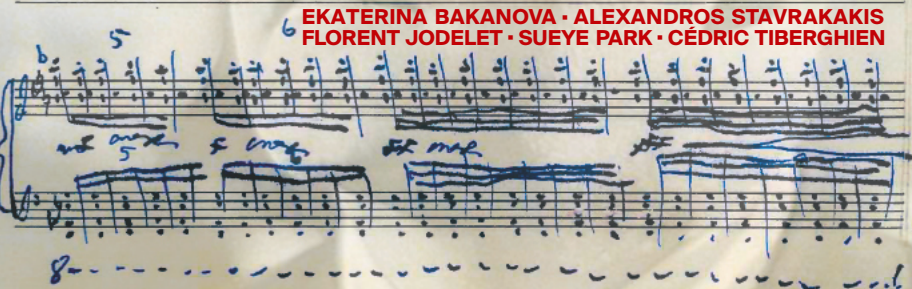
♯/ BIS ♯/

♯ = ♯

SHOSTAKOVICH | WORKS UNVEILED



NICOLAS STAVY piano



**EKATERINA BAKANOVA • ALEXANDROS STAVRAKAKIS
FLORENT JODELET • SUEYE PARK • CÉDRIC TIBERGHIE**

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906–75)

Symphony No. 14, Op. 135 (1969)

55'06

arranged for soprano, bass, piano and percussion by the composer
World Première Recording

- | | | |
|------|---|-------|
| [1] | I. De profundis. <i>Adagio</i> (Text: Federico Garcia Lorca) | 5'25 |
| [2] | II. Malagueña. <i>Allegretto</i> (Lorca) – <i>attacca</i> – | 3'01 |
| [3] | III. Loreley. <i>Allegro molto</i> (Guillaume Apollinaire) – <i>attacca</i> – | 9'46 |
| [4] | IV. The Suicide. <i>Adagio</i> (Apollinaire) | 7'14 |
| [5] | V. On the Watch. <i>Allegretto</i> (Apollinaire) | 3'10 |
| [6] | VI. Madam, look! <i>Allegretto</i> (Apollinaire) – <i>attacca</i> – | 1'58 |
| [7] | VII. In the Santé Prison. <i>Adagio</i> (Apollinaire) | 10'15 |
| [8] | VIII. The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople
<i>Allegro</i> (Apollinaire) – <i>attacca</i> – | 1'53 |
| [9] | IX. O Delvig, Delvig! <i>Andante</i> (Wilhelm Küchelbeker) | 5'07 |
| [10] | X. The Poet's Death. <i>Largo</i> (Rainer Maria Rilke) – <i>attacca</i> – | 5'41 |
| [11] | XI. Conclusion. <i>Moderato</i> (Rilke) | 1'15 |

Ekaterina Bakanova *soprano* · **Alexandros Stavrakakis** *bass*
Nicolas Stavy *piano and celesta* · **Florent Jodelet** *percussion*

- [12] **Sonata** (unfinished) for violin and piano (1945)

4'49

Moderato con moto

Sueye Park *violin* · **Nicolas Stavy** *piano*

- 13 Funeral March in Memory of Victims of the Revolution** 1'21
for solo piano (1917?)
Largo
- 14 Toska (Nostalgia)** for solo piano (1918?) 2'27
Lento
- 15 In the Forest** from Four Pieces for Piano (1919) 2'01
Presto – Tempo di valse
- 16 Bagatelle** for solo piano (1919) 1'16
Prestissimo
- Nicolas Stavy** *piano*
- 17 Fragment from Gustav Mahler's Symphony No. 10** 8'13
for piano four hands *World Première Recording*
Andante – Adagio – Andante come prima – Tempo Adagio
- Nicolas Stavy & Cédric Tiberghien** *piano*

TT: 76'27

All works published by DSCH Publishers

Instrumentarium:

Grand Piano: Steinway D

Violin: Ferdinando Gagliano, Naples 1785. Bow: Nicolas Maline, Mirecourt 1850

Five decades of Shostakovich's music are represented in Nicolas Stavy's recordings of 'unveiled' works. Precious rarities, they range from juvenilia written for piano and a fragment of an unfinished violin sonata to arrangements of his own and other composers' works for piano or small chamber formations.

Unlike Sibelius or Brahms, Shostakovich was not a composer who went back to revise his compositions. On the contrary he was known to retort to any suggestion of change to his music with the words 'I'll correct it in my next composition'. He was a prolific writer, claiming 'not a day without a line', and often started several projects for new works simultaneously. On occasion he could get 'stuck' when writing, and in this case he usually would simply abandon the work, returning to it perhaps to retrieve material for future compositions.

Four short contrasting piano pieces date from Shostakovich's earliest composing years, before his entry at the tender age of thirteen to the Petrograd Conservatory in the autumn of 1919 as a composition student of Maximilian Steinberg. He simultaneously enrolled as a piano student of the eminent Leonid Nikolayev, for he was equally gifted as a pianist. It is hardly surprising that the young Dmitri's earliest writings were for his chosen instrument and that much of his composition is at this stage derivative of Chopin, one of his favourite composers. More surprisingly, these early pieces also show moments of striking individuality and a mature understanding of the possibilities of the instrument.

The *Funeral March in Memory of Victims of the Revolution* refers to the first of the 1917 revolutions (in February), and probably dates to the spring of 1917. It was reputedly written after Shostakovich and his family took part in an enormous funeral procession to lay the victims to rest in Petrograd's Mars Field. The impression of the crowd chanting the revolutionary song *You fell Victim* was so great that Shostakovich immediately wrote it down. Four decades later he was to use it to great effect in the Eleventh Symphony. According to his Aunt Nadia's testimony, the young Mitya's (Dmitri's) short *Funeral March* appeared shortly afterwards, and it became his 'party piece' to impress friends and relatives. The first official performance, given in the spring of 1918, might indicate that the work was written later, a view reinforced by the dedication to the memory of two members of the liberal Kadet Party, Alexei Shinaryov and Fyodor Kokokoshkin, brutally murdered in their hospital beds by revolutionary sailors in early January 1918. This event deeply shocked society, and indicated the start of the Terror

that was to convulse the Soviet Union for the next decades. The *Funeral March*, lasting little over a minute, was to be the first of many pieces of elegiac nature characterised by the feature of an upbeat of dotted quaver and semiquaver, a rhythmic cell that acquired a symbolic significance and was used throughout Shostakovich's lifetime.

The next piece chosen by Nicolas Stavvy is entitled *Toska* – a Russian word pregnant with various subtle meanings. In the published version it is translated as 'Nostalgia', although here the word 'Longing' would be more appropriate. At least a year separates the composition of *Toska* from the *Funeral March*, in which time Shostakovich's writing had become more secure and sophisticated both harmonically and melodically. The initial theme starts out quietly, marked by a march-like dotted rhythm as a prominent feature. It soon acquires triumphant overtones before mutating into a melody of great melancholy, sounding above flowing arpeggios. As such, it seems a suitable musical illustration of the work's earlier title of a 'Soldier's Longing for Home'. Indeed the homecoming is surely achieved with the major ending.

In the Forest, one of the Four Pieces for piano of 1919, is characterised by Rachmaninov-like textures, where the melody in the bass is accompanied by cascading arpeggiated passage-work in the right hand. In the contrasting middle section we hear in the piano's top register a waltz of mechanical 'toyshop' character, giving evidence of Shostakovich's love of the unexpected, or what he was soon to define as 'grotesque'. The last chosen piece, *Bagatelle*, also dating from 1919, makes effective use of alternating hands in *prestissimo*, proof of Shostakovich's own burgeoning virtuosity. The manuscripts of these pieces came to light a few years ago through an archival discovery by Olga Digonskaya, who has restored so many unfinished Shostakovich scores.

The next piece chronologically is an incomplete arrangement for piano four hands of the opening *Adagio* movement of Mahler's unfinished Tenth Symphony. Until the mid-1930s Mahler's music was heard frequently in Petrograd/Leningrad, starting in 1922 with Emil Cooper's performance of the Fifth Symphony at the Petrograd Philharmonic. Shostakovich is likely to have been present at this and other Mahler performances in the 1920s, such as Bruno Walter's of the First Symphony. Indeed such was the interest that his music evoked in Petrograd/Leningrad that during the 1920s two Mahler Societies were created, one of which was run by Shostakovich's closest friend Ivan Sollertinsky. Here Mahler's symphonies were played

and studied in eight-hand versions on two pianos.

The Tenth Symphony, created in 1910–11, was the dying composer's testament. Even in its incomplete form it was recognised as an unsurpassed – if tortured – masterpiece. A facsimile version was published in Berlin and Vienna in 1924 – thirteen years after Mahler's death. Here only the first and third (*Purgatorio*) movements appeared to be complete, the other three movements being little more than chaotic sketches. The complete symphony only entered the repertoire after the English musicologist Deryck Cooke made a painstaking reconstruction of the whole work between 1960 and 1976.

The Russian musicologists Svetlana Savenko and Inna Barsova believe that Shostakovich got to know the work in the second half of the 1920s, and date his arrangement for four-hand piano of the opening *Adagio* movement to this period. Probably he started on the task as soon as he laid hands on the facsimile score of the Tenth, most probably a copy procured by Soller-tinsky. Shostakovich's version is incomplete, encompassing just under a third of this movement's duration, and was probably conceived for personal study purposes and to demonstrate the unknown work to fellow Mahler Society members. In the future, as with his later arrangement of Stravinsky's *Symphony of Psalms*, the composer made such arrangements for his composition students, all the more so since by the late 1930s Stravinsky's works and those of many Western composers were banned and inaccessible to Soviet musicians.

Mahler's influence became paramount to Shostakovich from the 1930s onward. This can be felt already in parts of his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, and is strongly evident in the Fourth Symphony of 1935–36, where Mahler's Second Symphony was a chosen model and there are clear references to Mahler's Tenth Symphony. Amongst the latter is a deliberate allusion to the third movement, *Purgatorio*. In 1943 Shostakovich received an invitation from the Gustav Mahler Society of New York to complete the Tenth from the existing manuscript. Like other recipients of this invitation, Arnold Schoenberg and Benjamin Britten, he felt unable to accept such a mammoth and demanding task.

Shortly before embarking on his Ninth Symphony in the summer of 1945, Shostakovich began work on a violin sonata in G minor. He soon abandoned the project, but it exists as a substantial fragment; a double exposition with two strongly contrasting themes. When the archivist Manashir Yakubov asked Alfred Schnittke to complete the newly discovered sonata,

Schnittke's response gives us a probable clue as to why Shostakovich did not persevere. He pointed out that such a large exposition involving enormous tonal and harmonic contrasts would inevitably demand a gigantic development section, out of place in a chamber work.

At the end of the day Shostakovich did not waste his material, for it served as an intermediary working sketch for the Tenth Symphony of 1953, as up to a point did the Fifth String Quartet of 1951. The first theme in the violin sonata is characterised by long phrases of evenly moving crotchets, over which is then superimposed another theme. This very much echoes the manner in which Shostakovich uses the material of the opening themes in the Tenth Symphony. Listeners will more easily be able to identify the second theme of the violin sonata as the basis of the second subject of the Tenth Symphony's first movement. The theme's main feature is the rhythmic ambiguity of duple rhythm in the bass pitted against a melody in triple rhythm. The resulting disjointed waltz is further characterised by pairs of slurred quavers in the third and fourth bars of the melodic line. The way the composer develops the material in the symphony from an innocent-sounding melody played by the flute to music of utmost aggression in the whole orchestra at culminative moments showed that he was aware from the start of this theme's promising nature.

The most substantial work on this recording is Shostakovich's version of his great Fourteenth Symphony of 1969, for soprano, bass, piano and percussion. Initially the composer was unsure whether to define this new work as a cantata or a vocal symphony. Its eleven movements were divided in Shostakovich's mind into four sections, representative of classical symphonic form. Most unusual was his choice of texts by disparate authors, predominantly the Western poets Guillaume Apollinaire, Federico García Lorca and Rainer Maria Rilke. The only poem originally in Russian comes in the ninth movement, a moving tribute to the value of friendship by the Russian Decembrist Wilhelm Küchelbecker, addressed to the poet Anton Delvig.

The texts are united by a common theme – death or the process of dying – and in this too Shostakovich was well aware of precedents in Mahler's vocal symphonies and song cycles, and in Mussorgsky's song cycle *Songs and Dances of Death*, which he had recently orchestrated. Yet in the organisation of the texts Shostakovich adds to the symphony a narrative drama, which gives an overall unity and an almost operatic significance to the work. Here the

two singers are the chief protagonists, but no less so in this version is the piano (representing the compact, at times intimate, and always expressive writing for string orchestra) as well as the percussion. The fact that the music is subjugated to the pre-eminence of the texts allows the whole work to acquire enormous metaphorical meaning as well as emotional depth. We can discern Shostakovich's final message in the eleventh movement, a warning by Rilke to be on guard against death, omnipresent even in the hour of happiness. The composer's reaction lies in violent protest, making the symphony finish with a short but furious *crescendo* on a single dissonance, here admirably caught on the piano by Nicolas Stavy.

Death was on the composer's mind when composing the Fourteenth, as it had been for Mahler when writing his Tenth. Indeed Shostakovich created most of the Symphony in hospital in a state of failing health and depression. He confessed to a forlorn hope that he might perhaps live to hear the symphony, to which he ascribed enormous personal significance. Here he was more fortunate than Mahler, for he not only completed it and lived on another six years, but did indeed hear a series of wonderful first performances in Moscow and Leningrad under Rudolf Barshai with his virtuoso string band, the renowned Moscow Chamber Orchestra.

The original scoring for soloists and string orchestra was given added piquancy and colour through the addition of percussion instruments, which require three players. Making a piano score was always a matter of course for Shostakovich, not least for purely practical reasons, allowing the soprano and bass soloists to study their parts before the orchestral rehearsals. It also meant that the work could be demonstrated in front of a Composers' Union commission, a necessary procedure to receive permission for its performance. The Union could also make a retrospective commission, and pay for copyists to make the orchestral parts. But this particular arrangement is more than the usual piano score produced by the composer, through the addition of percussion to reproduce the battery of sounds that are almost impossible to imitate on the piano. Not only does this give authenticity to the arrangement of Shostakovich's undoubted masterpiece, but gives it extra validity as a performance version. In this recording the percussion is played by a single performer, while Nicolas Stavy not only represents the orchestra at the piano, but additionally plays the celesta part, which has an important role in the third and fourth movements (*Lorelei* and *The Suicide*).

© Elizabeth Wilson 2022

Nicolas Stavy performs at prestigious international events such as the Roque d'Anthéron Festival, the Klavier-Festival Ruhr and the Festival piano aux Jacobins as well as at the Salle Pleyel in Paris, the Mariinsky Theatre in St Petersburg, the Romanian Athenaeum in Bucharest, the Victoria Hall in Geneva, the Hong Kong Academy for Performing Arts and the 92nd Street Y in New York. He also appears as a soloist with major ensembles in Europe and the United States.

Constantly in search of new discoveries, Stavy plays chamber music together with partners including Cédric Tiberghien, Karine Deshayes and the Quatuor Ébène. In addition, he regularly plays alongside renowned French actors and the writer Eric-Emmanuel Schmitt.

Nicolas Stavy was a pupil of Dominique Merlet for nearly 15 years, and his encounters with György Sebök and Alfred Brendel left a deep impression. Prizes at the International Chopin Competition in Warsaw, Geneva Competition (second prize) and Bachauer Competition in the United States gave him access to the international musical world. His recordings have been hailed by the specialist European press and have earned him distinctions including the prestigious Preis der deutschen Schallplattenkritik for his disc of Haydn's *Seven Last Words of Christ on the Cross* (BIS-2429).

<http://www.nicolasstavy.com>

Ekaterina Bakanova, soprano of Russian and Ukrainian origin, studied singing, piano and accordion. An opera and oratorio singer, she is committed to promoting the art and culture of Italy, her adoptive country. Winner of numerous important international competitions, prizes and awards, she has since performed all over the world in productions by prestigious directors including Franco Zeffirelli. Her repertoire includes *La Traviata* (Violetta), *Maria Stuarda*, *Rinaldo* (Almirena) and *Don Giovanni* (Donna Anna). Through her art, she wishes to raise awareness of important social issues and promotes brotherhood and the values of multiculturalism. In 2020 she was awarded the title 'Ambassador of Italian Culture in the World' by the European Parliament Office in Italy.

www.ekaterinabakanova.com

Greek bass **Alexandros Stavrakakis** won first prize at the 2019 International Tchaikovsky Competition. In addition, he won the third Wagner International Competition in Leipzig and

received the second prize and the Audience Prize at the prestigious Hans Gabor Belvedere Competition (Rīga, 2018). A member of the Young Ensemble of the Semperoper Dresden until 2018, he has since been a permanent member of the soloist ensemble and has appeared in operas including *Salome*, *The Magic Flute*, *Elektra*, *Doktor Faust*, *Les Troyens* and *La forza del destino*. His extensive lied repertoire ranges from Schubert to Schumann and Wolf to Musorgsky, Rachmaninov and Tchaikovsky.

Florent Jodelet studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and is a keen advocate of contemporary music. He has premiered and recorded many works, working closely alongside a large number of composers. As well as being solo percussionist of the Orchestre National de France, he performs as a soloist with orchestras, in recital and in chamber music. Particularly keen to pass on his skills, Florent Jodelet teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and gives masterclasses around the world, thus supporting a new generation of percussionists.

www.florentjodelet.com

Born in South Korea, **Sueye Park** began her violin studies with Ulf Wallin at the Hochschule für Musik ‘Hanns Eisler’ in Berlin at the age of only nine. She appears as soloist with orchestras, as well as at festivals and concert halls across Europe and in South Korea. Her repertoire includes solo works from Bach to Berio, as well as the great concertos for violin and orchestra. In 2022, her solo recital ‘Journey through a Century’ [BIS-2492] was shortlisted for a *Gramophone* Award. Sueye Park has also recorded Isang Yun’s Violin Concerto No. 3 with the Seoul Philharmonic Orchestra under Osmo Vänskä.

www.sueyepark.com

A BBC New Generation Artists from 2005 until 2007, **Cédric Tiberghien** is in great demand as a soloist and chamber musician. After studying at the Conservatoire National Supérieur de Musique, he took part in numerous international competitions, winning First Grand Prix at the Long-Thibaud Competition in December 1998 as well as five special prizes, including the audience prize and the orchestra prize. Since then has since performed regularly in recital, in

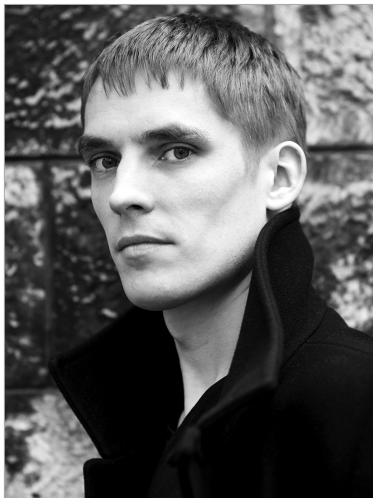
chamber music and together with the finest orchestras in France and elsewhere, in the most prestigious halls as well as at international festivals.

www.cedrictiberghien.com



Sueye Park

Photo: © Deniz Tuncer



Cédric Tiberghien

Photo: © Jean-Baptiste Millot

Nicolas Stavys Einspielung „enthüllt“ Werke von Dmitri Schostakowitsch versammelt fünf Jahrzehnte Musik. Die kostbaren Raritäten reichen von Frühwerken für Klavier und dem Fragment einer unvollendeten Violinsonate bis hin zu Bearbeitungen eigener und fremder Werke für Klavier oder kleine kammermusikalische Besetzungen.

Anders als Sibelius oder Brahms war Schostakowitsch kein Komponist, der seine Werke im Nachhinein zu überarbeiten pflegte. Im Gegenteil – etwaige musikalische Änderungsvorschläge beschied er mit den Worten „Ich werde das in meiner nächsten Komposition korrigieren“. Er war ein produktiver Komponist, der „keinen Tag ohne Zeile“ verstreichen ließ und oft an mehreren Werken zur gleichen Zeit arbeitete. Manchmal blieb er beim Schreiben „stecken“, woraufhin er das Werk in der Regel einfach abbrach, um es vielleicht später als Materialquelle für andere Kompositionen zu nutzen.

Vier kurze, kontrastierende Klavierstücke stammen aus Schostakowitschs frühesten Kompositionsjahren, bevor er im zarten Alter von dreizehn Jahren im Herbst 1919 am Petrograder Konservatorium als Kompositionsschüler von Maximilian Steinberg aufgenommen wurde. Weil er zudem ein ebenso begabter Pianist war, schrieb er sich gleichzeitig als Klavierschüler bei dem bedeutenden Leonid Nikolajew ein. Es nimmt kaum wunder, dass die frühesten Werke des jungen Dmitri dem Instrument seiner Wahl zugeordnet und deutlich von Chopin, einem seiner Lieblingskomponisten, beeinflusst sind. Eher überraschend ist hingegen, dass diese frühen Stücke Momente erstaunlicher Individualität und ein ausgeprägtes Verständnis für die Möglichkeiten des Instruments zeigen.

Der *Trauermarsch zum Gedenken an die Opfer der Revolution* verweist auf die erste der Revolutionen des Jahres 1917 (Februar) und stammt wahrscheinlich aus dem Frühjahr 1917. Er wurde angeblich geschrieben, nachdem Schostakowitsch und seine Familie an einem riesigen Trauerzug zur Beisetzung der Opfer auf dem Petrograder Marsfeld teilgenommen hatten. Der Eindruck der Menge, die das Revolutionslied *Unsterbliche Opfer* anstimmte, war so groß, dass Schostakowitsch es sofort niederschrieb. (Vier Jahrzehnte später verarbeitete er es auf höchst wirkungsvolle Weise in der Symphonie Nr. 11.) Wie seine Tante Nadja berichtet, erschien der junge Mitja (Dmitri) bald darauf mit einem kurzen Trauermarsch, der zu seinem „Kabinetstück“ wurde, mit dem er Freunde und Verwandte beeindruckte. Dass das Werk seine erste offizielle Aufführung im Frühjahr 1918 erlebte, könnte eine spätere Entstehungszeit nahe-

legen, was durch die Widmung zum Gedenken an zwei Mitglieder der liberalen Kadettenpartei, Alexej Schinarjow und Fjodor Kokokoschkin, die Anfang Januar 1918 von revolutionären Matrosen brutal in ihren Krankenhausbetten ermordet wurden, unterstrichen wird. Dieses Ereignis schockierte die Gesellschaft zutiefst und war der Beginn des Terrors, der die Sowjetunion in den kommenden Jahrzehnten erschüttern sollte. Der etwas mehr als einminütige Trauermarsch ist das erste von vielen Stücken elegischen Charakters, die sich durch einen Auftakt aus punktierter Achtel plus Sechzehntel auszeichnen – eine rhythmische Zelle, die symbolische Bedeutung erlangte und von Schostakowitsch zeitlebens verwendet wurde.

Das nächste von Nicolas Stavy ausgewählte Stück trägt den Titel *Toska* – ein russisches Wort mit verschiedenen Bedeutungsnuancen. In der veröffentlichten Fassung wurde es mit „Nostalgie“ übersetzt, obwohl „Sehnsucht“ angemessener wäre. *Toska* und der Trauermarsch liegen mindestens ein Jahr auseinander, in dessen Verlauf Schostakowitschs Komponieren in harmonischer wie auch melodischer Hinsicht sicherer und ausgefeilter wurde. Das Anfangsthema beginnt ruhig und wird von einem marschartigen punktierten Rhythmus geprägt. Als bald nimmt es triumphierenden Charakter an, bevor es sich in eine ausgesprochen melancholische Melodie über fließenden Arpeggien verwandelt. In dieser Gestalt wirkt es wie eine treffliche musikalische Illustration des vormaligen Werktitels: „Heimweh des Soldaten“. Heimatliche Gefilde werden mit dem Dur-Schluss denn auch sicher erreicht.

In the Forest (Im Wald), eines der vier Klavierstücke von 1919, erinnert mit seinen Texturen an Rachmaninow: Kaskadierende Arpeggio-Passagen in der rechten Hand begleiten eine Bassmelodie. Im kontrastierenden Mittelteil hören wir im oberen Register des Klaviers einen mechanischen Walzer mit „Spielzeugladen“-Charakter, der von Schostakowitschs Faible für das Unerwartete – oder das, was er bald als „grotesk“ definieren sollte – zeugt. Das letzte ausgewählte Stück, die ebenfalls aus dem Jahr 1919 stammende *Bagatelle*, macht wirkungsvollen Gebrauch von Handwechseln im *Prestissimo*, ein Beleg für Schostakowitschs zunehmende Virtuosität. Die Manuskripte dieser Stücke kamen vor einigen Jahren durch einen Archivfund von Olga Digonaskaya ans Licht, die so viele unvollendete Schostakowitsch-Partituren restauriert hat.

Das chronologisch nächste Stück ist eine unvollständige Bearbeitung des ersten Satzes (*Adagio*) aus Mahlers unvollendeter Symphonie Nr. 10 für Klavier zu vier Händen. Bis Mitte

der 1930er Jahre war Mahlers Musik in Petrograd/Leningrad häufig zu hören; den Anfang machte 1922 Emil Coopers Aufführung der Symphonie Nr. 5 in der Petrograder Philharmonie. Es ist wahrscheinlich, dass Schostakowitsch bei dieser und anderen Mahler-Aufführungen der 1920er Jahre – u.a. der Aufführung der Symphonie Nr. 1 durch Bruno Walter – zugegen war. Das Interesse, das seine Musik in Petrograd/Leningrad hervorrief, war so groß, dass in den 1920er Jahren zwei Mahler-Gesellschaften gegründet wurden, eine davon unter der Leitung von Schostakowitschs engem Freund Iwan Sollertinskij. Hier wurden Mahlers Symphonien in achthändigen Fassungen auf zwei Klavieren gespielt und studiert.

Die in den Jahren 1910/11 entstandene Symphonie Nr. 10 ist das Testament des sterbenden Komponisten. Selbst in ihrer unvollendeten Form erkannte man sie als ein unübertroffenes, wenn auch zutiefst verzweifelter Meisterwerk. 1924, 13 Jahre nach Mahlers Tod, wurde in Berlin und Wien eine Faksimileausgabe veröffentlicht. Hiernach schienen nur der erste und dritte Satz (*Purgatorio*) vollständig zu sein, während es zu den drei übrigen Sätzen kaum mehr als chaotische Skizzen gab. Erst nach der akribischen Vervollständigung durch den englischen Musikwissenschaftler Deryck Cooke in den Jahren 1960 bis 1976 gelangte eine Gesamtfassung der Symphonie ins Repertoire.

Die russischen Musikwissenschaftlerinnen Swetlana Sawenko und Inna Barsowa gehen davon aus, dass Schostakowitsch das Werk in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre kennengelernt hat, und datieren seine Bearbeitung des eröffnenden *Adagio*-Satzes für Klavier zu vier Händen in diese Zeit. Wahrscheinlich begann er mit dieser Aufgabe, als ihm die wohl von Sollertinsky beschaffte Faksimilepartitur der Zehnten zur Verfügung stand. Schostakowitschs Version ist unvollständig und umfasst nur knapp ein Drittel der Dauer dieses Satzes; wahrscheinlich entstand sie für persönliche Studienzwecke und um das unbekannte Werk den Mitgliedern der Mahler-Gesellschaft vorzustellen. Späterhin fertigte der Komponist solche Bearbeitungen (u.a. von Strawinskys *Psalmensymphonie*) für seine Kompositionsstudenten an, zumal Ende der 1930er Jahre Strawinskys Werke und die vieler westlicher Komponisten verboten und für sowjetische Musiker unzugänglich waren.

Mahlers Einfluss war für Schostakowitsch ab den 1930er Jahren von zentraler Bedeutung. Dies ist bereits in Teilen seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* zu spüren und wird in der Symphonie Nr. 4 von 1935/36 offenkundig, der Mahlers Symphonie Nr. 2 als ein Muster dient und

die deutliche Bezüge zu Mahlers Symphonie Nr. 10 aufweist; zu letzteren gehört auch eine bewusste Anspielung auf den dritten Satz (*Purgatorio*). 1943 erhielt Schostakowitsch eine Einladung der Gustav Mahler Society of New York, die Zehnte anhand des vorhandenen Manuskripts zu vollenden. Wie andere Empfänger dieser Einladung (Arnold Schönberg und Benjamin Britten), sah er sich nicht in der Lage, eine derart gewaltige und schwierige Aufgabe anzunehmen.

Kurz vor der Arbeit an seiner Symphonie Nr. 9 im Sommer 1945 begann Schostakowitsch eine Violinsonate in g-moll. Er gab das Projekt bald auf, das als substanzielles Fragment überliefert ist: eine Doppelexposition mit zwei stark kontrastierenden Themen. Als der Archivar Manashir Yakubov Alfred Schnittke bat, die wiederentdeckte Sonate zu vervollständigen, lehnte Schnittke mit einer Begründung ab, die auch Schostakowitschs Entscheidung erklären könnte: Eine so umfangreiche Exposition mit enormen tonalen und harmonischen Kontrasten würde unweigerlich eine gigantische Durchführung erfordern, die in einem kammermusikalischen Werk fehl am Platz wäre.

Letztendlich vergeudete Schostakowitsch sein Material nicht, denn es diente – ebenso wie bis zu einem gewissen Grad das Streichquartett Nr. 5 von 1951 – als Arbeitsskizze für die Symphonie aus dem Jahr 1953. Das erste Thema der Violinsonate zeichnet sich durch lange Phrasen mit gleichmäßigen Vierteln aus, über die dann ein weiteres Thema gelegt wird. Dies erinnert sehr an die Art und Weise, in der Schostakowitsch das Material der Anfangsthemen in der Symphonie Nr. 10 verwendet. Eher noch werden Hörer das zweite Thema der Violinsonate als Grundlage für das zweite Thema des ersten Satzes der Symphonie Nr. 10 identifizieren. Hauptmerkmal des Themas ist die rhythmische Zweideutigkeit des Zweierrehythmus im Bass, dem eine Melodie im Dreierrehythmus gegenübersteht. Den solcherart knirschenden Walzer prägen zudem Paare gebundener Achtel im dritten und vierten Takt der Melodielinie. Die Art und Weise, wie der Komponist dieses Material in der Symphonie von einer unschuldigen, von der Flöte gespielten Melodie zu einer großorchestralen Musik von äußerster Aggressivität steigert, zeigt, dass ihm von Anfang an der vielversprechende Charakter dieses Themas bewusst war.

Das gewichtigste Werk dieser Einspielung ist Schostakowitschs Fassung seiner großen Symphonie Nr. 14 aus dem Jahr 1969 für Sopran, Bass, Klavier und Schlagwerk. Anfangs war sich der Komponist nicht sicher, ob er dieses neue Werk als Kantate oder als Vokalsymphonie

bezeichnen sollte. Die elf Sätze gliederten sich für ihn in vier Abschnitte, die die klassische symphonische Form repräsentieren. Höchst ungewöhnlich war die Auswahl der Texte unterschiedlichster Autoren, vor allem der westlichen Dichter Guillaume Apollinaire, Federico García Lorca und Rainer Maria Rilke. Das einzige Gedicht, das im Original in russischer Sprache verfasst wurde, findet sich im neunten Satz – eine bewegende Hommage an den Wert der Freundschaft, die der russische Dekabrist Wilhelm Küchelbecker an den Dichter Anton Delvig richtete.

Die Texte verbindet ein gemeinsames Thema (Tod bzw. Sterben), und auch hierbei war sich Schostakowitsch sehr wohl der Vorläufer bewusst, die Mahlers Vokalsymphonien und Liederzyklen, aber auch Mussorgskys Liederzyklus *Lieder und Tänze des Todes*, den er kurz zuvor orchestriert hatte, darstellen. Durch die Anordnung der Texte versah Schostakowitsch die Symphonie jedoch mit einer erzählerischen Dramatik, die dem Werk eine übergreifende Einheit und eine fast opernhafte Bedeutung verleiht. Die beiden Gesangspartien verkörpern die Hauptrollen; in der hier aufgenommenen Fassung sind ihnen das Klavier (welches den kompakten, manchmal intimen und immer expressiven Streichersatz repräsentiert) und das Schlagwerk ebenbürtig. Dass die Musik der Vormacht der Texte untergeordnet ist, erlaubt es dem gesamten Werk, eine enorme metaphorische Bedeutung und emotionale Tiefe zu erlangen. Im elften Satz vernehmen wir Schostakowitschs Schlussbotschaft: Rilkes Warnung, vor dem Tod, der selbst in der Stunde des Glücks allgegenwärtig ist, auf der Hut zu sein. Der Komponist reagiert darauf mit heftigem Protest und lässt die Symphonie im kurzen, aber furiosen Crescendo eines einzigen dissonanten Akkords enden, was Nicolas Stavy hier vortrefflich auf das Klavier übertragen hat.

Der Tod beschäftigte den Komponisten bei der Komposition der Vierzehnten ähnlich wie er Mahler bei der Zehnten beschäftigt hatte. Tatsächlich schuf Schostakowitsch den größten Teil der Symphonie im Hospital, gezeichnet von Krankheit und Schwermut. Er hegte fast keine Hoffnung mehr, eine Aufführung der Symphonie, die für ihn eine enorme persönliche Bedeutung hatte, zu erleben. Hier aber war ihm mehr Glück beschieden als Mahler, denn er vollendete sie nicht nur und lebte noch weitere sechs Jahre, sondern er hörte auch eine Reihe wunderbarer Erstaufführungen in Moskau und Leningrad durch Rudolf Barschai und sein virtuoseres Streicherensemble, das berühmte Moskauer Kammerorchester.

Die Originalpartitur für Solisten und Streichorchester erhielt durch die Hinzufügung von Schlaginstrumenten (drei Spieler) zusätzliche Schärfe und Farbigkeit. Die Anfertigung eines Klavierauszugs war für Schostakowitsch eine Selbstverständlichkeit, nicht zuletzt aus rein praktischen Erwägungen, denn so konnten die Sopran- und Basssolisten ihre Partien vor den Orchesterproben einstudieren. Dies bedeutete auch, dass das Werk einer Kommission des Komponistenverbands vorgestellt werden konnte – eine notwendige Prozedur, um die Ausführung genehmigen zu lassen. Der Verband konnte auch einen nachträglichen Auftrag erteilen und die Anfertigung der Orchesterstimmen durch die Kopisten bezahlen. Doch diese besondere Bearbeitung geht über den üblichen Klavierauszug hinaus, indem sie zur Erzeugung der Klangpalette, deren Imitation dem Klavier schlechterdings unmöglich ist, Schlagwerk heranzieht. Dies verleiht der Transkription von Schostakowitschs unbestrittenem Meisterwerk nicht nur Authentizität, sondern auch den Rang einer Aufführungsfassung. In dieser Aufnahme wird das Schlagzeug von einem einzigen Musiker gespielt, während Nicolas Stavy nicht nur am Klavier das Orchester vertritt, sondern auch den Celesta-Part übernimmt, dem im dritten und vierten Satz (*Loreley* und *Der Selbstmörder*) eine wichtige Rolle zukommt.

© *Elizabeth Wilson 2022*

Nicolas Stavy ist auf renommierten Bühnen der Welt zu Gast wie dem Festival de la Roque d'Anthéron, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Festival piano aux Jacobins, der Salle Pleyel in Paris, dem Mariinsky-Theater in St. Petersburg, dem Athenaeum in Bucarest, der Victoria Hall in Genf, der Hong Kong Academy for Performing Arts und der 92nd Street Y in New York. Als Solist konzertiert er mit bedeutenden Ensembles in Europa und den USA.

Als Kammermusiker arbeitet der stets entdeckungsfreudige Musiker mit Künstlern wie Cédric Tiberghien, Karine Deshayes und dem Ébène Quartett zusammen. Darüber hinaus spielt er regelmäßig an der Seite bekannter französischer Schauspieler und des Schriftstellers Eric-Emmanuel Schmitt.

Fast 15 Jahre lang war er Schüler des Pianisten und Pädagogen Dominique Merlet; auch durch seine Begegnungen mit György Sebök und Alfred Brendel hat er entscheidende Impulse erhalten. Preise bei internationalen Wettbewerben wie dem Chopin-Wettbewerb in Warschau,

dem Concours International in Genf (2. Preis) und dem Gina-Bachauer-Wettbewerb in den USA öffneten ihm die Türen der internationalen Musikwelt. Seine Aufnahmen wurden von der europäischen Fachpresse gelobt und u.a. mit dem renommierten Preis der deutschen Schallplattenkritik (Haydn *Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze* [BIS-2429]) bedacht.

<http://www.nicolasstavy.com>

Ekaterina Bakanova, Sopranistin russisch-ukrainischer Abstammung, studierte Gesang, Klavier und Akkordeon. Als Opern- und Oratoriensängerin engagiert sie sich für die Kunst und Kultur ihrer Wahlheimat Italien. Sie hat zahlreiche bedeutende internationale Wettbewerbe gewonnen und viele Preise und Auszeichnungen erhalten; in der ganzen Welt ist sie in Produktionen renommierter Regisseure wie Franco Zeffirelli aufgetreten. Zu ihrem Repertoire gehören *La Traviata* (Violetta), *Maria Stuarda*, *Rinaldo* (Almirena) und *Don Giovanni* (Donna Anna). Mit ihrer Kunst möchte sie das Bewusstsein für wichtige soziale Fragen schärfen und für Brüderlichkeit und die Werte des Multikulturalismus werben. Im Jahr 2020 wurde ihr vom Büro des Europäischen Parlaments in Italien der Titel „Botschafterin der italienischen Kultur in der Welt“ verliehen.

www.ekaterinabakanova.com

Der griechische Bass **Alexandros Stavrakakis** gewann den 1. Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb 2019. Außerdem gewann er den dritten Internationalen Wagner-Wettbewerb in Leipzig und wurde beim renommierten Hans-Gabor-Belvedere-Wettbewerb (Riga, 2018) mit dem 2. Preis sowie dem Publikumspreis ausgezeichnet. Bis 2018 war er Mitglied des Jungen Ensembles der Semperoper Dresden; seither ist er festes Mitglied des Solistenensembles und sang in Opern wie *Salome*, *Die Zauberflöte*, *Elektra*, *Doktor Faust*, *Les Troyens* und *La forza del destino*. Sein umfangreiches Liedrepertoire reicht von Schubert über Schumann und Wolf bis hin zu Mussorgsky, Rachmaninow und Tschaikowsky.

Nach seinem Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris entschied **Florent Jodelet**, sich für die Musik seiner Zeit zu engagieren. Zahlreiche Werke hat er uraufgeführt und aufgenommen, und so wurde er für eine Vielzahl von Komponisten zu einem bevor-

zugten Partner. Neben seiner Position als Solo-Schlagzeuger des Orchestre National de France tritt er auch als Solist mit Orchester, in Rezitalen und als Kammermusiker auf. Die Weitergabe seiner Kenntnisse hat für Florent Jodelet einen besonderen Stellenwert: Er lehrt am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris und leitet Meisterklassen in der ganzen Welt, wodurch er die nächste Schlagzeugergeneration auf ihrem Weg begleitet.

www.florentjodelet.com

Die in Südkorea geborene **Sueye Park** begann im Alter von nur neun Jahren ihr Violinstudium bei Ulf Wallin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Sie tritt als Solistin mit Orchestern sowie bei Festivals und in Konzertsälen in ganz Europa und in Südkorea auf. Ihr Repertoire umfasst Solowerke von Bach bis Berio und die großen Konzerte für Violine und Orchester. Im Jahr 2022 wurde ihr Soloalbum „Journey through a Century“ [BIS-2492] für einen *Gramophone* Award nominiert, außerdem hat sie eine Einspielung des Violinkonzerts Nr. 3 von Isang Yun mit dem Seoul Philharmonic Orchestra unter Osmo Vänskä vorgelegt.

www.sueyepark.com

Cédric Tiberghien, ein „BBC New Generation Artist“ der Jahre 2005 bis 2007, verfolgt eine Doppelkarriere als Solist und gefragter Kammermusiker. Nach seinem Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris nahm er an zahlreichen internationalen Wettbewerben teil und gewann im Dezember 1998 den 1. Grand Prix beim Concours Long-Thibaud sowie fünf Sonderpreise, darunter den Publikumspreis und den Orchesterpreis. Seitdem tritt er regelmäßig mit Rezitalen, Kammermusik und den größten Orchestern Frankreichs und anderer Länder in den bedeutendsten Konzertsälen sowie im Rahmen internationaler Festivals auf.

www.cedrictiberghien.com

Cet enregistrement de Nicolas Stavy présente cinquante ans d'œuvres « révélées » de Chostakovitch. Raretés précieuses, elles vont de la pièce de jeunesse pour piano et du fragment d'une sonate pour violon inachevée aux arrangements pour piano ou formations réduites de ses propres œuvres et de celle d'un autre compositeur.

Contrairement à Sibelius ou à Brahms, Chostakovitch n'était pas du genre à revenir en arrière pour réviser ses compositions. Au contraire, il était connu pour sa réponse à ceux qui lui suggéraient de modifier sa musique : « je corrigerai cela dans ma prochaine composition ». C'était un compositeur prolifique, affirmant qu'il ne se passait pas un jour sans qu'il n'écrive au moins une ligne et il se lançait souvent simultanément dans plusieurs nouvelles œuvres. S'il lui arrivait d'être bloqué lors de la composition, il abandonnait alors tout simplement l'œuvre, y revenant peut-être par la suite pour en récupérer des idées pour des compositions ultérieures.

Quatre courtes pièces contrastées pour piano datent des premières années de Chostakovitch en tant que compositeur avant son entrée à l'automne 1919 à l'âge de treize ans en tant qu'étudiant en composition de Maximilian Steinberg au Conservatoire de Pétrograd. Tout aussi doué pour le piano, il s'inscrivit également en tant qu'élève de l'éminent pianiste et pédagogue Leonid Nikolaïev. Il n'est donc guère surprenant que les premières compositions du jeune Dmitri aient été pour son instrument de prédilection et qu'une grande partie de sa production à ce stade soit dérivée de Chopin, l'un de ses compositeurs favoris. En revanche, il est particulièrement frappant de constater dans ces premières pièces une telle individualité et une maturité dans la compréhension des possibilités de l'instrument.

La *Marche funèbre à la mémoire des victimes de la Révolution* fait référence à la première des révolutions de 1917 qui eut lieu en février, et date probablement du printemps 1917. On dit qu'elle a été composée après que Chostakovitch et sa famille eurent pris part à une importante procession funéraire à l'occasion de l'enterrement des victimes du Champ de Mars de Pétrograd. L'impression de la foule qui scandait le chant révolutionnaire *Tu es tombé victime* fut si forte que Chostakovitch le nota immédiatement. Quarante ans plus tard, il l'utilisera à merveille dans sa Onzième Symphonie. Selon le témoignage de sa tante Nadia, la courte *Marche funèbre* du jeune Mitia (Dmitri) a fait son apparition peu de temps après et est devenue sa « pièce festive » pour impressionner amis et membres de sa famille. La première exécution officielle, donnée

au printemps 1918, pourrait laisser croire que l'œuvre a été composée plus tard, une opinion renforcée par la dédicace à la mémoire de deux membres du Parti constitutionnel démocratique, Alexei Shinariov et Fiodor Kokokoshkin, brutalement assassinés dans leur lit d'hôpital par des marins révolutionnaires début janvier 1918. Cet événement choqua profondément la population et marque le début de la Terreur qui allait sévir en Union soviétique pendant les décennies suivantes. La *Marche funèbre*, d'une durée d'un peu plus d'une minute, devait être la première d'une longue série de pièces de nature élégiaque caractérisées par un rythme ascendant de croches et de demi-croches pointées, une cellule rythmique qui allait acquérir une signification symbolique chez Chostakovitch et revenir dans sa production ultérieure.

La pièce suivante choisie par Nicolas Stavy s'intitule *Toska*, un mot russe chargé de plusieurs significations subtiles. Dans la version publiée, il se traduit par « nostalgie », bien qu'ici le mot « aspiration » soit plus approprié. Au moins un an sépare la composition de *Toska* de celle de la *Marche funèbre*, période durant laquelle l'écriture de Chostakovitch a gagné en assurance et en sophistication, tant sur le plan harmonique que mélodique. Le thème initial commence tranquillement, marqué par un rythme pointé semblable à celui d'une marche. Il acquiert rapidement des accents triomphants avant de se transformer en une mélodie d'une grande mélancolie, résonnant au-dessus d'arpèges fluides. En tant que telle, elle apparaît comme une illustration musicale appropriée du titre antérieur de l'œuvre, « L'aspiration du soldat vers son foyer ». En effet, le retour au pays est manifestement évoqué par la conclusion dans une tonalité majeure.

Dans la forêt, l'une des quatre pièces pour piano de 1919, est caractérisée par des textures semblables à celles de Rachmaninov dans lesquelles la mélodie à la basse est accompagnée de cascades d'arpèges à la main droite. Dans la section médiane contrastée, on entend dans le registre supérieur du piano une valse au caractère de jouet mécanique, un témoignage de l'attrait de Chostakovitch pour l'inattendu ou ce qu'il allait bientôt définir comme « grotesque ». La dernière pièce choisie, *Bagatelle*, qui date également de 1919, fait une utilisation efficace de l'alternance des mains sur un tempo *prestissimo*, preuve de la virtuosité naissante de Chostakovitch. Les manuscrits de ces pièces ont été mis au jour il y a quelques années grâce à une découverte dans des archives réalisée par Olga Digonskaïa qui a restauré un grand nombre de partitions inachevées du compositeur russe.

La pièce suivante au point de vue chronologique est un arrangement incomplet pour piano à quatre mains de l'*Adagio*, le premier mouvement de la Dixième Symphonie inachevée de Gustav Mahler. Jusqu'au milieu des années 1930, la musique de Mahler était régulièrement jouée à Pétrograd/Léninegrad, à commencer par une exécution de la Cinquième Symphonie dirigée par Emil Cooper à la Philharmonie de Pétrograd en 1922. Il est probable que Chostakovitch ait assisté à cette représentation et à d'autres exécutions d'œuvres de Mahler dans les années 1920, comme à celle de la Première Symphonie par Bruno Walter. En effet, l'intérêt que suscitait sa musique à Pétrograd/Léninegrad était tel que, dans les années 1920, deux sociétés Mahler y furent créées, l'une étant dirigée par Ivan Sollertinski, l'ami le plus proche de Chostakovitch. Les symphonies de Mahler y étaient jouées et étudiées dans des versions à huit mains sur deux pianos.

La Dixième Symphonie, conçue en 1910 et 1911, est le testament de Mahler face à sa mort prochaine. Même incomplète, elle était considérée comme un chef-d'œuvre incomparable bien que tourmenté. Une version en fac-similé fut publiée à Berlin et à Vienne en 1924, 13 ans après la mort de Mahler. À cette époque, seuls les premier et troisième mouvements (*Purgatorio*) semblaient complets, les trois autres mouvements n'étant guère plus que des esquisses confuses. La symphonie complète n'est entrée au répertoire qu'après que le musicologue anglais Deryck Cooke ait procédé à une reconstruction minutieuse entre 1960 et 1976.

Les musicologues russes Svetlana Savenko et Inna Barsova croient que Chostakovitch a découvert l'œuvre au cours de la seconde moitié des années 1920 et que son arrangement pour piano à quatre mains du premier mouvement date de cette époque. Le compositeur russe s'est probablement attelé à la tâche dès qu'il a pu mettre la main sur le fac-similé de la Dixième, très probablement une copie obtenue par Sollertinski. La version de Chostakovitch est incomplète. Elle comprend un peu moins du tiers du mouvement complet et a probablement été conçue à des fins d'étude personnelle ainsi que pour présenter l'œuvre inconnue aux membres de la Société Mahler. Par la suite, comme pour son arrangement de la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, le compositeur a réalisé de tels arrangements pour ses étudiants en composition, d'autant plus qu'à la fin des années 1930, les œuvres de Stravinsky et celles de nombreux compositeurs occidentaux étaient interdites et inaccessibles aux musiciens soviétiques.

L'influence de Mahler devint primordiale chez Chostakovitch à partir des années 1930. On

peut déjà le percevoir dans certains passages de son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* et est manifeste dans la Quatrième Symphonie de 1935–36 pour laquelle la Deuxième Symphonie de Mahler servit de modèle et où on perçoit des références manifestes à la Dixième Symphonie. Parmi ces dernières, on trouve une allusion claire au troisième mouvement, *Purgatorio*. En 1943, la Gustav Mahler Society de New York invita Chostakovitch à compléter la Dixième à partir du manuscrit existant. Comme les autres compositeurs qui avaient reçu cette invitation avant lui, Arnold Schoenberg et Benjamin Britten, il se sentit incapable de s'atteler à une tâche aussi colossale qu'exigeante.

Peu avant de se lancer dans sa Neuvième Symphonie durant l'été 1945, Chostakovitch a mis en chantier une sonate pour violon en sol mineur. Il abandonna rapidement ce projet, mais des fragments substantiels nous sont parvenus : une double exposition avec deux thèmes fortement contrastés. L'archiviste Manashir Yakubov a demandé à Alfred Schnittke de compléter la sonate au moment de sa redécouverte et la réponse de ce dernier révèle la raison probable pour laquelle Chostakovitch ne persévéra pas. Il fit remarquer qu'une exposition d'une telle ampleur, impliquant d'énormes contrastes tonaux et harmoniques allait forcément réclamer une section de développement gigantesque qui n'aurait pas sa place dans une œuvre de chambre.

En fin de compte, Chostakovitch ne mit pas son matériau de côté puisque celui-ci allait servir d'ébauche de travail intermédiaire pour la Dixième Symphonie de 1953 ainsi que, jusqu'à un certain point, pour le Cinquième Quatuor à cordes de 1951. Le premier thème de la sonate pour violon se caractérise par de longues phrases faites de croches en mouvement régulier sur lesquelles est ensuite superposé un autre thème faisant écho à la manière dont Chostakovitch utilise le matériau des thèmes d'ouverture de la Dixième Symphonie. Les auditeurs identifieront aisément le second thème de la sonate pour violon en tant que base du deuxième sujet du premier mouvement de la Dixième Symphonie. La principale caractéristique de ce thème est l'ambiguïté rythmique d'une mesure binaire à la basse qui s'oppose à une mélodie sur une mesure ternaire. La valse désarticulée qui en résulte se caractérise en outre par des croches lentes liées dans les troisième et quatrième mesures de la ligne mélodique. La façon dont le compositeur développe le matériau dans la symphonie, passant d'une mélodie en apparence innocente jouée par la flûte à une musique d'une agressivité extrême par tout l'orchestre aux moments culminants, montre qu'il était conscient dès le départ du potentiel de ce thème.

L'œuvre la plus substantielle de cet enregistrement est la version pour soprano, basse, piano et percussions réalisée par le compositeur de son importante Quatorzième Symphonie composée en 1969. Il ne savait initialement pas s'il allait qualifier cette nouvelle œuvre de cantate ou de symphonie vocale. Dans l'esprit de Chostakovitch, ses onze mouvements sont divisés en quatre sections typiques de la forme symphonique classique. L'aspect le plus inhabituel est le choix de textes provenant d'auteurs très différents, en particulier les poètes occidentaux Guillaume Apollinaire, Federico García Lorca et Rainer Maria Rilke. Le seul poème original en russe apparaît dans le neuvième mouvement, un hommage émouvant à l'amitié par le décembriste russe Wilhelm Küchelbecker, adressé au poète Anton Delvig.

Les textes sont unis par un thème commun – la mort ou le processus de mort – et en cela aussi, Chostakovitch était bien conscient des précédents dans les symphonies vocales et les cycles vocaux de Mahler ainsi que dans le cycle de mélodies de Moussorgski, *Chants et danses de la mort*, qu'il avait récemment orchestré. Cependant, dans l'organisation des textes, Chostakovitch ajoute à la symphonie une narration dramatique qui confère une unité d'ensemble et une signification presque opératique à l'œuvre. Les deux chanteurs sont ici les principaux protagonistes mais le piano (reprenant l'écriture compacte, parfois intime et toujours expressive de l'orchestre à cordes) ainsi que les percussions ne le sont pas moins dans cette version. Le fait que la musique se soumette au rôle primordial des textes permet à l'ensemble de l'œuvre de prendre une énorme signification métaphorique ainsi qu'une profondeur émotionnelle. On peut discerner le message final de Chostakovitch dans le onzième mouvement, un avertissement de Rilke à se méfier de la mort, toujours présente, même à l'heure du bonheur. La réaction du compositeur apparaît dans une violente protestation, concluant la symphonie par un *crescendo* bref mais furieux sur une seule dissonance, ici admirablement captée au piano par Nicolas Stavy.

Comme Mahler avant lui lorsqu'il écrivit sa Dixième, Chostakovitch avait la mort à l'esprit lorsqu'il composa sa Quatorzième. En effet, ce dernier a conçu la majeure partie de sa symphonie à l'hôpital, dans un état de santé défaillant et de dépression. Il a avoué qu'il espérait désespérément vivre pour entendre cette symphonie à laquelle il attribuait une énorme importance. Il eut finalement plus de chance que Mahler car non seulement il parvint à la terminer et vécut six ans de plus, mais il entendit aussi une série de premières représentations mer-

veilleuses à Moscou et à Léninegrad sous la direction de Rudolf Barshaï et de son orchestre à cordes virtuose, le célèbre Orchestre de chambre de Moscou.

La partition originale pour solistes et orchestre à cordes a été rehaussée et rendue plus colorée par l'ajout d'instruments à percussion qui nécessitent trois exécutants. La réalisation d'une partition pour piano a toujours été une évidence pour Chostakovitch, notamment pour des raisons purement pratiques, permettant à la soprano et à la basse d'étudier leurs parties avant les répétitions orchestrales. Cela signifiait également que l'œuvre pouvait être présentée devant une commission de l'Union des compositeurs, une procédure nécessaire afin d'obtenir une autorisation d'exécution. L'Union pouvait également passer une commande rétroactive et payer des copistes pour réaliser les parties orchestrales. Mais cet arrangement particulier constitue bien plus que l'habituelle partition pour piano produite par le compositeur grâce à l'ajout de percussions qui reproduit la batterie de sonorités qu'il est presque impossible d'imiter au piano. Cela confère non seulement de l'authenticité à l'arrangement de l'incontestable chef-d'œuvre de Chostakovitch, mais aussi une validité supplémentaire en tant que version d'exécution. Dans cet enregistrement, les percussions sont jouées par un seul interprète tandis que Nicolas Stavy joue non seulement la partition orchestrale au piano mais également celle du célesta qui tient un rôle important dans les troisième et quatrième mouvements (*Lorelei* et *Le Suicide*).

© Elizabeth Wilson 2022

Nicolas Stavy se produit sur de prestigieuses scènes internationales telles que le Festival de la Roque d'Anthéron, le Klavier-Festival Ruhr, le Festival piano aux Jacobins, ainsi qu'à la Salle Pleyel à Paris, au Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, à l'Athénée roumain à Bucarest, au Victoria Hall de Genève, au Hong-Kong Academy for Performing Arts, et au Y de la 92^e Rue à New York. Il est également soliste aux côtés de grandes formations en Europe et aux États-Unis.

Ce musicien en perpétuelle soif de découverte se produit en musique de chambre avec des personnalités musicales telles que Cédric Tiberghien, Karine Deshayes et le Quatuor Ébène. Par ailleurs, il joue régulièrement aux côtés de comédiens français de renom et de l'écrivain Eric-Emmanuel Schmitt.

Disciple du pianiste et pédagogue Dominique Merlet pendant près de 15 ans, ses rencontres avec György Sebök et Alfred Brendel l'ont profondément marqué. Des prix aux Concours Internationaux Chopin de Varsovie, Genève (2^e Prix) et Bachauer aux États-Unis lui ouvrent les portes du monde musical international. Ses enregistrements ont été salués par la presse spécialisée européenne et lui ont entre autres valu le prestigieux Preis der deutschen Schallplattenkritik pour celui consacré aux *Sept dernières paroles du Christ en croix* de Haydn [BIS-2429].

<http://www.nicolasstavy.com>

D'origine russe et ukrainienne, la soprano **Ekaterina Bakanova** a étudié le chant, le piano et l'accordéon. Chanteuse d'opéra et d'oratorio, elle s'est engagée à promouvoir l'art et la culture de l'Italie, son pays d'adoption. Lauréate de nombreux concours, prix et récompenses internationaux importants, elle s'est produite dans le monde entier dans le cadre de productions signées par des metteurs en scène prestigieux dont Franco Zeffirelli. *La Traviata* (Violetta), *Maria Stuarda*, *Rinaldo* (Almirena) et *Don Giovanni* (Donna Anna) font partie de son répertoire. Elle souhaite par le biais de son art sensibiliser le public à des questions sociales importantes et promeut la fraternité et les valeurs du multiculturalisme. En 2020, le bureau du Parlement européen en Italie lui a décerné le titre d'« ambassadrice de la culture italienne dans le monde ».

www.ekaterinabakanova.com

La basse grecque **Alexandros Stavrakakis** a remporté le premier prix du concours international Tchaïkovski en 2019. En outre, il a remporté le troisième concours international Wagner à Leipzig et a reçu le deuxième prix et le prix du public au prestigieux concours Hans Gabor Belvedere (Riga, 2018). Membre du « Jeune Ensemble » du Semperoper de Dresde jusqu'en 2018, il est depuis un membre permanent de l'ensemble de solistes et s'est produit dans des opéras tels que *Salomé*, *La Flûte enchantée*, *Elektra*, *Doktor Faust*, *Les Troyens* et *La forza del destino*. Son vaste répertoire de lieder comprend Schubert, Schumann et Hugo Wolf ainsi que Moussorgski, Rachmaninov et Tchaïkovski.

Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, **Florent Jodelet** s'engage à servir la musique de son temps. Il crée et enregistre de nombreuses œuvres, devenant un partenaire privilégié pour un grand nombre de compositeurs. Outre son poste de soliste de l'Orchestre National de France, il se produit en solo avec orchestre, en récital et en musique de chambre. Particulièrement attaché à la transmission, Florent Jodelet enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et anime des classes de maître à travers le monde, accompagnant ainsi la nouvelle génération de percussionnistes.

www.florentjodelet.com

Née en Corée du Sud, **Sueye Park** a commencé ses études de violon avec Ulf Wallin à la Hochschule für Musik « Hanns Eisler » de Berlin dès l'âge de neuf ans. Elle se produit en tant que soliste avec des orchestres ainsi que dans des festivals et des salles de concert à travers l'Europe et en Corée du Sud. Son répertoire comprend des œuvres solistes, de Bach à Berio, ainsi que les grands concertos pour violon et orchestre. En 2022, son récital solo « Journey through a Century » [BIS-2492] a été sélectionné pour le *Gramophone Award*. Sueye Park a également enregistré le Concerto pour violon n° 3 d'Isang Yun avec l'Orchestre philharmonique de Séoul sous la direction d'Osmo Vänskä.

www.sueyepark.com

Lauréat dans la New Generation Artists de la BBC de 2005 à 2007, **Cédric Tiberghien** mène de front une carrière de soliste et de chambriste recherché. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il participe à de nombreux concours internationaux remporte en décembre 1998 le 1^{er} Grand Prix au Concours Long-Thibaud ainsi que 5 prix spéciaux, dont le prix du public et le prix de l'orchestre. Il se produit depuis régulièrement en récital, en musique de chambre et en compagnie des plus grands orchestres de France et d'ailleurs dans les salles les plus prestigieuses ainsi que dans le cadre de festivals internationaux.

www.cedrictiberghien.com

Symphony No. 14

1 De profundis

Сто горячо влюбленных
Сном вековым уснули
Глубоко под сухой землею.
Красным песком покрыты
Дороги Андалусии.
Ветви олив зеленых
Кордову заслонили.
Здесь им кресты поставят.
Чтоб их не забыли люди.
Сто горячо влюбленных
Сном вековым уснули.

Text: Federico García Lorca

2 Малагенья

Смерть вошла и ушла из таверны.
Черные кони и темные души
В ущельях гитаны бродят.
Запахли солью и жаркой кровью
Соцветья зыби нервной.
А смерть все выходит и входит
И все не уйдет из таверны.

Text: Federico García Lorca

3 Лорелея

К белокурой колдунье из прирейнского края
Шли мужчины толпой, от любви умирая.

И велел ее вызывать епископ на суд,
Все в душе ей прощая за ее красоту.

— «О, скажи, Лорелея, чьи глаза так прекрасны,
Кто тебя научил этим чарам опасным?»

De profundis

A hundred passionate lovers
Fell into eternal sleep
Deep beneath the dry earth.
Red sand covers
The roads of Andalusia.
The green branches of olive trees
Spread over Cordoba.
Here crosses will be erected
So that people will not forget them.
A hundred passionate lovers
Fell into eternal sleep.

Malagueña

Death stalks in and out of the tavern.
Black horses and dark souls
Wander in the ravines of the guitar.
The smell of salt and hot blood
Makes the nerves tingle.
Death still stalks in and out
But will not leave the tavern.

Loreley

To the blonde sorceress of the Rhine country
Came hordes of men, dying of love.

The Bishop summoned her to his tribunal,
But forgave her everything because of her beauty.

‘Oh fair Loreley with the beautiful eyes,
Who taught you this dangerous magic?’

– «Жизнь мне в тягость епископ, и проклят мой взор.
Кто взглянул на меня, свой прочел приговор.

О епископ, в глазах моих пламя пожара,
Так предайте огню эти страшные чары!»

– «Лорелея, пожар твой всемогущ: ведь я
Сам тобой околдован и тебе не судья».

– «Замолчите, епископ! Помолитесь и верьте:
Это воля господня – предать меня смерти.

Мой любимый уехал, он в далекой стране.
Все теперь мне не мило, все теперь не по мне.

Сердце так исстрадалось, что должна умереть я.
Даже вид мой внушает мне мысли о смерти.

Мой любимый уехал, и с этого дня
Свет мне белый не мил, ночь в душе у меня».

И трех рыцарей вызвал епископ: «Скорее
Уведите в глухой монастырь Лорелею.

Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!
Ты монахиней станешь, и померкнет твой взор».

Трое рыцарей с девой идут по дороге.
Говорит она стражникам хмурым и строгим:

«На скале той высокой дайте мне постоять,
Чтоб увидеть свой замок могла я опять,

Чтоб свое отражение я увидела снова
Перед тем как войти в монастырь ваш суровый».

Ветер локоны спутал, и горит ее взгляд.
Тщетно стража кричит ей: «Лорелея, назад!»

– «На излучину Рейна ладья выплывает.
В ней сидит мой любимый, он меня призывает.

Так легко на душе, так прозрачна волна...»
И с высокой скалы в Рейн упала она,

Увидав отраженные в глади потока
Свои рейнские очи, свой солнечный локон.

Text: Guillaume Apollinaire

'Life is a burden to me, Bishop, and my eyes are accursed.
Whoever looks at me is condemned.

O Bishop, my eyes are full of flames,
So let my sorcery be set on fire.'

'Loreley, your fire is so powerful that even I
Am bewitched by you and cannot be your judge.'

'Be silent, Bishop! Pray and realise:
It is God's will that I die.

My beloved has gone, he is in a far-off land.
Now nothing pleases me, nothing is worthwhile.

My heart is so wretched that I must die.
Even my own appearance makes me think of death.

My beloved has gone, and since that day not even
The light of day pleases me. I have night in my soul.'

The Bishop called three knights: 'Quickly,
Take Loreley away to a distant monastery.

Begone, mad Lor, ox-eyed Lor!
You will become a nun and your eyes will be dimmed.'

The three knights lead the maiden along the road.
She pleads with her grave and stern guards:

'Let me stand on that high rock awhile
So that I may see my castle one last time,

So that I may see my reflection in the river,
Before I enter the forbidding convent.'

The wind tangles her hair, her eyes are on fire.
In vain, the guards cry: 'Loreley, get back! Get back!'

'Around a bend of the Rhine comes a boat;
In it sits my beloved; he calls me.

My heart is so light, the wave is so clear...'
And from the high rock into the Rhine she falls,

Seeing in the smooth flow of the river
The reflection of her eyes and her sunlit hair.

4 Самоубийца

Три лилии, лилии три на могиле моей без
креста.

Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.
И черное небо, пролившись дождем, их порой омывает.
И словно у скипетров грозных торжественна их красота.

Растет из раны одна, и как только закат запыхает,
Окровавленной кажется скорбная лилия та.
Три лилии, лилии три на могиле моей без
креста.

Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.

Другая из сердца растет моего, что так сильно страдает
На ложе червием: а третья корнями мне рот
разрывает.

Они на могиле моей одиноко растут, и, пуста
Вокруг них земля, и, как жизнь моя, проклята их красота.
Три лилии, лилии три на могиле моей без
креста.

Text: Guillaume Apollinaire

5 Начеку

В траншее он умрет до наступленья ночи.
Мой маленький солдат, чей утомленный взгляд
Из-за укрытия следил все дни подряд
За славой, что взлететь уже не хочет.
Сегодня он умрет до наступленья ночи.
Мой маленький солдат, любовник мой и брат.

И вот поэтому хочу я стать красивой.
Пусть ярким факелом грудь у меня горит,
Пусть опалит мой взгляд заснеженные нивы.
Пусть поясом могил мой будет стан обвит.
В кровосмешении и смерти стать красивой
Хочу я для того, кто должен быть убит.

The Suicide

Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where
no cross stands.

Three lilies, whose gilding the icy winds blow away.
The black sky pours rain on them at times,
And like menacing sceptres they have a solemn beauty.

One grows from my wound and when the sunset burns
this mournful lily seems bloodstained.
Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where
no cross stands.

Three lilies, whose gilding the icy winds blow away.

Another grows from my heart, which suffers so intensely
On a worm-eaten bed. The third one's roots lacerate
my mouth.

They grow lonely on my grave and the earth is barren
Around them, and like my life their beauty is accursed.
Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where
no cross stands.

On the Watch

In the trench he will die before nightfall,
My little soldier, whose weary eye
From behind the shelter kept watch day after day
For Glory, which had lost its desire to soar.
Today he will die before nightfall,
My little soldier, my lover, my brother.

For this reason I want to become beautiful.
Let my breast burn as a bright torch,
Let my glance scorch the snow-covered fields,
Let my waist be encircled by a girdle of graves.
In incest and in death I want to become beautiful
For the one who is to be killed.

Закат коровую ревет, плачут розы.
И синей птицею мой зачарован взгляд.
То пробил час Любви, и час лихорадки грозной,
То пробил Смерти час, и нет пути назад.
Сегодня он умрет, как умирают розы,
Мой маленький солдат, любовник мой и брат.

Text: Guillaume Apollinaire

6 Мадам, посмотрите!

— Мадам, посмотрите!
Потеряли вы что-то...
— Пустяки! Это сердце мое.
Скорее его поднимите.
Захочу — отдам. Захочу —
Заберу его снова, поверьте.
И я хохочу, хохочу...
Над любовью, что скошена смертью.

Text: Guillaume Apollinaire

7 В тюрьме Сантэ

Меня раздели догола,
Когда ввели в тюрьму;
Судьбой сражен из-за угла,
Низвергнут я во тьму.

Прощай, веселый хоровод,
Прощай, девичий смех,
Здесь надо мной могильный свод,
Здесь умер я для всех.

Нет, я не тот,
Совсем не тот, что прежде:
Теперь я арестант,
И вот конец надежде.

В какой-то яме как медведь
Хожу вперед — назад.
А небо... лучше не смотреть —
Я небу здесь не рад.

The sunset bellows like a cow, the roses are ablaze,
My gaze is enchanted by a bluebird.
Now has struck the hour of love, and the hour of terrible fever.
Now has struck the hour of death, and there is no way back.
Today he will die, as roses die,
My little soldier, my lover, my brother.

Madam, look!

‘Madam, look!
You have lost something...’
‘Oh, it’s nothing! It’s only my heart.
Pick it up quickly.
If I want I will give it back,
If I want I will take it again, believe me.
And I laugh, laugh...
I laugh at the love which is mown down by death.’

In the Santé Prison

They stripped me naked
When they brought me into prison;
Struck down by fate coming round the corner,
I am hurled headlong into darkness.

Farewell merry dance,
Farewell young girl’s laughter.
Here above me is the vault of the grave,
Here I am dead to everyone.

No, I am not the same,
Not at all the same as before:
I am a prisoner now,
And here is the end of hope.

Like a bear in a pit,
I pace up and down.
And the sky... it is better not to look,
It brings me no joy.

В какой-то яме как медведь
Хожу вперед – назад.

За что ты печаль мне эту принес?
Скажи, всемогущий боже.
О сжался! В глазах моих нету слез,
На маску лицо похоже.

Ты видишь, сколько несчастных сердец
Под сводом тюремным бьется!
Сорви же с меня терновый венец,
Не то он мне в мозг вопьется.

День кончился. Лампа над головою
Горит, окруженная тьмой.
Все тихо. Нас в камере только двое:
Я и рассудок мой.

Text: Guillaume Apollinaire

8 Ответ запорожских казаков константинопольскому султану

Ты преступней Варравы в сто раз.
С Вельзевулом живя по соседству,
В самых мерзких грехах ты погряз.
Нечистотами вскормленный с детства,
Знай: свой шабаш ты справишь без нас.

Рак протухший. Салоник отбросы,
Скверный сон, что нельзя рассказать,
Окривевший, гнилой и безносый,
Ты родился, когда твоя мать
Извивалась в корчах поноса.

Злой палач Подолья, взгляни:
Весь ты в язвах и струпуях.
Зад кобылы, рыло свиньи.
Пусть тебе все снадобья скупят,
Чтоб лечил ты болячки свои.

Text: Guillaume Apollinaire

Like a bear in a pit,
I pace up and down.

Why have you brought me this sadness?
Tell me, almighty God.
My eyes have no tears,
My face is like a mask.

You see how many unhappy hearts
Beat in this vaulted prison!
Take the crown of thorns from my head,
Lest it pierce my brain!

The day has ended. The lamp burns above my head,
Surrounded by darkness. All is quiet.
In the cell, there are only two of us:
Myself and my mind.

The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople

You are a hundred times more evil than Barabbas.
Living next to Beelzebub,
You wallow in the most sinful vices.
Fed on filth since childhood,
You will celebrate your Sabbath without us.

Rotten cancer, Salonica's refuse,
Horrible nightmare that cannot be told,
One-eyed, putrid and noseless,
You were born whilst your mother
Writhed in faecal spasms.

Mad butcher of Padolye, look:
You are covered in wounds, sores and scabs.
Rump of a horse, snout of a pig,
May all the drugs be found
For you to heal your ills!

9 О Дельвиг, Дельвиг!

О Дельвиг, Дельвиг! Что награда
И дел высоких и стихов?
Таланту что и где отрада
Среди злодеев и глупцов?

В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный быч свистит
И краску гонит с их ланит.
И власть тиранов задрожала.

О Дельвиг, Дельвиг, что гоненья?
Бессмертие равно удел
И смелых вдохновенных дел
И сладостного песнопения!

Так не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твердый
Союз любимцев вечных муз!

Text: Wilhelm Küchelbeker

10 Смерть поэта

Поэт был мертв. Лицо его, храня
все ту же бледность, что-то отвергало,
оно когда-то все о мире знало,
но это знание угасало
и возвращалось в равнодушные дня.

Где им понять, как долог этот путь:
о, мир и он – все было так едино:
озера, и ущелья, и равнина
его лица и составляли суть.

Лицо его и было тем простором,
что тянется к нему и тщетно льнет, –
а эта маска робкая умрет,
открыто предоставленная взорам, –
на тленье обреченный, нежный плод.

Text: Rainer Maria Rilke

O Delvig, Delvig!

Oh Delvig, Delvig! What is the reward
For lofty deeds and poetry?
For talent what comfort is there
Among villains and fools?

In Juvenal's stern hand
A menacing whip puts the villains to flight
And drains the colour from their cheeks
And the powerful tyrants tremble.

O Delvig, Delvig! Why the persecutions?
Immortality is equally the reward
Of bold, inspired deeds
And sweet singing!

So our union will not die,
Free, joyous and proud!
In happiness and sorrow it stands firm,
The bond of lovers of the eternal muses.

The Poet's Death

The poet lay dead. His face retaining
Its usual paleness, rejected something.
Once it knew all about the world,
But this knowledge evaporated
And turned into everyday indifference.

How can they understand how long this road is?
Oh! The world and he, once they were one:
The lakes, the valleys and the plains
Of his face formed its quintessence.

His face was that expanse,
Which reaches out to him in vain,
But this timid mask will die,
When it is openly exposed,
A tender fruit doomed to decay.

II Заключение

Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час.
В миг высшей жизни она в нас страждет,
ждет нас и жаждет —
и плачет в нас.

Text: Rainer Maria Rilke

Conclusion

Death is all powerful.
It keeps watch
Even in the hour of happiness.
At moments of higher life it suffers within us,
Lives and longs
And weeps within us.



Ekaterina Bakanova

Photo: © Romero de Luque



Alexandros Stavrakakis

Photo: © Matthias Creutziger



Florent Jodelet

Photo: © Enrico Bartolucci



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

Supported by
Société civile des producteurs phonographiques (SCPP)



Special thanks to:

Irina Antonovna Shostakovich
Emmanuel and Françoise Utwiller – L'Association Internationale Dimitri Chostakovitch
Gautier, Marie and Hélène Damaye
Christophe Ghristi
Bertrand Perier
Teatro La Fenice, Venice



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 7th–10th December 2021 at the Sendesaal Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Equipment: Schoeps and Neumann microphones; RME microphone preamplifiers and high-resolution A/D converters; MADI optical cabling; Pyramix digital audio workstation; B&W loudspeakers; Sennheiser headphones
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Fabian Frank
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Elizabeth Wilson 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover image: Excerpt from the manuscript of Symphony No. 14 (1. Conclusion, bars 22–24), used with kind permission from DSCH Publishers. Photo of Dmitri Shostakovich from 1950: Roger & Renate Rössing / Deutsche Fotothek, Creative Commons (CC BY-SA 3.0 DE). Montage: David Kornfeld
Photo of Nicolas Stavý: © Jean-Baptiste Millot
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2550 © & © 2022 BIS Records AB, Sweden.

NICOLAS STAVY



BIS-2550