

London Symphony Orchestra

Shostakovich
Symphony No 4

Gianandrea Noseda

4

LSO

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 4 in C Minor, Op 43 (1935–36)

Gianandrea Nosedà conductor
London Symphony Orchestra

1	I. Allegretto poco moderato - Presto	27'02''
2	II. Moderato con moto	9'03''
3	III. Largo - Allegro	28'34''
Total		64'39''

Recorded live in DSD 256fs, 1 and 4 November 2018 at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

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

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

Programme notes © Andrew Huth

Traduction en français: Claire Delamarche. Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

© 2019 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2019 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No 4 in C Minor, Op 43 (1935–36)

The massive Fourth Symphony is a vital transitional work in Shostakovich's early career, the outcome of an audibly painful struggle with a problem that by the mid-1930s had become acute, and was both musical and political. He had followed his inventive and exuberant First Symphony (1926) with two brash and noisy symphonic glorifications of the Revolution ('To October' in 1927, and 'The First of May' in 1929), which he tended to disparage in later life, presumably because of their lack of true development or sense of direction.

With the Fifth, first heard in 1937, he emerged as a true symphonist with a simplified language, which displayed a powerful command of long-range structure and purpose. As to the Fourth, composed in 1936, it lay unperformed and unknown for 25 years. The date is all-important, for it was while he was working on the Fourth Symphony that Shostakovich read the condemnation in *Pravda* of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk*. It was a clear warning that from now on composers would be expected to follow the party line and produce simple, uplifting music for the masses. The doctrine of Socialist Realism demanded optimism (and above all an optimistic conclusion), with easily understood ideas: a recipe for banality, which Shostakovich was to tackle head-on, with enormous success, in his Fifth Symphony.

The Fourth, however, was clearly going to be unacceptable. It is a wild and inventive outpouring of ideas, often violent and eccentric, that sums up all the brilliant qualities of the 30-year-old composer and moulds them into a big symphonic structure of great originality. It was also the very opposite of what a good Soviet composer was expected to produce, and Shostakovich knew perfectly well that to continue in this vein was to court disaster.

He nevertheless completed the symphony in 1936, likely working under a state of dreadful doubt and pressure, and it was rehearsed by the Leningrad Philharmonic under Fritz Stiedry, a refugee from Nazi Germany. There are conflicting accounts of exactly what happened next, but in any event the performance did not go ahead – the official line is that Shostakovich withdrew his score because he was dissatisfied with it, although this was certainly a face-saving formula to cover up the fact that severe pressure from high quarters had been applied.

The Fourth Symphony was finally brought to life again during the fragile thaw of the Khrushchev period, when Kyril Kondrashin conducted it in Moscow on 30 December 1961. The performance created a sensation, revealing a side of Shostakovich that had been unheard for many years, and that stood in utter contrast to such officially acceptable recent works as Symphony No 12 ('The Year 1917'), premiered just three months earlier. A contemporary Soviet reviewer described it as 'an extremely abrupt and graphic juxtaposition of nobility and frighteningly iconoclastic grotesquerie ... the cruel struggle between the human and the blind and mechanically inhuman which stands opposed to it.' This is as good an image as any to sum up the Fourth Symphony.

Shostakovich's debt to Mahler is often obvious in the Fourth Symphony. There is, first of all, its unusual shape, two vast structures framing a much shorter, scherzo-like movement; then there is a deliberate cultivation of excess, with an enormous orchestra, the largest Shostakovich ever used, featuring 20 woodwind and 17 brass instruments with plenty of percussion and strings in proportion; and above all, perhaps, the use of popular-style songs, dances and marches that appear either straightforwardly or in ironic distortion.

First Movement

From the start we are thrown roughly into a world out of joint, with mechanised march rhythms, pounding brass chords, twisted harmonies, and the dry clattering of the xylophone: a white-hot stream of sound, which is certainly thrilling, but completely lacking in human warmth or sensitivity. Another disconcerting feature is the apparent absence of anything like symphonic form or behaviour, as events seem to follow one another in an almost random manner. This is something of an illusion, for the sonata principle is at work, but the usual signposts that listeners expect are missing, or even pointing in the wrong direction.

Second Movement

Developing from a sad waltz-like theme on the strings, this short second movement offers some relief from the restless turmoil of the first: it is a far more organic structure, with tempo and metre unchanged throughout. Even so, there are many unsettling elements and a strangely weird conclusion provided by the dry ticking of castanets, wood block and side drum (an effect that would re-appear 35 years later at the end of Symphony No 15).

Third Movement

Formed in two main parts, the third movement features a slow and very Mahlerian funeral march leading to a shattering brass-dominated climax (a mixture of march and chorale), and an allegro finale launched by a breathless two-note figure that had featured in the first two movements. This little figure becomes quite obsessive in the course of the movement. There is no comfortable resolution at the end of the symphony. After a long section, which at times veers towards the frivolity of Rossini, the march-chorale returns accompanied by the battering of two sets of timpani. The music then fades and freezes on the tonic chord of C minor, with wisps of remembered themes on timpani and celeste. This was the first, but by no means the last, of Shostakovich's symphonies to end with an impression of numbness and uncertainty.

The significance the composer himself attached to the symphony emerges from a reported conversation in 1970, five years before his death:

'How they managed to contort us, to warp our lives! ... You ask if I would have been different without the Party Guidance? Yes, almost certainly. No doubt the line that I was pursuing when I wrote the Fourth Symphony would have been strong and sharper in my work. I would have displayed more brilliance, used more sarcasm, I could have revealed my ideas openly instead of having to resort to camouflage; I would have written more pure music.'

Mahler's influence

By his own admission, Shostakovich's music changed substantially after he was introduced to the work of Gustav Mahler. The two composers suffered similar political fates in the 1930s too. Just as Shostakovich suffered as a result of the Communist Party banning the performance of his Fourth Symphony, Mahler's music was being posthumously banned by the Nazi authorities in Germany, who considered the music to be 'degenerate'.

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

After early piano lessons with his mother, Shostakovich enrolled at the Petrograd Conservatoire in 1919. He announced his Fifth Symphony of 1937 as 'a Soviet artist's practical creative reply to just criticism'. A year before its premiere he had drawn a stinging attack from the official Soviet mouthpiece *Pravda*, in which Shostakovich's initially successful opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was condemned for its 'leftist bedlam' and extreme modernism. With the Fifth Symphony came acclaim not only from the Russian audience, but also from musicians and critics overseas.

Shostakovich lived through the first months of the German siege of Leningrad serving as a member of the auxiliary fire service. In July he began work on the first three movements of his Seventh Symphony, completing the defiant finale after his evacuation in October and dedicating the score to the city. A microfilm copy was despatched by way of Teheran and an American warship to the USA, where it was

broadcast by the NBC Symphony Orchestra and Toscanini. In 1943 Shostakovich completed his Eighth Symphony, its emotionally shattering music compared by one critic to Picasso's *Guernica*. In 1948 Shostakovich and other leading composers, Prokofiev among them, were forced by the Soviet cultural commissar, Andrei Zhdanov, to concede that their work represented 'most strikingly the formalistic perversions and anti-democratic tendencies in music', a crippling blow to Shostakovich's artistic freedom that was healed only after the death of Stalin in 1953. Shostakovich answered his critics later that year with the powerful Tenth Symphony, in which he portrays 'human emotions and passions', rather than the collective dogma of Communism.

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Symphonie n°4, en ut mineur, op. 43
(1935–36)

La massive *Quatrième Symphonie* est une œuvre de transition cruciale dans le début de la carrière de Chostakovitch, la manifestation d'un combat avec un problème devenu aigu au milieu des années 1930, dont le caractère douloureux transparaît dans la musique – un problème d'ordre à la fois musical et politique. Après sa *Première Symphonie* (1926), œuvre inventive et originale, Chostakovitch en avait écrit deux autres qui glorifiaient bruyamment la Révolution (la deuxième, « *À Octobre* », en 1927, et la troisième, « *Le Premier Mai* », en 1929) ; ces pièces, il eut tendance par la suite à les dénigrer, vraisemblablement parce qu'elles manquaient d'un véritable développement, d'une direction forte.

Avec la *Cinquième*, créée 1937, il s'imposa comme un authentique symphoniste avec un langage simplifié, qui faisait la démonstration de sa maîtrise supérieure des vastes structures et des grands desseins. À l'instar de la *Quatrième*, composée en 1936, elle resta non jouée et inconnue pendant vingt-cinq ans. La date est d'une importance capitale, car Chostakovitch était en plein travail sur *Quatrième Symphonie* lorsqu'il lut la condamnation, dans la *Pravda*, de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk*. L'avertissement était clair : dorénavant, on attendait des compositeurs qu'ils suivent la ligne du parti et produisent une musique simple, qui édifie les masses. La doctrine du réalisme socialiste exigeait de l'optimisme (et surtout des conclusions optimistes), ainsi que des idées

clairement intelligibles – c'était la porte ouverte à la banalité, que Chostakovitch attaquerait de front, avec un succès gigantesque, dans sa *Cinquième Symphonie*.

Malgré tout, la *Quatrième* allait clairement se révéler inacceptable. Il s'agit d'un jaillissement d'idées sauvage et inventif, souvent violent et excentrique, qui concentre les qualités éclatantes du compositeur de 30 ans et les fonde en une vaste structure symphonique d'une grande originalité. Or c'était exactement l'opposé de ce qu'un bon compositeur soviétique était supposé écrire, et Chostakovitch savait parfaitement que poursuivre dans cette voie le conduirait rapidement au désastre.

Il termina néanmoins la symphonie en 1936, travaillant vraisemblablement dans un état terrible de doute et de pression. L'Orchestre philharmonique de Leningrad la répéta sous la baguette de Fritz Stiedry, un réfugié de l'Allemagne nazie. Des récits contradictoires nous sont parvenus sur ce qui survint exactement ensuite, mais quoi qu'il en soit le concert fut annulé – selon la version officielle, Chostakovitch mit sa partition de côté parce qu'il n'en était pas satisfait, bien que cela fût certainement une formule destinée à sauver la face et masquer une soumission à de fortes pressions émanant d'instances supérieures.

La *Quatrième Symphonie* revint enfin à la vie durant la fragile détente de l'ère Khrouchtchev, lorsque Kyril Kondrachine la dirigea à Moscou le 30 décembre 1961. Cette exécution fit sensation : elle révélait un aspect de Chostakovitch qui était resté dans l'ombre pendant des années et formait un contraste saisissant avec des œuvres aussi

acceptables pour les autorités que l'étaient des partitions récentes comme la *Douzième Symphonie* (« *L'Année 1917* »), créée tout juste trois mois plus tôt. Un commentateur soviétique contemporain la décrit comme « *une juxtaposition extrêmement abrupte et graphique de noblesse et d'un grotesque effroyablement iconoclaste... le combat cruel entre l'humain et l'inhumain aveugle et mécanique qui va à son encontre* ». C'est une image aussi bonne qu'une autre pour résumer la *Quatrième Symphonie*.

La dette de Chostakovitch envers Mahler se manifeste souvent avec évidence dans la *Quatrième Symphonie*. Il y a tout d'abord cette architecture inhabituelle, deux vastes structures encadrant un mouvement beaucoup plus court, un genre de scherzo ; il y a aussi cette culture assumée de l'excès, avec un orchestre gigantesque, le plus grand jamais utilisé par Chostakovitch : 20 bois, 17 cuivres, une percussion abondante et des cordes en proportion ; et, peut-être le plus important, le recours à des chants, danses et marches au parfum populaire, qui se présentent soit sous leur forme originelle, soit dans d'ironiques distorsions.

Premier mouvement

Dès les premières mesures, nous sommes jetés sans ménagements dans un monde détraqué, avec des rythmes de marche mécaniques, des accords de cuivres martelés, des harmonies tortueuses et le cliquetis sec du xylophone : un flot de sons chauffés à blanc, assurément palpitant mais totalement dénué de chaleur ou de sensibilité humaine. Un autre facteur déconcertant est l'absence apparente de toute forme, de tout fonctionnement symphonique : les événements semblent se succéder les uns aux autres d'une manière presque aléatoire.

C'est une illusion : en effet, les principes de la sonate sont bien à l'œuvre, même si les points de repère que peut attendre l'auditeur sont absents, voire indiquent la mauvaise direction.

Second mouvement

Se déployant à partir d'un thème triste de cordes aux accents de valse, le bref second mouvement offre un certain soulagement après l'agitation sans répit du premier : il s'agit d'une structure bien plus naturelle, avec un tempo et une mesure constants du début à la fin. Mais même ainsi, il y a de nombreux éléments déstabilisants et une conclusion rendue très bizarre par le tic-tac sec des castagnettes, wood-blocks et caisse claire (un effet auquel Chostakovitch reviendra trente-cinq ans plus tard à la fin de la *Quinzième Symphonie*).

Troisième mouvement

Constitué de deux grandes parties, le troisième mouvement consiste en une lente marche funèbre, très mahlérienne, conduisant à un sommet d'intensité fracassant et dominé par les cuivres (un mélange de marche et de choral), puis un finale allegro lancé par un motif haletant de deux notes qu'on avait entendu dans les deux premiers mouvements. Au fil du mouvement, ce petit élément se fait de plus en plus obsessionnel. La fin de la symphonie n'apporte pas de résolution confortable. Après une longue section, qui parfois pointe vers la frivolité de Rossini, la marche-choral réapparaît, accompagnée des martèlements des deux jeux de timbales. Puis la musique s'évanouit et se fige sur l'accord de tonique, do mineur, avec des bribes de réminiscences thématiques aux timbales et au célesta. Cette symphonie est la première – mais nullement la dernière – des symphonies de Chostakovitch à

s'achever sur une telle impression de torpeur et d'incertitude.

La signification que le compositeur donnait lui-même à cette symphonie se dégage d'une conversation rapportée de 1970, cinq ans avant sa mort :

« À quel point ils ont réussi à nous contorsionner, à déformer nos vies !... Vous demandez si j'aurais été différent sans la mainmise du parti ? Oui, c'est presque certain. À coup sûr, la voie que je poursuivais lorsque j'écrivis la Quatrième Symphonie aurait été ferme et plus nette dans mon œuvre. J'aurais montré plus d'éclat, recouru davantage au sarcasme, j'aurais pu exprimer mes idées au grand jour au lieu de devoir recourir au camouflage ; j'aurais écrit une musique plus pure. »

L'influence de Mahler

De son propre aveu, Chostakovitch changea profondément son écriture après avoir découvert l'œuvre de Gustav Mahler. Les deux compositeurs avaient en commun d'avoir subi des attaques politiques dans les années 1930. Tout comme Chostakovitch avait souffert que le Parti communiste eût interdit la création de sa *Quatrième Symphonie*, après la mort de Mahler sa musique fut bannie en Allemagne par les autorités nazies, qui la considéraient comme « dégénérée ».

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Après avoir étudié le piano avec sa mère, Chostakovitch entra au conservatoire de Petrograd en 1919. En 1937, il annonça la *Cinquième Symphonie* comme « la réponse concrète et créatrice d'un artiste soviétique à de justes critiques ». Un an avant la première exécution de l'œuvre, il avait subi une attaque cuisante de la part de l'organe officiel du gouvernement, la *Pravda* : après avoir connu le succès, son opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk* fut condamné en raison de son « tintamarre gauchiste » et de son modernisme extrême. Avec la *Cinquième Symphonie*, Chostakovitch fut acclamé non seulement en Russie, mais également par les musiciens et les critiques du monde entier.

Durant les premiers mois du siège de Leningrad par les Allemands, Chostakovitch fut membre du corps de pompiers auxiliaires. En juillet, il s'attela aux trois premiers mouvements de sa *Septième Symphonie*, n'achevant le finale provocateur qu'après son évacuation en octobre ; il dédia la partition à la ville. Une copie en microfilm fut acheminée jusqu'aux États-Unis via Téhéran et un navire de guerre américain, et l'œuvre fut radiodiffusée par l'Orchestre symphonique de la NBC et Toscanini. En 1943, Chostakovitch acheva sa *Huitième Symphonie*, dont un critique compara la musique bouleversante au *Guernica* de Picasso.

En 1948, Chostakovitch et d'autres compositeurs en vue, parmi lesquels Prokofiev, furent contraints par le commissaire soviétique à la Culture, Andreï Jdanov, à reconnaître que leurs œuvres représentaient « de manière très frappante les perversions formelles

et les tendances anti-démocratiques en musique ». Cela entrava notablement la liberté artistique de Chostakovitch, et il ne devait la retrouver qu'à la mort de Staline en 1953. Un peu plus tard dans l'année, il répon-dit aux critiques par sa *Dixième Symphonie*, dans la-quelle il dépeint « les passions et les émotions humaines », plutôt que le dogme collectif ducommunisme.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Sinfonie Nr. 4 in c-Moll, Op. 43 (1935–36)

Die massive 4. Sinfonie ist ein entscheidendes Übergangswerk in Schostakowitsch' anfänglicher Laufbahn, das Resultat einer hörbar schmerzhaften Auseinandersetzung mit einem Problem, das in der Mitte der 1930er Jahren akut geworden und sowohl musikalischer wie auch politischer Natur war. Nach der einfallsreichen und sprudelnden 1. Sinfonie (1926) schrieb der Komponist zwei ungestüme und lärmende sinfonische Verherrlichungen der Revolution („An den Oktober“ 1927 und „Zum 1. Mai“ 1929), die er später im Leben abtat, womöglich aufgrund ihres Mangels an richtiger Durchführung oder Zielstrebigkeit.

Mit der 5. Sinfonie, die zum ersten Mal 1937 zu hören war, bewies Schostakowitsch der Öffentlichkeit, dass er richtige Sinfonien komponieren konnte. Er nutzte nun eine vereinfachte Sprache, die eine kraftvolle Kontrolle über weitreichende Strukturen und Ziele erkennen ließ. Die 1936 komponierte 4. Sinfonie blieb allerdings 25 Jahre lang unaufgeführt und ungehört. Das Datum ist äußerst wichtig, denn als Schostakowitsch an seiner 4. Sinfonie arbeitete, las er den Verriss seiner Oper *Ledi Makbet Mzenskowo ujesda* [Lady Macbeth von Mzensk] in der *Prawda*. Der Artikel war eine deutliche Warnung an die Komponisten, sich demnächst an die Parteivorschriften zu halten und einfache, erbauliche Musik für die Masse zu komponieren. Der Grundsatz des sozialistischen Realismus forderte Optimismus (und vor allem einen optimistischen Schluss) mit leicht verständlichen Ideen: ein Rezept für Banalität. Schostakowitsch sollte sich dieser

Herausforderung mit enormem Erfolg in seiner 5. Sinfonie stellen.

Es war aber klar, dass die 4. Sinfonie auf Unverständnis stoßen würde. Sie ist ein wilder und einfallsreicher Gedankenstrom, häufig gewaltsam und exzentrisch, der alle brillanten Eigenschaften des 30-jährigen Komponisten zusammenfasst und sie in eine große und äußerst originelle sinfonische Struktur formt. Die Sinfonie war auch genau das Gegenteil von dem, was von einem guten sowjetischen Komponisten erwartet wurde, und Schostakowitsch wusste sehr wohl, dass er mit dem Feuer spielte, wenn er so weitermachen würde.

Er schloss jedoch die Sinfonie 1936 ab, wahrscheinlich arbeitete er in einem Zustand schrecklicher Zweifel und Bedenken. Die St. Petersburger Philharmoniker probten die Sinfonie unter der Leitung von Fritz Stiedry, einem Flüchtling aus dem Hitlerdeutschland. Es gibt widersprüchliche Berichte von dem, was danach passierte. Auf jeden Fall kam es zu keiner Aufführung. Die offizielle Erklärung lautete, Schostakowitsch habe seine Partitur zurückgezogen, weil er mit ihr unzufrieden war. Diese Erklärung sollte doch aber sicher nur den von höherer Stelle ausgeübten starken Druck verschleiern.

Während der vorsichtigen Lockerung unter Chruschtschow gelangte die 4. Sinfonie schließlich am 30. Dezember 1961 in Moskau unter der Leitung von Kirill Kondraschin zur Aufführung. Diese Darbietung war eine Sensation, da Schostakowitsch hier eine Seite von sich offenbarte, die viele Jahre lang ungehört geblieben war und die im völligen Gegensatz zu solchen offiziell anerkannten Werken aus der damaligen Zeit standen wie z. B. der

Sinfonie Nr. 12 („Das Jahr 1917“), die nur drei Monate zuvor ihre Uraufführung erlebte. Ein zeitgenössischer sowjetischer Rezensent beschrieb die 4. Sinfonie als „ein extrem abruptes und graphisches Nebeneinander von Edelmut und beängstigend groteskem Bildersturm... der grausame Kampf zwischen dem Menschlichen und dem mit ihm im Gegensatz stehenden Blinden und mechanisch Unmenschlichen.“ Dieses Bild fasst die 4. Sinfonie gut zusammen.

Schostakowitsch verweist in seiner 4. Sinfonie häufig deutlich auf Mahler. Da ist zum einen die ungewöhnliche Form: zwei riesige Strukturen rahmen einen viel kürzeren, an ein Scherzo mahnenden Satz ein. Dann gibt es ein bewusst gepflegtes Übermaß mit einem riesigen Orchester (das größte, das Schostakowitsch jemals heranzog) aus 20 Holzbläsern, 17 Blechbläsern, reichlich Schlagwerk und Streichern in abgewägten Proportionen. Der Mahler-Bezug wird aber vielleicht am deutlichsten in dem Einsatz von Liedern, Tänzen und Märschen aus der Unterhaltungsbranche, die entweder direkt oder in ironischer Verzerrung erscheinen.

Erster Satz

Von Anfang an werden wir direkt in eine aus den Fugen geratene Welt geworfen. Hier hört man mechanische Marschrhythmen, hämmernde Blechbläserakkorde, verschrobene Harmonien und das trockene Klappern des Xylofons: ein weißglühender Klangstrom, der sicher aufrüttelt, aber jeglicher menschlicher Wärme und Empfindsamkeit entbehrt. Die andere beunruhigende Eigenschaft ist die offenbare Abwesenheit einer sinfonischen Form oder Führung, da die Ereignisse in fast zufälliger Art und Weise aufeinander zu folgen scheinen. Das ist jedoch ein Trugschluss, denn das Sonatenprinzip

ist aktiv, auch wenn die vom Hörer erwarteten gewöhnlichen Eckpfeiler fehlen oder sogar in die falsche Richtung weisen.

Zweiter Satz

Dieser kurze zweite Satz entwickelt sich aus einem traurigen walzerartigen Thema in den Streichern und bietet etwas Entspannung von der aufgewühlten Turbulenz des ersten Satzes. Der zweite Satz entfaltet sich in einer thematisch weitaus mehr vereinheitlichten Form, wobei Tempo und Taktart durchweg gleich bleiben. Trotzdem gibt es auch hier zahlreiche beunruhigende Elemente und ein merkwürdiges Ende mit trockenem Ticken der Kastagnetten, Holzblöcke und kleinen Trommel (ein Effekt, der 35 Jahre später am Ende der 15. Sinfonie wieder auftauchen sollte).

Dritter Satz

Der dritte Satz ist in zwei Teile gegliedert und beginnt mit einem langsamen und sehr an Mahler erinnernden Trauermarsch, der zu einem erschütternden, von Blechbläsern beherrschten Höhepunkt führt (eine Mischung aus Marsch und Choral). Dem schließt sich ein Allegrofinale an, das von der atemlosen Zweitonfigur eingeleitet wird, die in den ersten zwei Sätzen zu hören war. Diese kleine Figur verhält sich im Verlauf des Satzes ziemlich zwanghaft. Am Ende der Sinfonie gibt es keine bequeme Auflösung. Nach einem langen Abschnitt, der einen bisweilen an die Frivolität Rossinis denken lässt, kehrt der Marsch-Choral begleitet vom Wirbel aus zwei Paukengruppen wieder zurück. Dann verklingt die Musik und erstarrt auf der Tonika c-Moll mit thematischen Erinnerungsfragmenten in den Pauken und auf der Celesta. Das war die erste, aber unbedingt nicht letzte Sinfonie von Schostakowitsch,

die mit einem Gefühl der Betäubung und Unsicherheit endete.

Die Bedeutung, die der Komponist selbst der Sinfonie zumäß, wird in einer dokumentierten Konversation von 1970 deutlich, wo er fünf Jahr vor seinem Tod sagte:

„Wie es ihnen gelang, uns zu stützen, unsere Leben zu verzerren! ... Sie fragen, ob ich ohne die Orientierungshilfe der Partei anders geworden wäre. Ja, mit ziemlicher Sicherheit. Zweifellos wäre die Spur, die ich verfolgte, als ich die 4. Sinfonie schrieb, stärker und schärfer in meinem Schaffen hervorgetreten. Ich hätte mehr Bravour gezeigt, mehr Sarkasmus verwendet. Ich hätte also meine Ideen offener ausdrücken können, anstatt sie tarnen zu müssen. Ich hätte – wie soll ich das sagen – reinere Musik schreiben können.“
[Übersetzung aus dem Engl, d. Ü.]

Mahlers Einfluss

Schostakowitsch gab selbst zu, dass sich seine Musik erheblich änderte, nachdem er das Schaffen Gustav Mahlers kennenlernte. In den 1930er Jahren widerfuhr den beiden Komponisten auch das gleiche politische Schicksal. Genau wie die Kommunistische Partei in der Sowjetunion das Aufführen der 4. Sinfonie von Schostakowitsch verbot, durfte Mahlers Musik, die von den nazistischen Behörden als „entartete Musik“ gebrandmarkt wurde, in Deutschland nicht gespielt werden.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Nach erstem Klavierunterricht bei seiner Mutter trat Schostakowitsch 1919 ins Konservatorium von Petrograd ein. Seine Fünfte Sinfonie von 1937 bezeichnete er als „praktische schöpferische Antwort eine sowjetischen Künstlers auf berechnete Kritik“. Ein Jahr vor der Uraufführung hatte Schostakowitsch beißende Kritik vom offiziellen sowjetischen Parteiorgan *Prawda* auf sich gezogen, in der seine anfangs erfolgreiche Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ob ihres linksradikalen Chaos und extremen Modernismus verdammt wurde. Die Fünfte Sinfonie brachte ihm Anerkennung nicht nur vom russischen Publikum, sondern auch von Musikern und Kritikern im Ausland.

Schostakowitsch durchlebte die ersten Monate der deutschen Belagerung Leningrads als Feuerwehrhelfer. Im Juli 1941 begann er mit der Arbeit an den ersten drei Sätzen seiner Siebten Sinfonie, deren aufbegehrendes Finale er nach seiner Evakuierung im Oktober fertig stellte; er widmete die Partitur der Stadt. Eine Kopie auf Mikrofilm gelangte über Teheran und dann mittels eines amerikanischen Kriegsschiffs in die USA, wo das Werk vom NBC Symphony Orchestra unter Toscanini im Rundfunk aufgeführt wurde. 1943 stellte Schostakowitsch seine Achte Sinfonie fertig, deren emotional erschütternde Musik von einem Kritiker mit Picassos Gemälde *Guernica* verglichen wurde.

Im Jahre 1948 wurden Schostakowitsch und andere führende Komponisten, darunter auch Prokofjew, vom sowjetischen Kulturkommissar Andrei Schdanow zu dem Eingeständnis gezwungen, ihr

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



Gianandrea Nosedà

Conductor

Gianandrea Nosedà is one of the world's most sought-after conductors, equally recognised for his artistry in both the concert hall and the opera house. He is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra and began his tenure as Music Director of the National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington, D.C.) with the 2017-2018 season. In September 2018, his initial four-year contract was extended for four more years, up to and including the 2024-2025 season. He will become General Music Director of the Zurich Opera House beginning with the 2021-22

season, where he will lead many productions including his first Ring Cycle.

Nosedà served as Music Director of the Teatro Regio Torino from 2007 to 2018. His leadership and his initiatives propelled it onto the global stage. During his tenure the Teatro Regio Torino presented a wide range of repertoire, recorded with leading singers of our time and toured internationally to the leading concert halls and festivals, including Carnegie Hall and the Edinburgh Festival.

Gianandrea Nosedà is also Principal Guest Conductor of the Israel Philharmonic, Principal Conductor of the Orquestra de Cadaqués and has been Artistic Director of the Stresa Festival since 2001. From 1997 to 2007 he served as the first foreign Principal Guest Conductor of the Mariinsky Theatre. His long-standing relationship with the Metropolitan Opera, New York, began in 2002 and since then he has led many productions, both new and revivals, as well as multiple New Year's Eve Galas. He has worked with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, Concertgebouw, Filarmonica della Scala, New York Philharmonic, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philadelphia Orchestra, Rotterdam Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Vienna Philharmonic, and Vienna Symphony.

Nosedà has an extensive discography of over 50 recordings for Chandos and Deutsche Grammophon, among others. He is also closely involved with the next generation of musicians through his work with many youth orchestras, including the European Union Youth Orchestra. Nosedà is Music Director of

the Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra, both of which will be inaugurated in Georgia in September 2019.

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

Gianandrea Nosedà est un des chefs d'orchestre les plus en vue de la scène internationale, et son talent est salué aussi bien au concert qu'à la scène. Premier chef invité du London Symphony Orchestra, il est depuis la saison 2017/2018 directeur musical du National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington). En septembre 2018, son contrat initial de quatre ans avec cet orchestre a été prolongé de quatre années supplémentaires, jusqu'à la saison 2024/2025. Il sera directeur général de la musique à l'Opéra de Zurich à partir de la saison 2021/2022 et y dirigera de nombreuses productions, notamment son premier *Ring*.

Nosedà a été directeur musical du Teatro Regio de Turin de 2007 à 2018, hissant cette scène au sommet de la hiérarchie mondiale. Sous sa direction, le Teatro Regio a monté un vaste répertoire, enregistré avec des chanteurs majeurs de notre temps et fait des tournées dans des salles de concert et festivals prestigieux, notamment le Carnegie Hall de New York et le Festival d'Édimbourg.

Gianandrea Nosedà est en outre premier chef invité de l'Orchestre philharmonique d'Israël et

chef principal de l'Orchestre de Cadaqués ; il est directeur artistique du Festival de Stresa depuis 2001. De 1997 à 2007, il a été premier chef invité du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, premier étranger à occuper ce poste. Depuis 2002, il entretient des liens étroits avec le Metropolitan Opera de New York, où il a dirigé de nombreuses productions – nouvelles ou reprises –, ainsi que de multiples galas de Nouvel An. Il collabore avec les principaux orchestres mondiaux, tels l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la Scala, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo), l'Orchestre national de France, l'Orchestre symphonique et l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Nosedà possède une vaste discographie, avec plus de 50 enregistrements chez Chandos et Deutsche Grammophon, entre autres. Très impliqué auprès de la nouvelle génération de musiciens, il travaille avec de nombreux orchestres de jeunes, notamment l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne. Il est directeur musical du Festival de Tsinandali et de l'Orchestre pan-caucasien des jeunes, créés en Géorgie en septembre 2019.

Né à Milan, Nosedà est commandeur dans l'ordre du Mérite de la République italienne, en récompense de sa contribution à la vie artistique de son pays. En 2015, il a été nommé chef d'orchestre de l'année par *Musical America* et, en 2016, il a reçu la même distinction aux *International Opera Awards*.

Gianandrea Nosedà gehört zu den gefragtesten Dirigenten der Welt und wird für seine künstlerische Arbeit in sowohl dem Konzertsaal als auch im Opernhaus gerühmt. Er ist Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und begann in der Spielzeit 2017-2018 seine Amtszeit als Musikalischer Leiter des National Symphony Orchestra (Kennedy Center, Washington D.C.). Im September 2018 wurde sein anfänglich vierjähriger Vertrag um weitere vier Jahre bis einschließlich der Spielzeit 2024-2025 verlängert. In der Spielzeit 2021-22 übernimmt er die Stelle als Generalmusikdirektor des Opernhauses Zürich, wo er zahlreiche Inszenierungen einschließlich seinen ersten Ring leiten wird.

Nosedà war von 2007 bis 2018 Musikalischer Leiter des Teatro Regio di Torino. Seine Leitung und seine Initiativen haben das Haus auf die Weltbühne katapultiert. In seiner Amtszeit stellte das Teatro Regio di Torino ein breites Spektrum an Repertoire vor, nahm Werke mit führenden Sängern unserer Zeit auf und gab in den berühmten Konzertsälen und bei den großen Festivals internationale Gastspiele wie zum Beispiel in der Carnegie Hall und bei dem Edinburgh International Festival.

Gianandrea Nosedà ist auch Erster Gastdirigent des Israelischen Philharmonischen Orchesters sowie Chefdirigent des Orquestra de Cadaqués. Seit 2001 war er auch Künstlerischer Leiter des Settimane Musicali di Stresa. Von 1997 bis 2007 hatte er als erster Ausländer am Mariinski-Theater die Stelle des Ersten Gastdirigenten inne. Seine lange Beziehung zur Metropolitan Opera, New York begann 2002. Seither leitete er viele Inszenierungen, neue wie auch Wiederaufnahmen. Mehrmals dirigierte er auch das festliche Neujahrskonzert am Haus. Nosedà

arbeitete mit zahlreichen führenden Orchestern der Welt zusammen wie zum Beispiel den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Concertgebouw, der Filarmonica della Scala, der New York Philharmonic, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philadelphia Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem NHK-Sinfonieorchester, dem Orchestre National de France, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern.

Nosedà kann auf eine umfangreiche Diskographie mit über 50 Aufnahmen bei z. B. Chandos und Deutsche Grammophon verweisen. Er engagiert sich auch stark für die nächste Generation von Musikern durch seine Arbeit mit vielen Jugendorchestern wie z. B. dem European Union Youth Orchestra. Nosedà ist Musikalischer Leiter des Tsinandali-Festivals und des Pankaukasischen Jugendorchesters, die beide im September 2019 in Georgien eingeweiht werden.

Nosedà stammt aus Mailand und wurde für seine Verdienste im künstlerischen Leben Italiens zum Commendatore al Merito della Repubblica Italiana ernannt. 2015 kürte ihn *Musical America* zum Dirigenten des Jahres, und 2016 wurde ihm die gleiche Ehre durch *International Opera Awards* zuteil.

Orchestra featured on this recording

First Violins

Roman Simovic *Leader*
Carmine Lauri
Emily Nebel
Clare Duckworth
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Sylvain Vasseur
Julian Azkoul
Morane Cohen-Lamberger
Laura Dixon
Gabrielle Painter
Benjamin Roskams

Second Violins

Thomas Norris *
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Iwona Muszynska
Matthew Gardner
Naoko Keatley
Belinda McFarlane
William Melvin
Andrew Pollock
Paul Robson
Siobhan Doyle
Hazel Mulligan
Greta Mutlu
Csilla Pogany

Violas

Gillianne Haddow *
Robert Turner
Carol Ella
Lander Echevarria
Anna Bastow
Michelle Bruil
May Dolan
Stephanie Edmundson
Philip Hall
Rachel Robson
David Vainsot
Polly Wiltshire

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Amanda Truelove
Hilary Jones
Daniel Gardner
Laure Le Dantec
Miwa Rosso
Joel Siepmann
Cho Ki Jacky Siu
Deborah Tolkdorf

Double Basses

Colin Paris *
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Joe Melvin
Thomas Goodman
Jani Pensola
Paul Sherman
Jim Vanderspar

Orchestra featured on this recording (continued)

Flutes

Gareth Davies *
Camilla Marchant
Luke O'Toole
Amy-Jayne Milton

Piccolos

Patricia Moynihan **
Sarah Bennett

Oboes

Juliana Koch *
Rosie Jenkins
Maxwell Spiers
Christine Pendrill

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Peter Sparks
Felicity Vine
Elizabeth Drew

E-flat Clarinet

Chi-Yu Mo *

Bass Clarinet

Alexei Dupressoir **

Bassoons

Rachel Gough *
Dominic Tyler
Lawrence O'Donnell

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Marc Gruber **
Angela Barnes
Stephen Craigen
Jonathan Lipton
John Davy
Anna Euen
Michael Kidd
Meilyr Hughes
Rachel Silver

Trumpets

Philip Cobb *
Catherine Knight
Niall Keatley
Aaron Akugbo
Kaitlin Wild

Trombones

Mark Templeton **
James Maynard
David Whitehouse

Bass Trombone

Paul Milner *

Tubas

Peter Smith **
Lee Tsarmaklis

Timpani

Nigel Thomas *
Mark McDonald

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Jacob Brown
Tom Edwards
Benedict Hoffnung
Emmanuel Joste
Paul Stoneman

Harps

Bryn Lewis *
Lucy Wakeford

Celeste

Philip Moore **

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le

plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

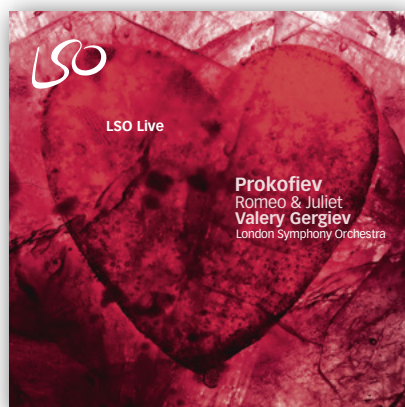
W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

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

Prokofiev
Romeo & Juliet
Valery Gergiev, LSO



2SACD (LSO0682) or download

Disc of the Year and Best Orchestral Recording *BBC Music Magazine*

Editor's Choice *Gramophone*

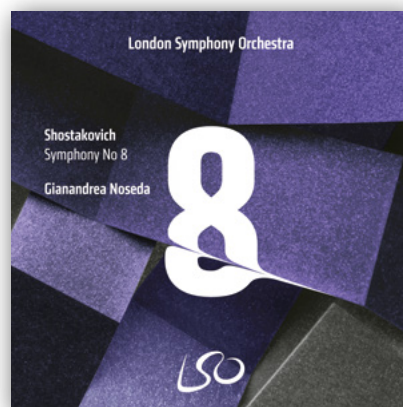
Editor's Choice *Classic FM Magazine*

CD of the Week *The Sunday Times*

***** *Audiophile Audition*

Clef de Resmusica *Resmusica*

Shostakovich
Symphony No 8
Gianandrea Noseda, LSO



SACD (LSO0822) or download

Album of the Week
'Brilliantly disciplined playing'
The Times

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

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

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

Shostakovich
Symphony No 5
Gianandrea Noseda, LSO



Download only

Concert Review:

'The LSO were at the peak of their powers under Gianandrea Noseda'
The Guardian

Released June 2018