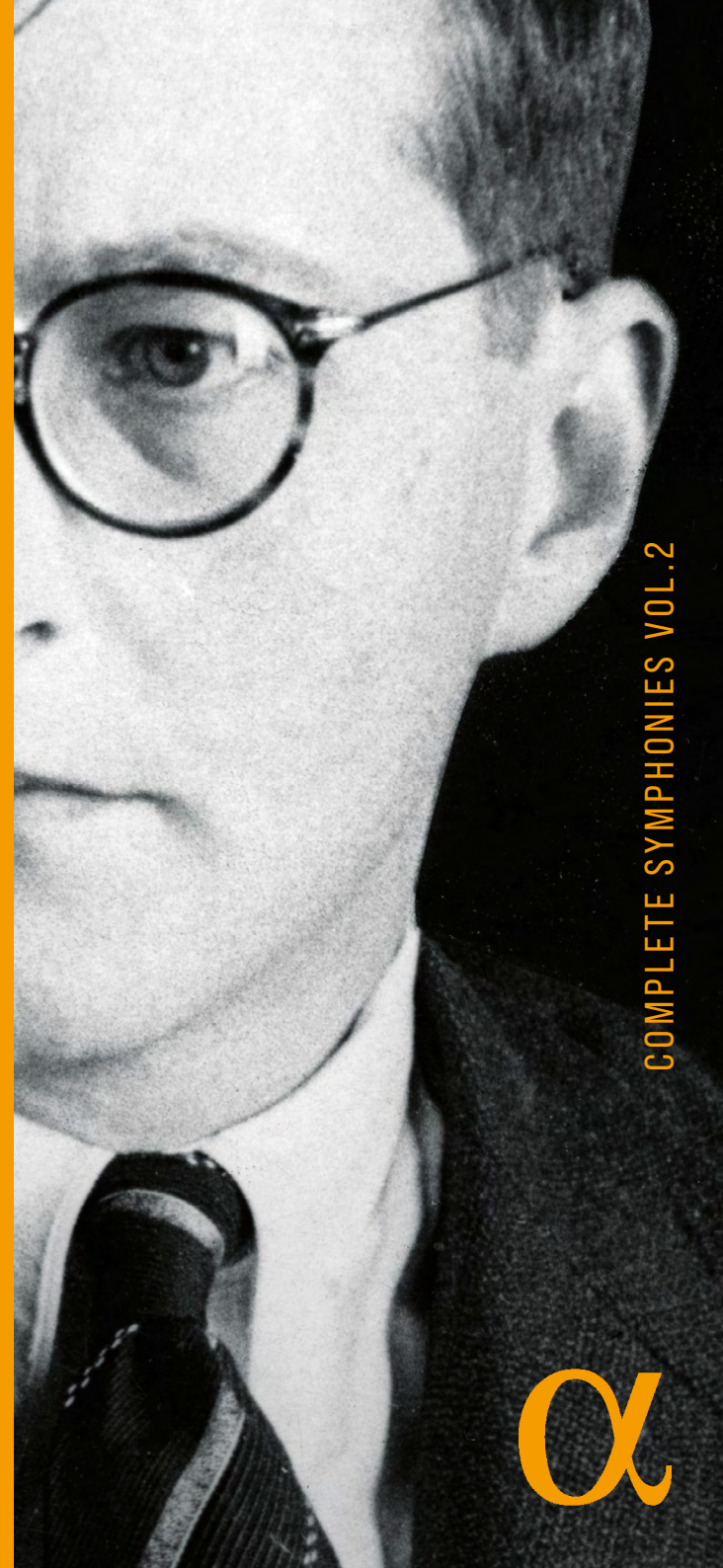


D.SCHOSTAKOVICH
SYMPHONY
NO.
8

FRANKFURT RADIO SYMPHONY
ALAIN ALTINOGLU



COMPLETE SYMPHONIES VOL.2





MENU

- > TRACKLIST
- > DEUTSCHER TEXT
- > ENGLISH TEXT
- > TEXTE FRANÇAIS



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

SYMPHONY NO.8 IN C MINOR, OP.65 (1943)

1	I. Adagio – Allegro non troppo	26'21
2	II. Allegretto	6'35
3	III. Allegro non troppo	6'07
4	IV. Largo	9'59
5	V. Allegretto	14'26

TOTAL TIME: 63'31

**FRANKFURT RADIO SYMPHONY
ALAIN ALTINOGLU**

SCHOSTAKOWITSCHS SYMPHONIE NR. 8

VON NIKITA SOROKINE

Schostakowitschs Schüler Boris Tischtschenko berichtete, wie eines Tages während des Kompositionsunterrichts Schostakowitsch folgende Bemerkung herausgerutscht sei: „Im Grunde habe ich nur zwei Symphonien: die *Vierte* und die *Achte*.“ Nach einer Pause habe er hinzugefügt: „Die *Achte* ist vielleicht etwas robuster.“ Der engste Freund des Komponisten, Ivan Sollertinski, der ihn 1943 in Moskau besucht hatte, schrieb: „Ich habe heute Schostakowitschs *Achte Symphonie* gehört. Der Eindruck ist gewaltig, aber die Musik ist deutlich schwieriger und schärfer als die der *Fünften* oder der *Siebten*.“¹ Etwas später, im Jahr 1944, notierte Jewgeni Mrawinski, der Widmungsträger der *Symphonie Nr. 8*, in seinem Tagebuch: „Ich bin zu Hause geblieben und habe den ganzen Abend [...] damit zugebracht, die Form und die dramatische Linie von Schostakowitschs *Achter* zu überdenken und in einem Entwurf nachzuzeichnen [sie erschüttert mich jedes Mal aufs Neue noch tiefer. Vor allem die Linie des Großen Schreckens... im ersten Satz!!].“²

Die *Symphonie Nr. 8* ist in vielerlei Hinsicht eine entsetzliche Meditation darüber, was aus dem Menschen nach der *Symphonie Nr. 7* geworden ist, in der das nicht wieder gut zu Machende geschehen ist, nämlich die Verwandlung des Menschen in eine Marionette, seine vollständige Mechanisierung. Der Anfang der *Achten* präsentiert ein für den Komponisten charakteristisches Thema: das des „Märtyrertums“ und des Hinterfragens.

In Schostakowitschs Welt ist das Vorbild des Märtyrers beispielsweise Katerina in seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* – ein menschliches Wesen, das zu einem großen Teil zugleich Quelle der Liebe und Ursache des Bösen ist, voller innerer Widersprüche und unendlicher Zweifel. Um diesen Teufelskreis zu

¹ Miheeva, L., *I. I. Sollertinskij. Žizn' i nasledie* [I. I. Sollertinskij. Sein Leben und sein Erbe], Leningrad, 1988, S. 166.

² Mravinskij, E., *Zapiski na pamjat': Dnevniki. 1918-1987* [Carnets de mémoire : Journal 1918-1987], Sankt-Petersbourg, 2004, S. 66.

durchbrechen, muss sie mit ihrem Leben bezahlen... Die Genealogie dieser Märtyrerfigur reicht zurück bis zu Gogols *Der Mantel* und Akaki Akakjewitsch, dem kleinen Ministerialbeamten. Dazu gehören auch Makar Dewuschkin aus Dostojewskis *Arme Leute* oder auch Sonja Marmeladowa aus *Schuld und Sühne*. Sie alle verbindet der Archetypus des „kleinen Mannes“.³

Das Wesen der Katastrophe bei Schostakowitsch liegt in der Verwandlung des Menschen in eine manipulierbare Marionette. Er ist vielleicht nicht der Einzige, der diese Verwandlung beobachtet hat, aber nur er konnte sie mit einer solchen künstlerischen Kraft beschreiben. All diese „kleinen Leute“ sind dem Untergang geweiht, nicht weil sie schwach und wehrlos sind, sondern weil sie allein sind. Und Millionen dieser wehrlosen und einsamen Wesen scharen sich zu Rudeln zusammen, um zu überleben. Indem sie das tun, hören sie auf, Menschen zu sein. Das ist übrigens der Gegenstand des zweiten Satzes mit seiner dämonischen Kampfeslust, seinem Marsch und der Thematik der Piccoloflöte, die in ihrer Mechanik bis zum Äußersten radikalisiert ist; es ist auch das Thema der Toccata (III) mit der entpersonalisierten Mechanik ihrer Bewegung und dem „Zähneklappern“ des Xylophons.

Das ist es, worum es in Schostakowitschs Komposition geht. Und es geht dabei nicht speziell um die Bolschewiken oder die Faschisten, es geht um die Menschheit. Darum, wie sie sich, fröhlich und jubelnd, in Horden von Marionetten verwandelt, die Befehlen gehorchen. Was den vernunftbegabten Menschen angeht, so verhält er sich recht bald pragmatisch und schließt sich schnellstens der Mehrheit an. Es ist kein Zufall, dass Schostakowitsch dann in der *Symphonie Nr. 13* die folgenden Verse von Jewgeni Jewtuschenko vertont hat: „Ein Gelehrter, ein Zeitgenosse Galileos, war nicht dümmer als Galileo. Er wusste, dass sich die Erde dreht, aber er hatte eine Familie.“ Darin liegt die tragische Frage, mit der Schostakowitschs Symphonien von der *Fünften* bis zur *Zehnten* anheben (wobei die *Neunte* einen Sonderplatz einnimmt).

3 Der „kleine Mann“ ist ein Figurentypus, der in den realistischen Werken russischer Schriftsteller zu Beginn des 19. Jahrhunderts auftauchte. In der Regel handelt es sich um eine Figur von bescheidenem sozialen Stand und unklarer Herkunft, die wenig Vermögen besitzt und keine außergewöhnlichen Fähigkeiten oder Talente aufweist. Er hat weder Ehrgeiz noch den Wunsch, sein Leben zu ändern.

Der reflexive Charakter des Erzählens im ersten Satz wäre in einem *Allegro* in klassischer Sonatensatzform, dessen Grundlage eine dynamische Handlung bildet, nicht möglich gewesen. In diesem ersten Satz ist die Realität eine ganz andere: Es ist das Leiden, die Formulierung einer tragischen und furchteinflößenden Frage – daher rührt dieses „Sonaten-*Moderato*“. Das zweite Thema erinnert an das zweite Thema der *Symphonie Nr. 5*, doch ist hier nunmehr ein viel ausgeprägteres Gefühl bitterer Verzweiflung zu spüren, da es im 5/4-Takt statt im „bequemen“ 4/4-Takt steht: Der Atem ist kurz, das Herz schlägt unregelmäßig. Dennoch spürt man darin eine wahre Romantik der Menschlichkeit. Ich möchte ein wesentliches dramaturgisches Detail hervorheben: Dieses Thema steht in der Tonart e-Moll, in der auch die Toccata erklingt – der Höhepunkt der Mechanik wie auch dieser nämlichen Meute. Das Englischhorn-Solo, die Stimme eines Predigers in der Wüste, ist in seiner Klangfarbe dem Fagott-Monolog der *Symphonie Nr. 7* ähnlich, obwohl in der *Symphonie Nr. 8* der monologische Charakter noch stärker und freier von den Wiederholungen bereits gesungener Melodien ist: Es ist eine Art Synthese der Ideen des Hauptthemas.

Das Schreckliche an der Toccata liegt nicht nur in der Unausweichlichkeit ihres Ablaufs, sondern auch in ihrem Material: Ein einfacher, scheinbar ganz „anheimelnder“ e-Moll-Dreiklang wird hier von den Rädern der Maschine zermalmt. Der Mittelteil der Toccata – aufgepeppt, arrogant und in Dur – verkörpert das Bild des dreist triumphierenden und siegreichen Bösen. Und paradoxerweise ist er nicht frei von Selbstverleugnung: Der hämmernde G-Dur-Akkord der Begleitung, der an eine „Fanfare im Park“ erinnert, scheint durch die Melodie der Trompete widerlegt zu werden, die ihrerseits viel mehr alterierte Moll-Stufen enthält.

Die Passacaglia (IV) der *Symphonie Nr. 8* (ebenso wie die Passacaglia im Zwischenspiel von *Lady Macbeth*) bildet den philosophischen und tragischen Höhepunkt des Werks: Es ist eine Landschaft nach der Schlacht, gleichsam die „Überreste des Märtyrers“ – doch eine Marionette kann diesen Status nicht für sich beanspruchen. Und plötzlich taucht, wie eine ferne Erinnerung, das Horn-Solo auf, *espressivo*, und erinnert an das so „menschliche“ zweite Thema des ersten Satzes. Dann kommt die Kälte der Piccoloflöte, die wie ein Hampelmann wirkt.

Unter solchen Umständen kann das Finale wohl nichts anderes sein als ein Epilog, ein Nachwort. Die Entwicklung des Konflikts und seine Lösung haben bereits stattgefunden. Hier entfaltet sich eine neue Handlung, eine gewissermaßen imaginäre Welt, ein Glück, ein „Was hätte sein können“. Wie im *Wozzek* von Berg, wenn der *Ländler* im Wirtshaus erklingt. Was sich hier abspielt, ist jedoch weit davon entfernt, eine reine Idylle zu sein: Verschiedene Themen, die durch ihren Charakter sehr lebendig sind, werden entweder verspottet oder schlichtweg „hingemeuchelt“ und verwandeln sich in ein „karges“ kontrapunktisches Material.

Gogols Werk wurde dafür kritisiert, dass es darin keinen positiven Helden gebe. Auch wenn es bei Schostakowitsch ebenso schwierig ist, einen solchen zu finden, scheint mir sein „positiver Held“ dennoch nichts anderes zu sein als das Mitgefühl.

HR-SINFONIEORCHESTER FRANKFURT

Das hr-Sinfonieorchester Frankfurt, 1929 als eines der ersten Rundfunk-Sinfonieorchester Deutschlands gegründet, blickt auf eine bald 100-jährige Geschichte zurück und meistert heute mit großem Erfolg die Herausforderungen eines modernen Spitzenorchesters. Für seine hervorragenden Bläser, seine kraftvollen Streicher und seine dynamische Spielkultur berühmt, steht das Orchester des Hessischen Rundfunks mit seinem Chefdirigenten Alain Altinoglu für musikalische Exzellenz wie für ein interessantes und vielseitiges Repertoire.

Mit innovativen Konzertformaten, international erfolgreichen Digital-Angeboten und CD-Produktionen sowie der steten Präsenz in wichtigen Musikzentren Europas und Asiens unterstreicht das hr-Sinfonieorchester seine exponierte Position in der europäischen Orchesterlandschaft und genießt als „Frankfurt Radio Symphony“ weltweit einen hervorragenden Ruf.

Bekannt geworden durch die Maßstäbe setzenden Ersteinspielungen der Urfassungen von Bruckners Sinfonien und die erste digitale Gesamtaufnahme aller Mahler-Sinfonien, begründete das hr-Sinfonieorchester eine Tradition in der Interpretation romantischer Literatur, die vom langjährigen Chefdirigenten und heutigen

Ehrendirigenten Eliahu Inbal über seine Nachfolger Dmitrij Kitajenko und Hugh Wolff bis hin zur Ära des heutigen „Conductor Laureate“ Paavo Järvi und zu Andrés Orozco-Estrada ausstrahlte, der das Orchester zuletzt sieben Jahre mit großem Erfolg als Chefdirigent leitete.

ALAIN ALTINOGLU

Alain Altinoglu ist musikalischer Leiter des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt und des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Außerdem hat er die künstlerische Leitung des Festival International de Colmar inne. Er hat sich weithin Anerkennung erworben durch seine außergewöhnlichen Führungsqualitäten, seine aufregenden Orchesterdarbietungen und seine inspirierenden Opernaufführungen.

Regelmäßig dirigiert er so renommierte Orchester wie die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das London Symphony Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das Boston Symphony Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das Philharmonia Orchestra London, das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, das Danish National Symphony Orchestra, die Münchner Philharmoniker, die Sächsische Staatskapelle Dresden, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Tonhalle-Orchester Zürich sowie alle großen Pariser Orchester.

Dirigate führen Alain Altinoglu an die führenden Opernhäuser der Welt, darunter die Metropolitan Opera

in New York, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Wiener Staatsoper, das Opernhaus Zürich, das Teatro Colón in Buenos Aires, die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Unter den Linden Berlin, die Bayerische Staatsoper München und alle drei Opernhäuser in Paris. Er trat auch bei den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Orange und Aix-en-Provence auf.

Er besitzt eine starke Affinität zum Liedrepertoire und tritt regelmäßig als Pianist mit der Mezzosopranistin Nora Gubisch auf. Er hat Audio- und Videoaufnahmen für die Deutsche Grammophon, Naïve, Pentatone, Alpha Classics, Cascavelle, Virgin und Bel Air Classiques veröffentlicht.

Geboren in Paris, studierte Alain Altinoglu am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, wo er heute die Dirigierklasse leitet. 2023 wurde er zum „Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres“ ernannt.

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO.8

BY NIKITA SOROKINE

ENGLISH

Shostakovich's pupil Boris Tishchenko recounted that Shostakovich one day remarked casually during a composition class: 'Basically, I only have two symphonies: the Fourth and the Eighth.' He paused, then added: 'The Eighth is perhaps a little more robust.' Ivan Sollertinski, Shostakovich's closest friend, had visited him in Moscow in 1943 and wrote: 'I listened to Shostakovich's Eighth Symphony today. It makes an immense impression, but the music is distinctly more difficult and acerbic than that of the Fifth or the Seventh.'¹ Yevgeny Mravinsky, to whom the Eighth had been dedicated, noted in his diary a little later in 1944: 'I stayed at home and spent the whole evening [. . .] reflecting on and sketching out the form and dramatic arc of Shostakovich's Eighth [it moves me more deeply each time. Especially the 'Great Terror' section . . . of the first movement!!]'²

The Eighth Symphony is in many respects a harrowing meditation on what humanity has become after the Seventh, in which the irreparable had occurred: the transformation of humanity into puppets, its complete mechanisation. The very opening of the Eighth presents a theme that is a fingerprint of Shostakovich, a theme of martyrdom and of questioning.

In Shostakovich's world, the archetype of the martyr is, to give one example, Katerina in his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*; a human being who is for the most part both a source of love and a cause of evil, a woman filled with inner contradictions and endless doubt. She breaks this vicious circle, but must pay with her life. The lineage of this martyr-figure can be traced back to Gogol's *The Overcoat* and to Akaky Akakievich, the minor ministry clerk.

¹ Miheeva L., *I. I. Sollertinskij. Žizn' i nasledie [His life and heritage]*, Leningrad, 1988, p.166.

² Mravinskij E., *Zapiski na pamjat': Dnevnik. 1918-1987 [Book of memories: Journal 1918-1987]*, St. Petersburg, 2004, p.66.

It also includes Makar Devushkin from Dostoevsky's *Poor Folk* and Sonia Marmeladova from *Crime and Punishment*. All of these are examples of the archetype of the 'little man'.³

The essence of the catastrophe in Shostakovich's work lies in the transformation of human beings into puppets to be manipulated. He may not have been the only one to observe this metamorphosis, but he alone was able to describe it with such artistic power. All these 'little people' are doomed, not because they are weak and defenceless, but because they are alone. Millions of these defenceless and solitary beings cluster together in packs to survive and cease to be human by doing so. This is actually the theme of the second movement with its demonic belligerence, its march and the piccolo theme, radicalised to the extreme in its mechanics; it is also the theme of the Toccata (III) with its depersonalised mechanical writing and the clattering of the xylophone.

This is Shostakovich's subject matter; he is not referring specifically to the Bolsheviks or the fascists but to humanity in general, and to the way that mankind transforms itself, joyfully and exultantly, into a horde of puppets obeying orders. As for the rational man, he soon becomes pragmatic and quickly falls into line with the majority. It is no coincidence that Shostakovich set lines by Yevgeny Yevtushenko in his Symphony no. 13: 'A man of learning, a contemporary of Galileo, was no more foolish than Galileo. He knew that the Earth revolved, but he had a family.' This is the tragic question that opens Shostakovich's Fifth to Tenth symphonies; the Ninth, however, has a place apart.

The reflective nature of the narrative in the first movement would not have been possible in an Allegro in Classical sonata form, as that was founded on dynamic action. The reality of this opening movement is quite different: it is suffering, the articulation of a tragic and terrifying question, hence this 'Moderato

3 The 'little man' is a stock character who first appeared in the realist works of Russian writers in the early 19th century. In general he is a character of modest social standing and obscure origins, of limited means and lacking any exceptional abilities or talents. He has neither ambition nor any desire to change his life.

sonata form'. The second theme echoes the second theme of the Fifth Symphony, although with a far more pronounced feeling of bitter despair, as its time signature is 5/4 rather than a comfortable 4/4. Breath is short and the heart beats irregularly, but one nevertheless feels a genuine romanticism of humanity. I would point out one essential dramatic detail: this theme is in the key of E minor, which is also the key of the Toccata – the climax of the pack of everything mechanical. The *cor anglais* solo, a voice preaching in the wilderness, is similar in colour to the bassoon monologue in the Seventh Symphony, although in the Eighth it is even more so, more free from the repetition of phrases already sounded: it is a sort of synthesis of the ideas of the main theme.

The horror of the Toccata lies not only in the inevitability of its movement, but also in its material: a simple perfect chord in E minor, seemingly so cosy and gentle, is here crushed by the cogs of the machine. The central section of the Toccata – jaunty, arrogant and in the major key – presents the image of evil brazenly triumphant and victorious. Paradoxically, it is not without self-negation: the hammered major key of the accompaniment that sounds like a brass band seems to be contradicted by the trumpet melody, which contains many colourings from the minor key.

The Passacaglia (IV) of the Eighth Symphony – much like the interlude-passacaglia in *Lady Macbeth* – forms the philosophical and tragic climax of the work: it is a landscape after a battle, the 'mortal remains of the martyr': a puppet cannot lay claim to such a status. The solo horn, *espressivo*, emerges suddenly like a distant memory and recalls the second and so human theme of the first movement. Then comes the coldness of the piccolo, a jumping-jack or marionette.

Under such circumstances, the Finale can hardly be anything other than an epilogue or postscript. The conflict has already unfolded and reached its conclusion. A new plot is now revealed: a world that is in a sense imaginary, with happiness, something that might have existed. Just as in Berg's *Wozzeck*, when the Ländler resounds through the inn. What unfolds here, however, is far from being merely idyllic:

various themes that seem full of life are either mocked or quite simply annihilated, being transformed into arid contrapuntal material.

Gogol's work was criticised for lacking a positive hero. Whilst it is just as difficult to find one in Shostakovich, it nonetheless seems to me that his positive hero is simply compassion.

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

Founded in 1929 as one of the first radio symphony orchestras in Germany, the Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester Frankfurt) can look back on a history spanning almost 100 years and today successfully negotiates the challenges of a modern top-ranking orchestra. Famed for its outstanding wind section, its powerful strings and its dynamic playing culture, the orchestra of the Hessischer Rundfunk (German Public Radio of Hesse) together with its Music Director Alain Altinoglu is associated with musical excellence but also with an interesting and varied repertoire.

With internationally successful digital offerings and CD productions, as well as its constant presence in important music centers in Europe and Asia, the Frankfurt Radio Symphony underlines its prominent position within the European orchestral landscape and has an outstanding reputation worldwide.

Known for its groundbreaking world premiere recordings of the original versions of Bruckner's symphonies and the first complete digital recording of all Mahler symphonies, the Frankfurt Radio Symphony established a tradition in the interpretation of Romantic literature, which radiated from the longtime Music Director and current Honorary

Conductor Eliahu Inbal to his successors Dmitri Kitaenko and Hugh Wolff, and on to the era of today's Conductor Laureate Paavo Järvi and to Andrés Orozco-Estrada, who last led the orchestra for seven years with great success as Music Director.

ALAIN ALTINOGLU

Alain Altinoglu is Music Director of the Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester Frankfurt) and the Théâtre Royal de La Monnaie in Brussels. He is also Artistic Director of the Festival International de Colmar. He has earned widespread recognition for his extraordinary leadership, exciting orchestral renditions, and inspiring opera performances.

He regularly conducts such renowned orchestras as Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, The Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, The Philadelphia Orchestra, Philharmonia Orchestra London, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker, Sächsische Staatskapelle Dresden, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Tonhalle-Orchester Zürich, as well as all the major Parisian orchestras.

Alain Altinoglu appears at the world's leading opera houses, including Metropolitan Opera New York, Royal Opera House London Covent Garden, Wiener Staatsoper, Opernhaus Zürich, Teatro Colón in Buenos Aires, Deutsche Oper Berlin,

Staatsoper Unter den Linden Berlin, Bayerische Staatsoper München and all three opera houses in Paris. He has also appeared at the festivals in Bayreuth, Salzburg, Orange and Aix-en-Provence.

He maintains a strong affinity with the Lied repertoire and regularly performs as pianist with mezzo-soprano Nora Gubisch. He has released audio and video recordings for Deutsche Grammophon, Naïve, Pentatone, Alpha Classics, Cascavelle, Virgin and Belairclassiques.

Born in Paris, Alain Altinoglu studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris where he now teaches the conducting class. In 2023, he was appointed an Officier of the Ordre des Arts et des Lettres.

LA SYMPHONIE N° 8 DE CHOSTAKOVITCH

PAR NIKITA SOROKINE

FRANÇAIS

L'élève de Chostakovitch Boris Tichtchenko racontait comment un jour, lors d'un cours de composition, Chostakovitch avait laissé échapper : « Au fond, je n'ai que deux symphonies : la *Quatrième* et la *Huitième*. » Puis, après un silence, d'ajouter : « La *Huitième* est peut-être un peu plus robuste. » Le plus proche ami du compositeur, Ivan Sollertinski, qui lui avait rendu visite à Moscou en 1943, écrivait : « J'ai écouté aujourd'hui la *Huitième Symphonie* de Chostakovitch. L'impression est immense, mais la musique en est nettement plus difficile et acérée que celle de la *Cinquième* ou de la *Septième*¹. » Un peu plus tard encore, en 1944, le dédicataire de la *Symphonie n° 8*, Evgueni Mravinski notera dans son journal intime : « Je suis resté à la maison et j'ai passé toute la soirée [...] à repenser et à reconstituer au brouillon la forme et la ligne dramatique de la *Huitième* de Chostakovitch (elle bouleverse toujours plus profondément à chaque fois. Surtout la ligne du Grand Effroi... du premier mouvement²!!). »

La *Symphonie n° 8* est, à bien des égards, une effroyable méditation sur ce qu'est devenu l'Homme après la *Symphonie n° 7*, où l'irréparable s'est produit, à savoir la transformation de l'Homme en marionnette, sa mécanisation totale. Le tout début de la *Huitième* présente un thème caractéristique du compositeur : celui du « martyr » et du questionnement.

Dans l'univers de Chostakovitch, le modèle du martyr est, par exemple, Katerina dans son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* – un être humain pour une grande part à la fois source de l'amour et cause du mal, empli de contradictions intérieures et de doutes infinis. Pour briser ce cercle vicieux, il lui faut payer de sa vie... La généalogie de ce personnage martyr remonte au *Manteau* de Gogol et à Akaki Akakievitch, le petit fonctionnaire de ministère. C'est aussi Makar Diévouchkine des *Pauvres Gens*

1 Miheeva L., I. I. Sollertinskij. *Žizn' i nasledie* [Sa vie et son héritage], Leningrad, 1988, p. 166.

2 Mravinskij E., *Zapiski na pamjat': Dnevnik. 1918-1987* [Carnets de mémoire : Journal 1918-1987], Saint-Petersbourg, 2004, p. 66.

de Dostoïevski ou encore Sonia Marmeladova de *Crime et Châtiment*. Tous sont unis par l'archétype du « petit homme³ ».

L'essence de la catastrophe chez Chostakovitch réside dans la transformation de l'être humain en une marionnette manipulable. Il n'est peut-être pas le seul à avoir observé cette métamorphose, mais lui seul pouvait la décrire avec une telle force artistique. Tous ces « petits hommes » sont voués à la perte, non pas parce qu'ils sont faibles et sans défense, mais parce qu'ils sont seuls. Et des millions de ces êtres sans défense et solitaires s'agglutinent en meutes pour survivre. Ce faisant, ils cessent d'être des humains. C'est d'ailleurs le propos du deuxième mouvement, avec sa belligérance démoniaque, sa marche et le thématisme de la petite flûte radicalisé à l'extrême dans sa mécanique ; c'est aussi le propos de la toccata (III), avec la mécanique dépersonnalisée de son mouvement et le « claquement de dents » du xylophone.

Voilà ce sur quoi écrit Chostakovitch. Et il ne s'agit pas spécifiquement des bolchéviks ou des fascistes, il s'agit de l'humanité. De la façon dont elle se transforme, joyeuse et exultante, en hordes de marionnettes obéissant aux ordres. Quant à l'homme doué de raison, il devient assez vite pragmatique et se rallie prestement à la majorité. Ce n'est pas un hasard si, dans la *Symphonie n° 13*, Chostakovitch a mis en musique ces vers d'Evgueni Evtouchenko : « Un savant, contemporain de Galilée, n'était pas plus sot que Galilée. Il savait que la Terre tournait, mais il avait une famille. » Voilà en quoi réside la question tragique par laquelle s'ouvrent les symphonies de Chostakovitch, de la *Cinquième* à la *Dixième* (la *Neuvième* occupant une place à part).

Le caractère réflexif de la narration du premier mouvement n'aurait pas été possible dans un *Allegro* de sonate classique, dont le fondement est l'action dynamique. Dans ce mouvement initial, la réalité est

3 Le « petit homme » est un personnage type apparu dans les œuvres réalistes des écrivains russes au début du XIX^e siècle. En règle générale, il s'agit d'un personnage de condition sociale modeste et d'origine obscure, peu fortuné et dépourvu de capacités ou de talents exceptionnels. Il n'a ni ambition ni désir de changer de vie.

tout autre : c'est la souffrance, l'énonciation d'une question tragique et terrifiante, d'où ce « *Moderato* de sonate ». Le second thème fait écho au second thème de la *Symphonie n° 5*, cependant on y perçoit un sentiment de désespoir amer beaucoup plus prononcé, car sa mesure est à 5/4 au lieu du « confortable » 4/4 : le souffle est court, le cœur bat de manière irrégulière. On y ressent néanmoins un véritable romantisme de l'humanité. Je soulignerai un détail dramaturgique essentiel : ce thème est dans la tonalité de *mi* mineur, dans laquelle résonne également la toccata – l'apogée de la mécanique, de cette même meute. Le solo de cor anglais, voix prêchant dans le désert, s'apparente par son coloris au monologue du basson de la *Symphonie n° 7*, bien que dans la *Huitième*, il possède une nature encore plus monologique, plus libre vis-à-vis des répétitions d'intonations déjà chantées : c'est une sorte de synthèse des idées du thème principal.

L'horreur de la toccata ne réside pas seulement dans l'inéluctabilité de son mouvement, mais aussi dans son matériau : un simple accord parfait de *mi* mineur, en apparence si « douillet », est ici broyé par les rouages de la machine. La partie centrale de la toccata – pimpante, arrogante et en mode majeur – représente l'image du mal effrontément triomphant et vainqueur. Et, de manière paradoxale, n'est pas dénuée d'auto-négation : le majeur martelé de l'accompagnement aux allures de « fanfare de parc » semble être réfuté par la mélodie de la trompette, qui contient justement beaucoup plus de degrés mineurs altérés.

La passacaille (IV) de la *Symphonie n° 8* (à l'instar de l'entracte-passacaille de *Lady Macbeth*) constitue le point culminant philosophique et tragique de l'œuvre : c'est un paysage après la bataille, les « ruines du martyr » – une marionnette ne peut prétendre à ce statut. Et soudain, tel un lointain souvenir, surgit le cor solo, *espressivo*, rappelant le second thème si « humain » du premier mouvement. Puis vient la froideur de la petite flûte, aux allures de pantin.

Dans de telles conditions, le finale ne peut vraisemblablement être autre chose qu'un épilogue, une postface. Le développement du conflit et son dénouement ont déjà eu lieu. Là se noue une nouvelle action,

un monde en quelque sorte imaginaire, le bonheur, un « ce qui aurait pu être ». Comme dans le *Wozzeck* de Berg, lors du *Ländler* résonnant dans l'auberge. Ce qui se déroule ici est loin cependant d'être une pure idylle : divers thèmes, bien vivants par leur caractère, sont soit raillés soit tout bonnement « assassinés », se transformant en un matériau contrapuntique « aride ».

L'œuvre de Gogol était critiquée pour être dépourvue de héros positif. S'il est tout aussi difficile d'en trouver un chez Chostakovitch, il me semble néanmoins que son « héros positif » n'est autre que la compassion.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA RADIO DE FRANCFORT

Fondé en 1929 comme l'un des premiers orchestres radio-symphoniques d'Allemagne, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort (hr-Sinfonieorchester Frankfurt) peut se prévaloir de près de cent ans d'histoire et relève avec succès les défis d'un orchestre moderne de très haut niveau. Renommé pour son exceptionnel pupitre de vents et son jeu dynamique, l'orchestre de la Hessischer Rundfunk (radio de la Hesse), avec son directeur musical Alain Altinoglu, est associé à l'excellence musicale, mais également à un répertoire intéressant et varié.

Avec ses offres numériques et ses productions discographiques au succès international ainsi que sa constante présence dans les grandes métropoles musicales d'Europe et d'Asie, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort occupe une place de premier plan dans le paysage orchestral européen et jouit d'une réputation exceptionnelle dans le monde entier.

Connu pour ses premiers enregistrements mondiaux révélateurs des symphonies de Bruckner dans leur version originale et le premier enregistrement numérique intégral de toutes les symphonies de Mahler, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort a instauré une tradition dans

l'interprétation du répertoire romantique, transmise par celui qui en fut longtemps le directeur musical et en est l'actuel chef honoraire, Eliahu Inbal, à ses successeurs Dmitri Kitaenko et Hugh Wolff, et jusqu'au chef lauréat actuel, Paavo Järvi, ainsi qu'à Andrés Orozco-Estrada, qui a récemment dirigé l'orchestre avec succès en tant que directeur musical pendant sept ans.

ALAIN ALTINOGLU

Alain Altinoglu est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort (hr-Sinfonieorchester Frankfurt) et du Théâtre royal de La Monnaie à Bruxelles. Il est également directeur artistique du Festival international de Colmar. Il est très largement reconnu pour ses extraordinaires qualités de leader, ses captivantes interprétations orchestrales et ses spectacles lyriques inspirés.

Il dirige régulièrement des orchestres renommés comme les Berliner Philharmoniker, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le London Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le Philharmonia Orchestra de Londres, le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, le Danish National Symphony Orchestra, les Münchner Philharmoniker, la Sächsische Staatskapelle Dresden, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le Tonhalle-Orchester Zürich ainsi que tous les grands orchestres parisiens.

Alain Altinoglu se produit dans les plus grands théâtres lyriques du monde entier, dont le Metropolitan Opera de

New York, le Royal Opera House de Londres, le Wiener Staatsoper, l'Opernhaus de Zurich, le Teatro Colón de Buenos Aires, le Deutsche Oper de Berlin, le Staatsoper Unter den Linden de Berlin, le Bayerische Staatsoper de Munich et les trois théâtres lyriques de Paris. Il a également dirigé aux festivals de Bayreuth, Salzbourg, Orange et Aix-en-Provence.

Il garde de fortes affinités avec le répertoire du lied et accompagne régulièrement au piano la mezzo-soprano Nora Gubisch. Il a fait paraître des enregistrements audio et vidéo chez Deutsche Grammophon, Naïve, Pentatone, Alpha Classics, Cascavelle, Virgin et Belairclassiques.

Né à Paris, Alain Altinoglu a étudié au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il enseigne maintenant la direction. En 2023, il a été fait officier de l'ordre des Arts et des Lettres.

Recorded in May 2025, Alte Oper Frankfurt (Germany)

CHRISTOPH CLASSEN RECORDING PRODUCER

PHILIPP KNOP RECORDING ENGINEER

FRANK WAGNER AND NICOLAS BUTKA ASSISTANT ENGINEERS

MICHAEL TRAUB EXECUTIVE PRODUCER

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION (BIOGRAPHIES)

JOACHIM STEINHEUER GERMAN TRANSLATION (ARTICLE)

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

BEN KNABE INSIDE PHOTOS (BOOKLET AND DIGISLEEVE)

SOVIET COMPOSER DMITRI SHOSTAKOVICH, EARLY 1940S © SOVFOTO/UG / BRIDGEMAN IMAGES COVER

HR/PHOTOWERK BACK COVER PHOTO

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

ALPHA 1287

© 2026 Hessischer Rundfunk

© 2026 Alpha Classics / Outhere Music France

ALSO AVAILABLE



ALPHA 1173



ALPHA 1230



ALPHA 941



ALPHA 898