



LIVE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA
SHOSTAKOVICH > SYMPHONY NO.10
MARISS JANSONS, CHIEF CONDUCTOR



'My aim was to convey human feelings and passions in this work,' Shostakovich said of his newly completed *Tenth Symphony* in 1953. And it is clear exactly what it was that he wanted to relate: Stalin was dead, and after his music had been publicly denounced for being too abstract in 1948, Shostakovich had finally plucked up the courage to write another symphony. ♦ With the *Tenth Symphony*, Shostakovich effectively put his memories of the great tyrant behind him. That is, at any rate, the view expressed by Solomon Volkov in *Testimony*, published in 1979: 'The second part, the scherzo, is a musical portrait of Stalin, roughly speaking.' In the last two movements, Shostakovich literally transforms 'himself' into a musical motif; indeed, the notes D–E–flat–C–B (which are rendered 'D.SCH' in their German spelling) make up the composer's very own musical signature. This motif obstinately roars on, right through to the final bars of the finale, symbolising Shostakovich's heady victory, according to the most widely accepted interpretation. ♦ In the 1990s, however, a group of Shostakovich's letters were uncovered in Baku, the capital of Azerbaijan, which cast a new light on the essence of this work. They were addressed to the composer and pianist Elmira Nazirova, who had studied with Shostakovich for one year before marrying and returning to her native Azerbaijan in 1948. ♦ In March 1952, Shostakovich travelled to Baku, where he performed a number of his *Preludes and Fugues, op. 87 for piano*. 'He played... to an almost empty hall,' Nazirova later recalled, horrified. 'The audience consisted of soldiers who were forced to come and who found listening to Shostakovich quite excruciating. After the notorious 1948 Central Committee Resolution, few people dared to attend his concerts... because he was an "enemy of the people".' ♦ The composer and his muse began their correspondence soon after this very concert, Shostakovich sometimes writing his young friend several times a week. Rarely did he discuss his feelings; just once, however, he did include a musical citation – Lensky's arioso 'Ya lyublyu vas, Ol'ga' from Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin*. 'I love you,' Lensky sings, yet Shostakovich was no doubt well aware that Olga leaves his none-too-serious declarations of love unanswered...

Two names

Despite their closeness, Shostakovich and Nazirova never had a permanent relationship. Yet in the Allegretto of the *Tenth Symphony*, the names Elmira – spelled out in the notes E–I(a)–mi–r(e)–A, or E–A–E–D–A – and Dmitry (D–E–flat–C–B) are musically joined. It is with the gait of a broken man filled with lonely resignation that this movement commences; after each upsurge, the melody again falls in on itself. Three staccato notes in the lower strings mark the first break in the melody. Rightly or wrongly, Shostakovich's colleague Dmitry Smirnov heard this accompaniment figure as a rhythmic representation of Shostakovich's pet name, Mitenka. The D.SCH motif first emerges in the second theme in the piccolo, flute and oboe, preceded by 'Mitenka'. The resulting character of the music is surprisingly Eastern-sounding owing both to the chromaticism of the D.SCH motif itself and to the odd rhythmic irregularity of the accompaniment in the low winds, timpani and triangle. The effect is reminiscent of janissary music, like the Turkish military music heard in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*, for example. Chromaticism also colours the opening theme, which even contains the same notes, albeit in a somewhat mangled form (see examples 1a and 1b.). When the principal bassoonist repeats the opening theme, the janissary effect is further heightened by the use of the bass drum, cymbal and triangle. ♦ Then, completely unannounced, we hear Elmira's motif in the first horn – first forte, then piano – while the rest of the orchestra is silent. This is the second main theme of the movement (example 2). At concert pitch, the horn sounds a fifth lower, playing the notes E–A–E–D–A. In subsequent repetitions of the theme, Shostakovich sometimes adds one more note (E–A–E–D–E–A). The result is an unambiguous reference to the horn part in Mahler's *Das Lied von der Erde*. The contrast between the two themes is tremendous: the Shostakovich theme, characterised by short, equal note values and chromaticism; and the Elmira theme in long notes mainly a fourth or fifth apart and without a distinct rhythmic profile. Moreover, the former has a descending, lamenting quality, while the second is sonorously open, gazing upwards. ♦ Following Elmira's theme is an episode that fully returns to the first theme. Shostakovich constantly stirs the music up, the janissary effect is heard again, the cellos and double basses heave ever faster towards the climax, and shrill winds join the strings, ultimately generating a single, unrelenting chord

example 1a

mi-tenj-ka d e s c b

104

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Tromb.

Timpani

mf

coppelli mp

example 1b

c d s h
c d e s b

Allegretto 3/4

Violini I

Violini II

Violeni

Violoncelli

Contrabassi

p dolce

example 2

e l(a) mi r(e) a

f

p

Cel.

whose colour changes only once. ♦ Amidst the din, and as unexpectedly as the first time, the Elmira motif is blasted out by four horns. This is the first time in the work that both names are truly heard simultaneously. Gradually, a sense of calm returns. But under the surface, the tension is still palpable. The instrumentation creates a sense of detachment: the timpani, bass drum and tam-tam are juxtaposed with a single solo violinist, with the D.SCH theme heard in the lowest depths of the orchestra. And while the Elmira motif fades away and the strings conclude with an unsteady, Elmira-sounding chord composed of a fifth (C–G) and a fourth (E–A), the flute and piccolo play the notes D–E-flat–C–B three more times.

Reality and unreality

So is the third movement a declaration of love, as Alban Berg's *Lyrische Suite* paid tribute to his beloved Hanna Fuchs? One thing, at any rate, is clear: romance is entirely lacking here. The fourth movement, however, helps to explain things in greater depth. The Elmira motif has disappeared, yet Shostakovich continues to play with the contrast between the chromaticism of his 'own' four-note motif and the 'open' quality of the fourths and fifths. The open sound can be heard even in the slow introduction, which bridges the two movements nicely, as well as in the ensuing roguish first Allegro theme. With increasing chromaticism and militaristic rhythm, Shostakovich works towards a new climax, the entire orchestra bellowing out the four notes D–E-flat–C–B at the culminating moment. ♦ Does Shostakovich emerge triumphant from this tumult, as is traditionally claimed? Certainly not: this is tragedy of the highest order. Upon each repetition of the theme – particularly in the brass – the threat grows ever more menacing, and its association with the militaristic accompaniment greater. Reminiscent of the final bars of the *First Cello Concerto* (1959), in which the timpanist silences the soloist, it is once again the timpanist, as if seized by madness at the end of the *Tenth Symphony*, who continuously hammers out the notes D–E-flat–C–B, D–E-flat–C–B! ♦ Chromaticism would seem to be inextricably linked to the most horrifying of emotions. After all, Stalin's 'portrait' heard in the second movement is also very chromatic and even contains motivic material similar to Shostakovich's own D–E-flat–C–B theme. Obviously, Shostakovich is drawing on an old Russian tradition, in which men and 'monsters' (e.g. the supernatural beings in Glinka's *Ruslan and Lyudmila* and

Stravinsky's *Firebird* or the oriental foreigners in Borodin's *Prince Igor* and Rimsky-Korsakov's *Kitezh*) are distinguished by diatonic ('open') melodies that contrast with their to chromatic counterparts. In that light, the third movement of Shostakovich's *Tenth Symphony* is also a story of horrors and beauty – over and above personal anecdotes – even though the horrors in Shostakovich's life were very real indeed, and beauty far beyond his reach.

Onno Schoonderwoerd

Mariss Jansons

Mariss Jansons was appointed as the Royal Concertgebouw Orchestra's sixth chief conductor in September 2004. From 1988, he had appeared on many occasions as a guest conductor in Amsterdam. Latvian by birth and a resident of St Petersburg, Jansons won great international acclaim for his exceptional achievements as music director of the Oslo Philharmonic Orchestra from 1979 to 2000. He then went on to become music director of the Pittsburgh Symphony Orchestra, which also gained widespread recognition during his tenure. ♦ Born in Riga, Jansons moved to Leningrad at the age of thirteen, studying violin, piano and orchestral conducting at the conservatory there. He went on to study with Hans Swarowsky in Vienna and Herbert von Karajan in Salzburg in 1969, winning the International von Karajan Foundation Competition in Berlin two years later. In 1973, Jansons was appointed Mravinsky's assistant with the St Petersburg orchestra, which Jansons's father Arvid had also conducted. Jansons was appointed music director of the Bavarian Radio Symphony Orchestra in Munich in September 2003, a post he combines with his work with the Royal Concertgebouw Orchestra. ♦ Jansons has received various national distinctions for his achievements, including the Star of the Royal Norwegian Order of Merit, conferred on him by His Majesty King Harald V of Norway. He is also an honorary member of the Royal Academy of Music in London and the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. In May 2006, the President of Latvia conferred on him the country's highest honour, the Three-Star Order. In January 2013 the Ernst von Siemens Foundation announced that Jansons is awarded the Ernst von Siemens Music Prize 2013.

The Royal Concertgebouw Orchestra

The Royal Concertgebouw Orchestra was founded in 1888 and grew into a world renowned ensemble under the leadership of conductor Willem Mengelberg. Links were also forged at the beginning of the 20th century with composers such as Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg and Hindemith, several of these conducting their own compositions with the Concertgebouw Orchestra. Eduard van Beinum took over the leadership of the orchestra from Mengelberg in 1945 and introduced the orchestra to his passion for Bruckner and the French repertoire. Bernard Haitink first shared the leadership of the Concertgebouw Orchestra with Eugen Jochum for several years and then took sole control in 1963. Haitink was named conductor laureate in 1999; he had continued the orchestra's musical traditions and had set his own mark on the orchestra with his highly-praised performances of Mahler, Bruckner, Richard Strauss, Debussy, Ravel and Brahms. Haitink also brought about an enormous increase in the number of gramophone recordings made and foreign tours undertaken by the orchestra. ♦ Riccardo Chailly succeeded Haitink in 1988; under his leadership the Royal Concertgebouw Orchestra confirmed its primary position in the music world and continued to develop, gaining under him international fame for its performances of 20th century music as well as giving memorable performances of Italian operas. Under Chailly the orchestra made many extremely successful appearances at the most important European festivals such as the Internationale Festwochen Luzern, the Salzburger Festspiele and the London Proms, as well as performing in the United States, Japan and China. Riccardo Chailly was succeeded by Mariss Jansons in September 2004. ♦ The orchestra was named the Royal Concertgebouw Orchestra by Her Majesty Queen Beatrix on the occasion of the orchestra's hundredth anniversary on 3 November 1988.

translations: Josh Dillon

'Dans cette œuvre, j'ai voulu traduire les passions et sentiments humains' dit Chostakovitch en 1953 à propos de la *Dixième symphonie* qu'il venait d'achever. C'était véritablement ce qu'il voulait raconter: Staline était mort, et après le jugement de 1948 – sa musique était soi-disant trop abstraite – Chostakovitch osait enfin composer de nouveau une symphonie. ♦ Dans sa *Dixième symphonie*, Chostakovitch rassembla ses souvenirs et régla ses comptes avec l'épouvantable tyran. C'est en tout cas ce que l'on peut lire dans les Témoignages que Solomon Volkov publia en 1979: 'Le deuxième mouvement est grosso modo un portrait musical de Staline.' Dans les deux derniers mouvements, Chostakovitch s'intégra lui-même comme donnée musicale: les notes ré - mi bémol - do - si représentent ses initiales (en Allemand: D.SCH.) Obstiné, ce motif musical trépide jusque dans les dernières mesures du finale, comme si Chostakovitch était pris par une ivresse de conquête – c'est tout au moins ce que l'on entend souvent à propos de cet élément. ♦ Dans les années 1990, à Bakou – capitale de l'Azerbaïdjan –, on a retrouvé une petite pile de lettres de Chostakovitch. Ces dernières, adressées à Elmira Nazarova – pianiste et compositeur –, apportent un nouvel éclairage au 'contenu' de l'œuvre. Elmira Nazarova étudia pendant un an auprès de Chostakovitch jusqu'à son mariage en 1948 et son retour en Azerbaïdjan. ♦ En mars 1952, Chostakovitch interpréta à Bakou un certain nombre de ses *Préludes et fugues opus 87 pour piano seul*. 'Il dut jouer devant une salle presque vide' dut constater Nazarova avec effroi. 'Ils avaient trainé là une troupe de soldats, même si pour ces derniers écouter de la musique était un supplice insupportable. Après la triste sentence de 1948, on avait trop peur d'écouter sa musique vu qu'il était un 'ennemi du peuple'.' ♦ L'échange épistolaire commença après ce concert. Chostakovitch écrivait parfois à sa jeune amie plusieurs fois par semaine. Il évoquait rarement ses sentiments. Une seule fois il termina une lettre par une citation musicale: l'aria de Lenski, *Ja ljublju vas*, extraite d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski dans laquelle Lenski chante 'Je vous aime' - Chostakovitch n'avait certainement pas oublié que dans l'opéra, Olga ne répond pas aux témoignages d'amour peu sérieux de Lenski...

Deux noms

Si la liaison entre Chostakovitch et Nazarova n'aboutit pas à une relation stable, dans l'Allegretto de la *Dixième symphonie*, les noms d'Elmira – derrière les notes E-L(a)-Mi-R(é) (soit mi – la – mi – ré) et de Dmitri (ré – mi bémol – do – si) sont bien unis musicalement. Ce mouvement commence par le pas de promenade d'un homme brisé, rempli de résignation solitaire; après chaque relance, la mélodie descend plus bas. Trois notes staccato des cordes graves marquent la première césure de la mélodie. Dmitri Smirnov, collègue de Chostakovitch, entendit dans cette figure d'accompagnement, à tort ou à raison, la traduction rythmique du surnom de Chostakovitch, Mitenjka. Le motif D.SCH apparaît pour la première fois dans un deuxième thème. Il est joué par le piccolo, la flûte et le hautbois, précédé par 'Mitenjka'. La musique prend ici un caractère 'oriental' curieux. Le chromatisme du motif D.SCH en est ici responsable, mais aussi l'accompagnement étonnant – irrégulier sur le plan rythmique – des vents graves, des timbales et du triangle. Cet effet fait penser à la musique janissaire, musique militaire turque que l'on retrouve par exemple dans *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart. Le chromatisme caractérisait par ailleurs déjà le thème d'ouverture – qui contient les mêmes notes de manière déformée (exemples 1a et 1b). Lorsque le bassoniste reprend le thème d'ouverture, cet effet de musique janissaire est encore renforcé par l'ajout d'une grosse caisse, de cymbales et d'un triangle. ♦ C'est alors qu'intervient absolument sans préavis le motif d'Elmira. Il est joué par le premier cor, une fois forte, une fois piano, tandis que le reste de l'orchestre se tait. C'est le deuxième thème principal du mouvement (exemple 2). Attention, le cor sonne une quinte plus bas que ce qui est indiqué, il fait donc entendre les notes mi – la – mi – ré – la. Par la suite, il est parfois élargi par une note supplémentaire (mi – la – mi – ré – mi – la), la mélodie renvoie alors clairement à la partie de cor du *Chant de la Terre* de Mahler. Le contraste entre les thèmes est énorme: le thème de Chostakovitch est chromatique, en valeurs de notes brèves et égales, et le thème d'Elmira en notes longues, sans rythme prononcé, principalement en intervalles de quarte et de quinte. Le premier est en outre descendant, sur le mode de la plainte, le second est de sonorité ouverte, le regard tourné vers les hauteurs. ♦ Après le thème d'Elmira suit un épisode entièrement basé sur le premier thème. Le compositeur avive ensuite le discours. On assiste à un retour des sonorités de musique janissaire, les

violoncelles et les contrebasses peinent tout en accélérant vers un climax, des vents aigres s'ajoutent aux cordes et produisent finalement un seul accord continuellement répété, qui ne change de couleur qu'une seule fois. Au milieu de ce tumulte, de façon tout aussi inattendue que la première fois, quatre cors font entendre le motif d'Elmira. À partir de ce moment-là seulement les deux noms se font entendre vraiment ensemble. Progressivement, le calme revient. La tension continue toutefois d'être présente de manière imperceptible: l'instrumentation crée une distance, la timbale, la grosse caisse et le tamtam s'opposent à un violoniste soliste tandis que sonne dans la tessiture la plus grave le motif D.SCH. Alors qu'on finit d'entendre le dernier motif d'Elmira et que les cordes terminent par un vacillant accord de quinte (do – sol) et de quarte (mi – la) rappelant le motif d'Elmira, la flûte et le piccolo jouent encore trois fois les notes ré – mi bémol – do – si.

Réalité et irréalité

Ce troisième mouvement est-il une déclaration d'amour, comme la *Suite Lyrique* d'Alban Berg fut un hommage à sa bien-aimée Hanna Fuchs ? Quoi qu'il en soit et ceci est sans équivoque: on y trouve aucune trace de romantisme. Le quatrième mouvement exprime peut-être d'autres enjeux. Le motif d'Elmira a disparu, toutefois Chostakovitch joue de nouveau avec le contraste existant entre le chromatisme de 'son' motif de quatre sons et le caractère 'ouvert' des quartes et des quintes. Cette sonorité ouverte peut être entendue dès l'introduction lente, qui forme un beau pont entre les deux mouvements, ainsi que dans le premier thème allegro espiègle qui en découle. Avec un chromatisme qui s'intensifie et un rythme de plus en plus militaire, Chostakovitch conduit le discours vers un nouveau sommet, faisant entendre au moment suprême les quatre notes ré – mi bémol – do – si, tonnées par tout l'orchestre. ♦ Chostakovitch sortit-il triomphant du combat comme le veut l'explication traditionnelle ? Mais non: c'est le tragique suprême. À chaque reprise du thème – surtout chez les cuivres – la menace devient plus importante, et il est à chaque fois lié à un accompagnement aux allures militaires. Là où dans les mesures finales du *Premier concerto pour violoncelle* de Chostakovitch (1959) le timbalier réduit au silence le soliste, à la fin de la *Dixième symphonie*, le même timbalier continue comme un fou à frapper: ré – mi bémol –

do – si – ré – mi bémol – do – si! ♦ Le chromatisme paraît ainsi lié de façon indissociable à d'effroyables émotions. Ce n'est pas pour rien si dans le deuxième mouvement le 'portrait de Staline' est fortement chromatique, et si l'on peut même y trouver des tournures mélodiques de types ré – mi bémol – do – si. On a fortement l'impression que Chostakovitch revint là à l'ancienne tradition russe qui différenciait hommes et 'non-hommes' - êtres surnaturels dans Rouslan et Loudmila de Glinka et *l'Oiseau de Feu* de Stravinski, étrangers orientaux dans le *Prince Igor* de Borodine ou *Kitej* de Rimski-Korsakov – par l'opposition de mélodies diatoniques ('ouvertes') et de mélodies chromatiques. Vu sous cet angle, le troisième mouvement de la *Dixième symphonie* de Chostakovitch narre, au-delà de toute anecdote personnelle, l'histoire de l'atrocité et de la beauté. Même si ces atrocités furent réalité dans la vie de Chostakovitch et si la beauté resta pour lui lointaine et inaccessible.

Onno Schoonderwoerd

Mariss Jansons

En septembre 2004, Mariss Jansons fait son entrée dans l'histoire de l'Orchestre Royal du Concertgebouw comme sixième chef principal. Depuis 1988, il est fréquemment possible de l'entendre à Amsterdam comme chef invité. Jansons, letton de naissance, domicilié à Saint-Petersbourg, est de 1979 à 2000 chef principal de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo qui atteint sous sa baguette un niveau international. Il est ensuite nommé directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh qui acquiert aussi grâce à lui une grande renommée. ♦ Né à Riga, Jansons s'installe à l'âge de treize ans dans l'ancienne Leningrad. Il fait des études de violon, de piano et de direction d'orchestre au conservatoire de cette ville. En 1969, il poursuit ses études à Vienne auprès de Hans Swarowsky et à Salzbourg auprès de Herbert von Karajan. Deux ans plus tard, il remporte le Concours Herbert von Karajan à Berlin. En 1973, Jansons devient assistant de Mravinski à l'orchestre de Saint-Petersbourg, orchestre dirigé également par son père, Arvid Jansons. Depuis septembre 2003, il est chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise à Munich, activité qu'il mène parallèlement à ses fonctions auprès de l'Orchestre Royal du Concertgebouw. ♦ Pour ses mérites, Mariss Jansons reçoit diverses distinctions honorifiques nationales telles que La

Croix du Mérite du roi Harald de Norvège, et sa nomination comme membre de la Royal Academy of Music de Londres et de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne. En mai 2006, le président de Lettonie le décore de l'Ordre des Trois Étoiles, la plus haute distinction de ce pays. En Janvier 2013 la Fondation Ernst von Siemens a annoncé que Jansons reçoit le Prix Ernst von Siemens 2013.

L'Orchestre royal du Concertgebouw

L'Orchestre du Concertgebouw, fondé en 1888, se développe sous la direction du chef d'orchestre Willem Mengelberg pour devenir un ensemble réputé dans le monde entier. Au début du 20ème siècle, un lien se tisse avec de grands compositeurs tels que Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg et Hindemith. L'Orchestre du Concertgebouw exécute les œuvres de certains d'entre eux sous leur direction. Lorsque Eduard van Beinum prend la succession de Mengelberg en 1945, il transmet à l'orchestre sa passion pour Bruckner et le répertoire français. Après avoir dirigé l'orchestre du Concertgebouw pendant quelques années conjointement avec Eugen Jochum, Bernard Haitink assume seul cette fonction. Nommé chef d'orchestre d'honneur en 1999, Haitink perpétue la tradition et appose son propre sceau comme le montrent les interprétations très applaudies d'œuvres de Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel et Brahms. Sous la direction de Haitink, le nombre d'enregistrements de disques et les tournées à l'étranger augmentent de façon sensible. Riccardo Chailly succède à Haitink en 1988. ♦ Sous la baguette de Riccardo Chailly, l'Orchestre Royal du Concertgebouw confirme son éminente position dans le monde musical et continue à faire grandir sa réputation. Grâce à lui notamment, l'orchestre obtient une renommée internationale dans le domaine de la musique du vingtième siècle. Il donne en outre des interprétations mémorables d'opéras italiens. Sous la direction de Chailly, l'orchestre se produit avec un immense succès dans le cadre des festivals européens les plus importants, tels que les Internationales Festwochen Luzern, les Salzburger Festspiele et les Proms londoniens, ainsi qu'aux Etats-Unis, au Japon et en Chine. En septembre 2004, il a transmis ses fonctions à Mariss Jansons. ♦ Sa Majesté la Reine Béatrice décerne le titre d'orchestre 'Royal' à l'Orchestre du Concertgebouw à l'occasion du centième anniversaire de sa création, le 3 novembre 1988.

traductions: Clémence Comte

Die Zehnte Symphonie von Schostakowitsch - Vergeltung an einem Tyrannen



'Mit diesem Werk möchte ich menschliche Gefühle und Leidenschaften übermitteln', sagte Schostakowitsch 1953 über seine eben erst vollendete *Zehnte Symphonie*. Es war deutlich, was er damit sagen wollte: Stalin war tot, und nach der Verurteilung von 1948 – seine Musik sei zu abstrakt – wagte Schostakowitsch es endlich wieder, eine Symphonie zu schreiben. ♦ Schostakowitsch rechnete in seiner *Zehnten Symphonie* mit seinen Erinnerungen an den grausamen Tyrannen ab. So steht es jedenfalls in den Zeugnissen, die Solomon Wolkow 1979 veröffentlichte: 'Der zweite Satz, ein Scherzo, ist, grob gesagt, ein musikalisches Porträt von Stalin.' Und in den beiden letzten Sätzen verarbeitete Schostakowitsch 'sich selbst' zu einem musikalischen Thema: die Noten d-es-c-h repräsentieren seine Initialen (in deutscher Schreibweise: D.SCH). Obstinate dröhnt dieses musikalische Motiv bis in die letzten Takte des Finales durch. Es ist, als befände sich Schostakowitsch in einem Siegesrausch, so lautet die oft gehörte Beschreibung. ♦ In den 90er Jahren tauchte in der aserbaidzschischen Hauptstadt Baku jedoch ein kleiner Stapel von Briefen Schostakowitschs auf, die ein neues Licht auf den 'Inhalt' des Werks warfen. Empfängerin war die Komponistin und Pianistin Elmira Nazarowa. Sie hatte ein Jahr lang bei Schostakowitsch studiert, bis sie 1948 heiratete und in ihre Heimat Aserbaidschan zurückkehrte. ♦ Im März 1952 spielte Schostakowitsch in Baku eine Anzahl seiner *Präludien und Fugen Opus 87 für Klavier solo*. 'Er musste vor einem fast leeren Saal spielen', stellte Nazarowa zu ihrem Entsetzen fest. 'Man hatte einen Haufen Soldaten hingeschleppt, auch wenn das Hören dieser Musik für sie eine unerträgliche Qual darstellte. Nach der bedrückenden Verordnung von 1948 fürchtete man sich, seine Musik anzuhören, da er als "Volksfeind" galt.' ♦ Der Briefwechsel begann schon bald nach diesem Konzert. Schostakowitsch schrieb seiner jungen Freundin manchmal mehrmals pro Woche. Selten schrieb er über seine Gefühle. Einmal jedoch beschloss er einen Brief mit einem musikalischen Zitat: Lenskis Arie 'Ja ljublj vas' aus Tschaikowskis *Eugen Onegin*. 'Ich liebe Dich', singt Lenski – wobei Schostakowitsch wohl nicht vergessen hatte, dass Olga in der Oper Lenskis nicht allzu ernsthafte Liebesbezeugungen unbeantwortet ließ...

Zwei Namen

Auch das Verhältnis zwischen Schostakowitsch und Nazarowa führte nicht zu einer festen Bindung, aber im Allegretto der *Zehnten Symphonie* sind die Namen von Elmira – in Noten: E-L(a)-Mi-R(e)-A bzw. e-a-e-d-a – und Dmitri (d-es-c-h) musikalisch wohl mit einander vereint. Mit dem Schrittempo eines gebrochenen Mannes, voller einsamer Ergebnis, beginnt dieser Satz; nach jedem Aufleben bricht die Melodie wieder zusammen. Drei Staccatonoten der tiefen Streicher kennzeichnen die erste Zäsur in der Melodie. Schostakowitschs Kollege Dmitri Smirnow meinte, in dieser Begleitfigur, vielleicht zurecht, die rhythmische Wiedergabe von Schostakowitschs Kosenamen Mitenschka zu hören. Das D.SCH-Motiv taucht erstmals in einem zweiten Thema auf. Gespielt wird es von Piccolo, Flöte und Oboe, und 'Mitenschka' geht ihm voran. Die Musik bekommt hier einen merkwürdigen 'östlichen' Charakter. Die Chromatik des D.SCH-Motivs selbst ist daran schuld, aber auch die wunderliche, rhythmisch unregelmäßige Begleitung der tiefen Bläser, der Pauken und der Triangel. Der Effekt erinnert an Janitscharenmusik, die türkische Militärmusik, etwa aus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. Chromatik kennzeichnete übrigens auch schon das Eröffnungsthema – das enthält in verwobener Form selbst dieselben Noten (Beispiele 1a und 1b). Wenn der Solofagottist dieses Eröffnungsthema wiederholt, wird der Janitschareneffekt durch das Einsetzen der großen Trommel, Becken und Triangel noch verstärkt. Dann, ganz überraschend, erklingt Elmiras Motiv. Es wird vom ersten Hornisten gespielt, einmal forte, einmal piano, während der Rest des Orchesters schweigt. Dies ist das zweite Hauptthema des Satzes (Beispiel 2). Wohlgemerkt, das Horn erklingt eine Quinte tiefer als notiert, also in den Tönen: e-a-e-d-a. Bei späteren Wiederholungen wird es zuweilen um eine zusätzliche Note erweitert (e-a-e-d-e-a), womit die Melodie deutlich auf die Hornpartie in Mahlers *Das Lied von der Erde* hinweist. Der Kontrast zwischen beiden Themen ist enorm: das Schostakowitsch-Thema in kurzen, gleichen Notenwerten und chromatisch, das Elmira-Thema in langen Noten ohne hervorgehobenen Rhythmus und mit vornehmlich Quart- und Quintabständen. Überdies: das erste abwärts gerichtet, wehklagend, das zweite offen im Klang mit aufwärts gerichtetem Blick. ♦ Nach Elmiras Thema folgt eine Episode, die vollständig auf das erste Thema zurückgeht. Immer weiter peitscht der Komponist die Musik auf, der

Janitscharenklang kehrt zurück, Celli und Kontrabässe keuchen, ständig beschleunigend, auf eine Klimax zu, schrille Bläser fügen sich zu den Streichern hinzu und bringen schließlich nur einen einzigen ständig wiederholten Akkord hervor, der nur noch einmal seine Farbe ändert. ♦ Ebenso unerwartet, wie beim ersten Mal, stoßen inmitten dieses Tobens vier Hörner das Elmira-Motiv heraus. Von hier an erklingen beide Namen erstmals wirklich zusammen. Allmählich kehrt die Ruhe wieder ein. Unterschwellig bleibt die Spannung jedoch erhalten: die Instrumentierung bewirkt den Abstand mit Pauke, großer Trommel und Tamtam gegenüber einem Soloviolinisten und in der äußersten Tiefe dem D.SCH-Thema. Und während das letzte Elmira-Motiv verklingt und die Streicher mit einem schwankenden Elmira-artigen Akkord aus Quinte (c-g) und Quarte (e-a) beschließen, spielen Flöte und Piccolo noch dreimal d-es-c-h.

Realität und Irrealität

Ist dieser dritte Satz eine Liebeserklärung, wie Alban Bergs *Lyrische Suite* eine Hommage für dessen Geliebte Hanna Fuchs war? Auf jeden Fall keine eindeutige, denn sie entbehrt gänzlich der Romantik. Der vierte Satz berichtet wohl, was es sonst noch gibt. Das Elmira-Motiv ist hier verschwunden, aber wiederum spielt Schostakowitsch hier mit dem Kontrast zwischen der Chromatik von 'seinem' viertonigen Motiv und dem 'offenen' Charakter von Quarten und Quinten. Dieser offene Klang findet sich schon in der langsamen Einleitung, die eine schöne Brücke zwischen den beiden Sätzen bildet, und auch im daraus entspringenden schalkhaften ersten Allegrothema. Mit zunehmender Chromatik und einem immer militaristischeren Rhythmus arbeitet Schostakowitsch auf einen neuen Höhepunkt hin, mit auf dem absoluten Höhepunkt den vier vom ganzen Orchester gedonnten Noten d-es-c-h. ♦ Tritt Schostakowitsch hier triumphierend aus der Gewalt zum Vorschein, wie es die traditionelle Erklärung will? Keineswegs: dies ist äußerste Tragik. Bei jeder Wiederholung des Themas – vor allem bei den Blechbläsern – nimmt die Drohung zu, und immer wieder ist es mit einer militaristisch wirkenden Begleitung verbunden. Und wo es in den Schlusstakten von Schostakowitschs *Erstem Cellokonzert* (1959) der Paukist ist, der den Solisten übertönt, im Schluss der *Zehnten Symphonie* donnert derselbe Paukist wie ein wahnsinniger weiter: d-es-c-h – d-es-c-h! ♦ Die Chromatik scheint so unlöslich

verbunden mit grässlichen Emotionen. Nicht ohne Grund ist auch das 'Stalinporträt' im zweiten Satz sehr chromatisch, und man kann darin selbst d-es-c-h-artige musikalische Wendungen finden. Es sieht ganz danach aus, dass Schostakowitsch auf die altherkömmliche russische Tradition zurückgreift, in der Menschen und 'Unmenschen' – überirdische Wesen in Glinkas *Ruslan und Ludmilla* und Strawinskys *Feuervogel* oder Fremde aus dem Osten in Borodins *Prinz Igor* oder Rimski-Korsakows *Kitesch* – durch diatonische ('offene') gegenüber chromatischen Melodien von einander unterschieden werden. Aus dieser Sicht berichtet auch der dritte Satz aus Schostakowitschs *Zehnter*, über der persönlichen Charakteristik hinaus, die Geschichte von Gräueln und Schönheit. Auch wenn diese Gräueln in Schostakowitschs Leben Realität waren, während die Schönheit in unerreichbarer Ferne weilte.

Onno Schoonderwoerd

Mariss Jansons

Mariss Jansons machte im September 2004 seine Aufwartung als sechster Chefdirigent in der Geschichte des Königlichen Concertgebouw Orchesters. Seit 1988 war er schon häufig als Gastdirigent in Amsterdam. Jansons, Letzter von Geburt und wohnhaft in Sankt Petersburg, war von 1979 bis 2000 Chefdirigent des Osloer Philharmonischen Orchesters, das er auf internationales Niveau führte. Danach war er Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra, das er ebenfalls zu großem Ansehen brachte. ♦ Geboren in Riga, zog Mariss Jansons im Alter von dreizehn Jahren in das damalige Leningrad. Jansons studierte hier am Konservatorium Violine und Klavier. Im Jahre 1969 setzte er sein Studium in Wien fort bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan. Zwei Jahre später gewann er den Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin. Mariss Jansons wurde 1973 Assistent von Mrawinski beim Orchester von Sankt Petersburg, dem Orchester, bei dem auch sein Vater Arvid Dirigent war. Seit September 2003 ist er Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks in München, eine Tätigkeit, die er mit der beim Königlichen Concertgebouw Orchester kombiniert. ♦ Für seine Verdienste erhielt Mariss Jansons mehrere nationale Auszeichnungen, wie das Verdienstkreuz von König Harald von Norwegen und die Mitgliedschaft der Royal Academy of Music in London und der Gesellschaft der

Musikfreunde in Wien. Im Mai 2006 erhielt er vom lettischen Präsidenten den Orden der Drei Sterne, die höchste Auszeichnung des Landes. Am Januar 2013 gab der Ernst von Siemens Musikstiftung bekannt, dass Jansons den Musikpreis 2013 erhält.

Das Königliche Concertgebouw Orchester

Das 1888 gegründete Concertgebouw Orchester wuchs unter der Leitung des Dirigenten Willem Mengelberg zu einem weltberühmten Ensemble heran. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde ein Band mit den großen Komponisten, wie Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Strawinsky, Schönberg und Hindemith, geschmiedet. Eine Reihe dieser dirigierte beim Concertgebouw Orchester ihr eigenes Werk. Als Eduard van Beinum in 1945 die Leitung von Mengelberg übernahm, übertrug dieser seine Leidenschaft für Bruckner und das französische Repertoire auf das Orchester. Nachdem er die Leitung des Concertgebouw Orchesters mehrere Jahre mit Eugen Jochum geteilt hatte, übernahm Bernard Haitink 1963 die Position des Chefdirigenten. Haitink, der 1999 zum Ehren-dirigenten ernannt wurde, setzte die musikalische Tradition fort und drückte ihr seinen persönlichen Stempel auf, wie aus den immer wieder bewunderten Aufführungen von Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel und Brahms hervorgehen dürfte. Unter Haitinks Leitung nahm die Zahl der Schallplattenaufnahmen und Auslandsreisen enorm zu. Riccardo Chailly trat 1988 Haitinks Nachfolge an. ♦ Unter seiner Leitung bestätigte das Königliche Concertgebouw Orchester seine herausragende Position in der Welt der Musik und baut diese weiter aus. Das Orchester verdankt auch ihm seinen weltweit großen Ruf auf dem Gebiet der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Daneben wurden denkwürdige Aufführungen italienischer Opern geboten. Das Orchester verwirklichte mit Chailly äußerst erfolgreiche Auftritte bei den wichtigsten europäischen Festspielen, wie bei den Internationalen Festwochen Luzern, den Salzburger Festspielen und den Londoner Proms, sowie in den Vereinigten Staaten, Japan und China. Seit September 2004 ist Mariss Jansons sein Nachfolger. ♦ Ihre Majestät Königin Beatrix verlieh dem Concertgebouw Orchester gelegentlich seines hundertjährigen Bestehens am 3. November 1988 das Prädikat Königlich.

übersetzung Erwin Peters

'In dit werk wilde ik menselijke gevoelens en passies overbrengen', aldus Sjostakovitsj in 1953 over zijn pas voltooide *Tiende symfonie*. En het was duidelijk wát hij wilde vertellen: Stalin was dood, en na de veroordeling van 1948 – zijn muziek zou te abstract zijn – durfde Sjostakovitsj eindelijk weer een symfonie te schrijven. ♦ Sjostakovitsj rekende in zijn *Tiende symfonie* af met zijn herinneringen aan de gruwelijke tiran. Zo staat het tenminste in de Getuigenissen, die Solomon Volkov in 1979 publiceerde: 'Het tweede deel, een scherzo, is, grof gezegd, een muzikaal portret van Stalin.' En in de twee laatste delen verwerkte Sjostakovitsj 'zichzelf' tot muzikaal gegeven: de noten d-es-c-b representeren zijn initialen (in Duitse spelling: D.SCH). Obstinaat dendert dit muzikale motief tot in de laatste maten van de finale door. Het is alsof Sjostakovitsj er in een overwinningsoes verkeert, zo luidt de dikwijls gehoorde lezing. ♦ In de jaren '90 dook in de Azerbeidzjaanse hoofdstad Bakoe echter een stapeltje brieven van Sjostakovitsj op, die een nieuw licht op de 'inhoud' van het werk wierpen. De geadresseerde was de componiste en pianiste Elmira Nazarova. Zij had een jaar bij Sjostakovitsj gestudeerd, totdat zij in 1948 trouwde en terugkeerde naar haar eigen Azerbeidzjan. ♦ In maart 1952 speelde Sjostakovitsj in Bakoe een aantal van zijn *Preludes en fuga's, opus 87 voor piano solo*. 'Hij moest voor een bijna lege zaal spelen', moest Nazarova tot haar afgrijzen vaststellen. 'Ze hadden er een stel soldaten bij gesleept, al was het luisteren naar de muziek voor hen een ondraaglijke kwelling. Na de trieste verordening van 1948 was men te bang om naar zijn muziek te gaan luisteren, aangezien hij een "vijand van het volk" was.' ♦ De briefwisseling begon snel na dit concert. Sjostakovitsj schreef zijn jonge vriendin soms meerdere keren per week. Zelden schreef hij over zijn gevoelens. Één keer besloot hij echter een brief met een muzikaal citaat: Lenski's aria Ja ljoebljoe vas uit Tsjaikovski's *Jevgeni Onjegin*. 'Ik houd van u', zingt Lenski – waarbij Sjostakovitsj vast niet was vergeten dat Olga in de opera Lenski's niet al te serieuze liefdesbetuigingen onbeantwoord liet...

Twee namen

Ook de verhouding tussen Sjostakovitsj en Nazarova leidde niet tot een vaste relatie. Maar in het Allegretto van de *Tiende symfonie* zijn de namen van Elmira – in noten: E-L(a)-Mi-R(e)-A oftewel e-a-e-d-a – en Dmitri (d-es-c-b) wel muzikaal met elkaar verenigd. Met de wandelgang van een gebroken man, vol eenzame berusting, vangt dit deel aan; na iedere opleving zakt de melodie weer in. Drie staccato-noten van de lage strijkers markeren de eerste cesuur in de melodie. Sjostakovitsj' collega Dmitri Smirnov hoorde in deze begeleidingsfiguur al dan niet terecht de ritmische weergave van Sjostakovitsj' koosnaam Mitenjka. Het D.SCH-motief duikt voor het eerst op in een tweede thema. Het wordt gespeeld door piccolo, fluit en hobo, en 'Mitenjka' gaat eraan vooraf. De muziek krijgt er een merkwaardig 'oosters' karakter. De chromatiek van het D.SCH-motief zelf is daar debet aan, maar ook de wonderlijke, ritmisch onregelmatige begeleiding van lage blazers, pauken en triangel. Het effect herinnert aan janitsarenmuziek, de Turkse militaire muziek uit bijvoorbeeld Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. Overigens kenmerkte chromatiek ook al het openingsthema – dat bevat in verhaspelde vorm zelfs dezelfde noten (voorbeelden 1a en 1b). Als de solofagottist dat openingsthema herneemt, wordt het janitsaren-effect nog versterkt door de inzet van grote trom, bekken en triangel. ♦ Dan, volstrekt onaangekondigd, klinkt Elmira's motief. Het wordt gespeeld door de eerste hoornist, eenmaal forte, eenmaal piano, terwijl de rest van het orkest zwijgt. Dit is het tweede hoofdthema van het deel (voorbeeld 2). Let wel, de hoorn klinkt een kwint lager dan genoteerd, dus in de tonen: e-a-e-d-a. Bij latere herhalingen wordt het soms uitgebreid met één enkele extra noot (e-a-e-d-e-a), waarmee de melodie duidelijk verwijst naar de hoornpartij in Mahlers *Das Lied von der Erde*. Het contrast tussen beide thema's is enorm: het Sjostakovitsj-thema in korte, gelijke notenwaarden en chromatisch, het Elmira-thema in lange noten zonder geprononceerd ritme en met voornamelijk kwart- en kwintafstanden. Bovendien: het eerste neerwaarts gericht, weeklagend, het tweede open van klank, met de blik omhoog gericht. ♦ Na Elmira's thema volgt een episode die volledig op het eerste thema teruggaat. Steeds verder zweept de componist de muziek op, de janitsarenklank keert terug, cello's en contrabassen zwoegen al accelererend naar een climax, schrille blazers voegen zich bij de strijkers en brengen uiteindelijk slechts één voortdurend herhaald akkoord voort,

dat nog slechts één keer van kleur verandert. ♦ Net zo onverwacht als de eerste keer toeteren, temidden van dit geraas, vier hoorns het Elmira-motief. Vanaf hier klinken beide namen voor het eerst echt samen. Geleidelijk keert de rust weer. Onderhuids blijft de spanning echter bestaan: de instrumentatie schept afstand, met pauk, grote trom en tamtam tegenover één soloviolist, en in de uiterste laagte het D.SCH-thema. En terwijl het laatste Elmira-motief uitklinkt en de strijkers afsluiten met een wankel Elmira-achtig akkoord van kwint (c-g) en kwart (e-a), spelen fluit en piccolo nog driemaal d-es-c-b.

Realiteit en irrealiteit

Is dit derde deel een liefdesverklaring, zoals Alban Bergs *Lyrische suite* een eerbetoon aan diens geliefde Hanna Fuchs was? In elk geval geen ondubbelzinnige: de romantiek ontbreekt namelijk volledig. Het vierde deel vertelt wellicht wat er nog meer speelt. Het Elmira-motief is er verdwenen, maar opnieuw speelt Sjostakovitsj er met het contrast tussen de chromatiek van 'zijn' viertonige motief en het 'open' karakter van kwarten en kwinten. Die open klank is al te vinden in de langzame inleiding, die een mooie brug tussen beide delen vormt, en ook in het daaruit voortkomende olijke eerste allegro-thema. Met groeiende chromatiek en een steeds militaristischer ritme werkt Sjostakovitsj naar een nieuw hoogtepunt toe, met op het moment suprême de vier door het hele orkest gebulderde noten d-es-c-b. ♦ Komt hier Sjostakovitsj triomferend uit het geweld tevoorschijn, zoals de traditionele verklaring wil? Welnee: dit is opperste tragiek. Bij iedere herhaling van het thema – vooral in het koper – wordt de dreiging groter, en steeds weer is het verbonden met een militaristisch aandoende begeleiding. En waar het in de slotmaten van Sjostakovitsj' *Eerste celloconcert* (1959) de paukenist is die de solist de mond snoert, in het slot van de *Tiende symfonie* beukt dezelfde paukenist als een waanzinige voort: d-es-c-b – d-es-c-b! ♦ De chromatiek lijkt zo onlosmakelijk verbonden met afgrijpselijke emoties. Niet voor niets is ook het 'Stalinportret' in het tweede deel sterk chromatisch, en kan men er zelfs d-es-c-b-achtige muzikale wendingen in vinden. Het heeft er veel van weg, dat Sjostakovitsj teruggrijpt op de aloude Russische traditie, waarin mensen en 'onmensen' – bovenaardse wezens in Glinka's *Roeslan en Loedmilla* en Stravinsky's *Vuurvogel* of oosterse vreemdelingen in Borodins *Prins Igor* of Rimski-Korsakovs *Kitej* – van elkaar worden onderscheiden

door diatonische ('open') tegenover chromatische melodieën. In dat licht gezien vertelt ook het derde deel uit Sjostakovitsj' *Tiende*, boven de persoonlijke anekdotiek uit, het verhaal van gruwelen en schoonheid. Al waren die gruwelen in Sjostakovitsj' leven realiteit, en was de schoonheid onbereikbaar ver weg.

Onno Schoonderwoerd

Mariss Jansons

'Het allerbelangrijkste is onvoorwaardelijke toewijding aan het orkest,' zo lichtte Mariss Jansons onlangs zijn chef-dirigentschap van het Koninklijk Concertgebouw-orkest toe. In vijf jaar tijd ontstond een ongekend intensieve samenwerking, die wereldwijd erkenning vond. De uit Letland afkomstige Mariss Jansons studeerde viool en directie in Leningrad en deed vervolgstudies in Wenen en Salzburg bij Hans Swarovsky en Herbert von Karajan. In 1973 werd hij assistent van Mravinski bij het orkest van Sint-Petersburg, waar ook zijn vader dirigent was. Van 1979 tot 2000 was hij chef-dirigent van het Oslo Filharmonisch Orkest, dat hij groot internationaal aanzien gaf. Als gastdirigent van orkesten als de Berliner en Wiener Philharmoniker, het London Philharmonic Orchestra en de grote orkesten van de Verenigde Staten gaf hij wereldwijd vele concerten. In 1997 werd hij music director van het Pittsburgh Symphony Orchestra (tot 2004) en in 2003 chef-dirigent van het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Nadat hij sinds zijn debuut in 1988 vrijwel jaarlijks te gast was geweest bij het Koninklijk Concertgebouw-orkest, werd hij in 2004 chef-dirigent. Hij is de zesde dirigent die deze positie bekleedt sinds de oprichting van het orkest in 1888. Voor zijn verdiensten ontving Mariss Jansons meerdere onderscheidingen, zoals het lidmaatschap van de Royal Academy of Music in Londen en van het Gesellschaft der Musikfreunde in Wenen en het Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst. In 2006 kreeg hij de hoogste onderscheiding van Letland, de Orde van de Drie Sterren. In januari 2013 maakte de Ernst von Siemens Musikstiftung bekend dat Jansons de Musikpreis 2013 krijgt uitgereikt.

Het Koninklijk Concertgebouw-orkest

Het Concertgebouw-orkest, opgericht in 1888, groeide onder leiding van de dirigent Willem Mengelberg uit tot een wereldberoemd ensemble. Aan het begin

van de 20ste eeuw werd een band gesmeed met grote componisten als Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg en Hindemith. Een aantal van hen dirigeerden bij het Concertgebouworkest hun eigen werk. Toen Eduard van Beinum in 1945 de leiding van Mengelberg overnam, bracht deze op het orkest zijn passie voor Bruckner en het Franse repertoire over. Na enige jaren de leiding van het Concertgebouworkest met Eugen Jochum te hebben gedeeld, nam Bernard Haitink in 1963 het chefdirigentschap op zich. Haitink, in 1999 benoemd tot ere-dirigent, zette de muzikale traditie voort en drukte daar zijn persoonlijk stempel op, zoals moge blijken uit zijn veelgeprezen uitvoeringen van Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel en Brahms. Onder Haitinks leiderschap nam het aantal grammofoonopnamen en buitenlandse reizen enorm toe. ♦ Riccardo Chailly volgde Haitink in 1988 op. Onder zijn leiding bevestigde het Koninklijk Concertgebouworkest zijn vooraanstaande positie in de muziekwereld en bouwde haar verder uit. Het orkest kreeg mede dankzij hem wereldwijd een grote naam op het gebied van de twintigste-eeuwse muziek. Daarnaast werden memorabele uitvoeringen van Italiaanse opera's gegeven. Het orkest verzorgde met Chailly uiterst succesvolle optredens tijdens de belangrijkste Europese Festivals, zoals de Internationale Festwochen Luzern, de Salzburger Festspiele en de Londense Proms, en in de Verenigde Staten, Japan en China. Hij is per september 2004 opgevolgd door Mariss Jansons. ♦ Het predikaat Koninklijk werd door Hare Majesteit Koningin Beatrix aan het Concertgebouworkest verleend ter gelegenheid van zijn honderdjarig bestaan op 3 november 1988.

Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam
Mariss Jansons, chief conductor

Dmitry Shostakovich *Symphony No. 10 in E minor, Op. 93 (1953)*

1 Moderato	22 : 55
2 Allegro	4 : 37
3 Allegretto	12 : 33
4 Andante - Allegro	13 : 09
total playing time	53 : 17

Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 29 January, 1 and 4 February 2009.

Music Publisher: Musikverlag Sikorsky Hamburg / Albersen Verhuur vof, Den Haag. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this disc are strictly prohibited. Made in The Netherlands. Copyright Koninklijk Concertgebouworkest 2013. RCO 13001