



ALEXANDER LOKSHIN symphonies nos. 5 · 9 · 11

VANDA TABERY soprano JEFFREY BLACK baritone

recreation · GROSSES ORCHESTER GRAZ · MICHEL SWIERCZEWSKI



LOKSHIN, ALEXANDER LAZAREV (1920-1987)

SYMPHONY No. 5, 'SHAKESPEARE'S SONNETS' (1969) 15'46
for baritone, string orchestra and harp (*Les Editions du chant du monde*)

- 1 I. Tir'd with all these, for restful death I cry (Sonnet No. 66) 6'05
- 2 II. That time of year thou mayst in me behold (Sonnet No. 73) 9'36

SYMPHONY No. 9 (1976) (*Les Editions du chant du monde*) 27'34
for baritone and string orchestra, to poems by Leonid Martynov

- 3 I. Introduzione 3'18
- 4 II. Burlesca 5'18
- 5 III. Marcia 4'57
- 6 IV. Toccata 5'17
- 7 V. Finale 8'40

VAHID KHADEM-MISSAGH *violin solo* · RUTH WINKLER *cello solo*

SYMPHONY NO. 11 (1976) *(Les Editions du chant du monde)*

22'53

for soprano and orchestra, to a sonnet by Luís de Camões

8	Introduzione	1'00
9	Tema	1'06
10	Variation 1	1'05
11	Variation 2	0'31
12	Variation 3	2'10
13	Variation 4	2'54
14	Variation 5	2'31
15	Variation 6	0'59
16	Variation 7	3'10
17	Variation 8	5'32
18	Coda	1'50

TT: 67'21

JEFFREY BLACK *baritone* · **VANDA TABERY** *soprano*
recreation · **GROSSES ORCHESTER GRAZ**
MICHEL SWIERCZEWSKI *conductor*

All of Lokshin's contemporaries who knew and respected him, and also performed his music, would agree that his greatness and stature cannot even today be properly evaluated. Even the conductor Rudolf Barshai, who premièred six of Lokshin's eleven symphonies, was aware of the fragmentary nature of his knowledge: 'We can only give an incomplete list of his works. That does not seem like very much. But the important thing is that all of these works are like valuable diamonds – nothing superfluous, everything is subjected to an absolute desire for unity between form and content... We must hope that the time will come for Lokshin's masterful works!'

In a characteristic passage that forms a postscript to his autobiography, Alexander Lokshin provides a thumbnail sketch of his stylistic development: 'As a student at the conservatory I worshipped Scriabin, Debussy, Oscar Wilde and many others. There followed a long and serious illness, which ended with a major operation to put my stomach and my decadent past to rights. In 1957 I started to take my composition seriously. This time I was strongly influenced by Schubert, Brahms, Berg and Mahler. All of this evidently fused into a style that I now recognize as "my own style". This period ended in 1980.'

Even as a child Alexander Lokshin was confronted by the unpredictability and inhumanity of the Soviet system. While on his way to school in Biysk in Siberia, where he had come into the world on 19th September 1920, he saw his father's name on a placard listing political outlaws who, before nationalization, had tried their luck as entrepreneurs. In consequence the Lokshins lost their modest plot of land with its small quantity of livestock. The family left the town and went to Novosibirsk, where his mother virtually raised the entire family. It was to her tenacity that the children owed their musical education; in Alexander's case this was accompanied by a keen interest in literature, philosophy and, especially, science. Both of his favourite teachers, however – of mathematics and of physics – were to be victims of the Party's purges.

By the time he was sixteen, Alexander's great musical talent was so far developed that his teacher, Alexei Stein, could recommend him to the then director of the Moscow Conservatory, Heinrich Neuhaus. After a strict entrance examination from the director in person, Lokshin was admitted directly into the second year of composition studies under the great symphonist Nikolai Myaskovsky. The student from Siberia soon became one of his favourite pupils, and after just five years he could present his graduation work, three movements for soprano and orchestra on poems from Baudelaire's *Les fleurs du mal*. The scandal in the pre-war Soviet state of 1941 was second to none: 'How could a young man who grew up in the Soviet era turn to such a decadent subject as poetry by the likes of Baudelaire?' exclaimed the Party newspaper. Lokshin's work was banned, he was denied admission to the examination and he had to return to Siberia.

The war years were a difficult period for Lokshin. As an anti-aircraft auxiliary, player in a military band and a freelance (though forbidden) composer, he could barely support his family. His fortunes only changed with the arrival in Siberia of the Leningrad Philharmonic Orchestra and its legendary chief conductor, Evgeny Mravinsky. The successful performance of a symphonic poem by Lokshin paved the way for him to return to Moscow. There he quickly passed his examination and became a teacher at the Conservatory, a post he held until 1948.

Once again it was the Soviet cultural policy that blocked his path to a more peaceful future. No sooner had he been discharged from hospital after the above-mentioned stomach operation than he received the news that he had been suspended from the Conservatory. The new trend in Stalinist cultural policy saw all Western tendencies as an imperialist infiltration of the Russian national spirit. Once again Lokshin had to return to Siberia – this time, however, a sick man without the immediate prospect of finding a job. He was a prisoner within his own four walls and composed in increasing isolation from his surroundings.

Although the thaw under Khrushchev did improve his lot, his position within the Composer's Union remained vulnerable. As a freelance composer he lived primarily from writing film music and the popular orchestral suites that could be extracted from such scores. On the other hand, except for a few public performances, his eleven symphonies, symphonic poems and chamber music remained confined to his desk drawer. Alexander Lokshin – 'Shura' to his friends – died on 11th June 1987.

The Symphonies

It is impossible to tell the story of Lokshin's symphonies without mentioning their condemnation and failure. The Soviet functionaries' ban not only prevented their first performances (or delayed them for decades) but also deprived the composer of the opportunity to hear his works.

If Lokshin had confined himself to the genre of the instrumental symphony, he would probably not have come into conflict with the party functionaries. His purely instrumental *Fourth Symphony* could be performed and recorded without hindrance, even abroad. His other ten symphonies combine the orchestra with vocal parts and, in consequence, also with text. 'Lokshin chose his texts very deliberately and was not in the least bothered whether or not the bigwigs would approve. On the contrary he seemed to go out of his way to provoke them, so obstinately did he plump for outlawed literature' (Tomaso Bueno). As a result, the story of each of his ten vocal symphonies is also a tale of conflict with the censor.

In an attempt to bring some sort of order to Lokshin's symphonic output, it is possible either to differentiate between works of a monumental cast and more compact symphonies – or, alternatively, between those for large and those for chamber orchestra. His *First (Requiem)*, *Second* and *Sixth (Blok) Symphonies* – the last-named for baritone, chorus and orchestra – belong among the monu-

mental pieces, with a duration of around 40 minutes. The rest – including the symphonies on this disc – are more compact, lasting some 20 minutes each. Lokshin had an approach to the orchestra that did not presuppose a symphonic *tutti*. For him the orchestra was principally an ensemble consisting of many small units in constantly changing combinations, and thus its disposition varied from work to work.

Symphony No. 5

The *Fifth* is Lokshin's 'Shakespeare symphony': the Bard's *Sonnets* Nos. 66 and 73 form the textual basis and a double motto for the work. 'When hearing Lokshin's vocal symphonies, one unavoidably comes to the conclusion that the music and poetry must have been written at the same time, so perfectly do they fit together. Lokshin was very particular about his texts. As a great connoisseur of poetry, with a phenomenal memory and encyclopædic knowledge, he repeatedly selected poems that move the human heart deeply, poems about eternal themes – love, life and death, good and evil.' For the two Shakespeare sonnets in Lokshin's atmospherically overwhelming settings, these words by Rudolf Barshai are clearly applicable. In *Sonnet No. 66* Shakespeare wrote a scathing jeremiad about the time in which he lived: folly triumphs over spirit, good is enslaved by evil, and art's tongue is tied by authority. Here Lokshin's contemporaries could recognize his critical attitude to the régime in scarcely concealed form. In *Sonnet No. 73* Shakespeare turned once more to the basic theme of his sonnets: transience. The 'lyrical I' finds itself in life's autumn, where everything tends towards night 'that seals up all in rest'. In both sonnets the last couplet turns to the theme of love. That the poet in *Sonnet No. 66* does not seek out an early death is only because of his beloved, for by doing so he would leave her alone. In *No. 73* the beloved should acknowledge that the object of her love is impermanent – and should therefore love all the more intensely.

Lokshin set these verses with their alternation between social criticism and melancholy, for the intimate sound of a baritone solo with string orchestra and harp. Despite the blatant criticism of the system and a dangerous weariness with life (which in the optimistic Soviet state of 1969 was officially a crime), the censors did not in this case pursue Lokshin. Asked by the censor whether he was trying to make a point with the first line of the first Shakespeare sonnet ('Tir'd with all these, for restful death I cry'), he simply replied: 'No; firstly it was a long time ago, and secondly it was in England'. The answer came back: 'As long as it's set in England, it'll be alright'. And so the symphony was allowed to be performed in Moscow in 1969, under Barshai's baton.

Symphony No. 9

To Lokshin's contemporaries the social criticism implicit in the *Fifth Symphony* seemed mild by comparison with that contained in the *Ninth*. It was not only the pianist Elena Kushnerova who was cut to the quick by the first performance of the symphony in 1976: 'I still remember how I sat rooted to the spot, breathless, when at the première of the *Ninth* I heard the following words by Leonid Martynov...' The baritone Yuri Grigoriev, who sang at the première (again conducted by Barshai), was choked by emotion. 'I didn't know if I was going to be arrested the following day', he later admitted.

Five poems by Leonid Martynov form the basis of the symphony. Reading the texts of the last two, it is easy to understand the audience's reaction: in the fourth movement, entitled *Toccata*, Lokshin uses the poet's words to settle his score with the Socialist functionaries. It depicts a torture scene in which he himself, as the 'lyrical I', takes part. Sympathy, even solidarity arises between him and the victim, as he too was a victim of persecution. He was tormented, troubled and suppressed 'in order that I might accept their terrible laws; but the means that they employed served no end'. And although the harassment contin-

ues, the narrator feels deep sympathy with the tortured individual from the beginning of the poem.

Lokshin could hardly have expressed himself more clearly, and so the first Russian performance of the *Ninth Symphony* was also the last. The symphony was blacklisted. Soon afterwards, Rudolf Barshai emigrated. Only Dmitri Shostakovich, who was present at the première, acquired the score and avidly studied the work, which he greatly admired.

The work's construction and movement titles are suite-like. The *Introduction* is a Martynov poem about the mystery of one's own voice; it emerges from the jumble of voices that torments the narrator. Does this already allude to the voices of the despised Soviet officialdom? *Burlesque* and *March*, the second and third movements, tell of the absurdity of existence and strike a sarcastic, scherzo-like tone that becomes grotesquely intensified in the manner of Shostakovich. In the fourth movement, *Toccata* – the image of the torture victim – there are two violent outbursts that serve as a musical representation of the challenge to the régime. In the finale, named *Conclusion*, there follows a dialogue with God. The narrator urges God to cause miracles, but God makes it clear to him that the miracles in his life occurred long ago. This enigmatic conversation is followed by one of the most splendid, mysterious orchestral postludes in symphonic literature – which shows that it is reconciliation and compassion, rather than sarcasm and hate, that are the fundamental characteristics of this symphony.

Symphony No. 11

In 1976 Lokshin completed his cycle of eleven symphonies with a set of symphonic variations. Once again he opted for a compact form (lasting some twenty minutes) and for a chamber orchestra. The predominantly lyrical tone and the lines of verse in a foreign language that appear at the very end – as in the *Shakespeare Sonnets* – eased its reception. The *Eleventh Symphony* was first per-

formed by the Moscow State Symphony Orchestra under Gennady Rozhdestvensky, and subsequently even recorded.

As in Mahler's *Fourth Symphony*, which Lokshin admired greatly, the soprano solo comes at the end. It is preceded by seven variations of widely divergent character, from the lyrically pensive to the dissonant and dramatic. The fifth and seventh variations are climaxes. For 33 years prior to making this setting of it, Lokshin carried around the poem that forms the basis of the final variation in his literary notebook. In verses of unsurpassable simplicity and beauty of sound, the *Sonnet No. 143* by the Portuguese national poet Luís de Camões describes the mysteries of nature. Sadness is nowhere to be found where the forests offer fresh verdure and great chestnut trees cast their shadow, where the brooks flow and the sea roars. Only when the poet contemplates this can he find joy and inner peace. With this image of oneness with nature, Alexander Lokshin concluded a symphonic output that ranks as one of the great enigmas posed by the 20th century for the 21st.

© Josef Beheimb 2006

Vanda Tabery studied the cello and singing at the Prague Conservatory, where she won first prize for singing. A prizewinner at the International Dvořák Singing Competition, she has also been awarded a special prize for her interpretations of contemporary music by the Union of Czech Composers. After a season with the Prague Chamber Opera, she went to Paris to complete her studies of the baroque repertoire. A regular guest artist at the world's opera houses, she has appeared at the Théâtre des Champs-Élysées with the French National Orchestra, at the Cité de la Musique in Paris and at the Auditorio Nacional de Musica in Madrid, and has taken part in prestigious festivals. She takes a keen interest in the music of the Second Vienna School. Vanda Tabery has given numerous recitals and concerts with orchestra or chamber ensemble in Europe, Israel, Australia and the USA. She has also premièred many works by contemporary composers.

The Australian baritone **Jeffrey Black** made his European and UK débuts as Harlekin and Sid (*Albert Herring*, Glyndebourne). Subsequent roles at Glyndebourne included Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*) and the Count (*The Marriage of Figaro*). At the age of 24 he performed Figaro (*The Barber of Seville*) at the Royal Opera House, Covent Garden. Other roles there have included Dandini, The Count de Nevers and the Count (*The Marriage of Figaro*). He made his Metropolitan Opera, New York début in 1995 as Figaro (*The Marriage of Figaro*). His extensive international career includes performances at the Bastille in Paris, in Chicago, San Francisco, Washington, Munich, Salzburg, Buenos Aires and Sydney. He is an accomplished recitalist whose repertoire includes Schubert's *Winterreise* and *Schwanengesang*, and Schumann's *Dichterliebe* and both *Lieder-kreis* cycles.

In 2002 musicians from the Graz Symphony Orchestra formed '**recreation · GROSSES ORCHESTER GRAZ**'. The first subscription concerts were given in the 2002/03 season and were enthusiastically welcomed by the audience. Since then the orchestra has performed at the Styriarte Festival in Graz and the Styrian Autumn festival at well as at the Musikverein in Vienna and the Alte Oper in Frankfurt. The members of the orchestra either studied at the university of music in Graz or teach at one of the music education institutions in that city. With their different nationalities they also create a fusion of many south-east European cultures. 'recreation' has worked with outstanding conductors such as Heinrich Schiff, Michel Swierczewski and Jordi Savall. The young and talented Colombian Andrés Orozco-Estrada is currently the orchestra's chief conductor. Bankhaus Krentschker has been the orchestra's principal sponsor since 2004/05.

Michel Swierczewski has been principal guest conductor of the Prague Philharmonia since 2003. In 1983 Swierczewski, an enthusiastic advocate of contempo-

rary music, became the assistant of Pierre Boulez at the Ensemble Intercontemporain. With Claudio Abbado at Milan's La Scala and Georges Prêtre at the Paris Opera (1985-1986) he acquired the international experience that opened the doors for him to such orchestras as the Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Intercontemporain, Royal Philharmonic Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra and Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Lokshins Grösse und Bedeutung sind bis heute selbst für all jene, die ihn kannten und die seine Musik schätzen und aufführen, kaum zu ermessen. Sogar ein Dirigent wie Rudolph Barshai, der immerhin sechs von elf Symphonien Lokshins zur Uraufführung brachte, war sich des fragmentarischen Charakters seiner Kenntnisse bewusst: „Wir können nur eine unvollständige Liste seiner Werke geben. Nicht viel, wie es scheint. Doch das Wesentliche ist, dass alle diese Werke wie wertvolle Diamanten sind – nichts Überflüssiges, alles ist einem unbedingten Willen zur Einheit zwischen Form und Gehalt unterworfen ... Wir müssen hoffen, dass die Zeit für Lokshins brillante Werke kommen wird!“

Alexander Lokshin schreibt in einigen charakteristischen Sätzen als Nachschrift zu seiner Autobiographie, die seine Stilentwicklung skizzieren: „Als Student am Konservatorium betete ich Skrjabin, Debussy, Oscar Wilde und viele andere an. Dann folgte eine lange und schwere Krankheit, die mit der Totaloperation meines Magens wie meiner dekadenten Vergangenheit endete. Ernst wurde es mir mit dem Schreiben seit 1957. Dieses Mal war ich stark von Schubert, Brahms, Berg und Mahler beeinflusst. All dies hat sich offenbar zu einem Stil verschmolzen, den ich heute als ‚meinen eigenen Stil‘ erkenne. Diese Periode endete 1980.“

Schon als Kind wurde Alexander Lokshin mit der Unberechenbarkeit und Unmenschlichkeit des sowjetischen Systems konfrontiert. Wenn er im sibirischen Biysk, wo er am 19. September 1920 zur Welt gekommen war, auf dem Schulweg war, musste er den Namen seines Vaters auf einem Plakat politisch Verfeimter lesen, die sich vor der Verstaatlichung als private Businessmen versucht hatten. Dabei verloren die Lokshins auch ihren bescheidenen Grundbesitz mit einer kleinen Viehzucht. Die Familie verließ die Stadt und ging nach Nowosibirsk, wo die Mutter praktisch die gesamte Familie ernährte. Ihrer Zähigkeit verdankten die Kinder ihre musikalische Ausbildung, zu der bei Alexander ein

waches Interesse an Literatur, Philosophie und vor allem den Naturwissenschaften hinzukam. Doch seine beiden Lieblingslehrer in Mathematik und Physik wurden Opfer der Parteisäuberungen.

Alexanders überragende musikalische Begabung war bis zum 16. Lebensjahr so weit gediehen, dass ihn sein Lehrer Alexej Stein an den damaligen Direktor des Moskauer Konservatoriums empfehlen konnte, Heinrich Neuhaus. Nach strengster Aufnahmeprüfung durch den Direktor höchstpersönlich wurde Lokshin sofort ins zweite Jahr des Kompositionsstudiums bei Nikolaj Myaskowsky, dem großen Symphoniker, zugelassen. Schnell avancierte der Sibirer zu dessen Lieblingsschüler, und nach knappen fünf Studienjahren konnte er bereits seine Abschlussarbeit aufführen lassen, drei Sätze für Sopran und Orchester über Gedichte aus Baudelaires *Les fleurs du mal*. Der Skandal im Vorkriegs-Sowjetstaat des Jahres 1941 war perfekt: „Wie konnte sich ein junger Mann, aufgewachsen in der Sowjetära, einem so dekadenten Sujet zuwenden wie der Poesie eines Baudelaire?“, schrie die Parteizeitung auf. Lokshins Werk wurde verboten, die Zulassung zum Examen wurde ihm verwehrt und er musste zurück nach Sibirien.

Die Kriegsjahre waren auch für Lokshin schwere Jahre. Als Flakhelfer, Musiker in einer Militärband und ansonsten freischaffender, aber verbotener Komponist konnte er seine Familie kaum unterstützen. Erst die Ankunft der Leningrader Symphoniker unter ihrem legendären Chefdirigenten Mravinsky – sie hatten das belagerte Leningrad verlassen – brachte die Wende. Die erfolgreiche Aufführung einer symphonischen Dichtung Lokshins bahnte ihm den Weg zurück nach Moskau. Dort legte er bald sein Examen ab und wurde selbst Lehrer am Konservatorium, wo er bis 1948 unterrichtete.

Wieder war es die sowjetische Kulturpolitik, die dem Komponisten den Weg in eine ruhigere Zukunft verbaute. Gerade war er nach der bereits erwähnten Magenoperation aus dem Hospital entlassen worden, als ihn die Nachricht

erreichte, man habe ihn vom Konservatorium suspendiert. Die neue Linie stalinistischer Kulturpolitik, sah in allen westlichen Tendenzen eine imperialistische Überfremdung russischen Nationalgeistes. Wieder musste Lokshin zurück in die sibirische Heimat, diesmal jedoch krank und ohne Aussichten auf einen Posten. Er war an die eigenen vier Wände gefesselt und schuf zunehmend isoliert von der Umgebung seine Werke. Obwohl die Tauwetterperiode unter Kruschtschow auch für ihn bessere Bedingungen schuf, blieb seine Stellung im Komponistenverband umstritten. Als freischaffender Komponist lebte er vor allem von Filmmusik und den daraus erwachsenden populären Orchestersuiten. Seine elf Symphonien dagegen, die symphonischen Dichtungen, die Kammermusik – dies alles blieb, bis auf wenige Ausnahmen öffentlicher Aufführungen, Musik für die Schublade. Am 11. Juni 1987 starb Alexander Lokshin, den seine Freunde „Shura“ nannten.

Die Symphonien

Man kann die Geschichte der Lokshin-Symphonien nicht erzählen ohne die Geschichte ihrer Verfemung und ihres Scheiterns. Der Bann der Sowjetfunktionäre verhinderte nicht nur, dass die ersten Aufführungen in Russland gar nicht oder erst mit Jahrzehnten Verspätung stattfinden konnten, sie entzogen sogar dem Komponisten selbst die Hörerfahrung seiner Werke.

Hätte Lokshin sich auf die Gattung der Instrumentalsymphonie beschränkt, es wäre zu einem Konflikt mit den Funktionären vermutlich gar nicht gekommen. Seine rein instrumentale 4. *Symphonie* konnte ohne Behinderungen aufgeführt und eingespielt, ja auch im Ausland gegeben werden. Die restlichen zehn seiner elf Symphonien freilich verbinden das Orchester mit Singstimmen und folglich auch mit Text. „Lokshin wählte seine Texte sehr bewusst und er scherte sich gar nicht darum, ob die Bonzen sie mögen würden oder nicht. Im Gegenteil schien er sie geradezu zu provozieren, so hartnäckig entschied er sich für ver-

femte Literatur.“ (Tomaso Bueno) Folgerichtig ist die Geschichte jeder seiner zehn Vokalsymphonien auch eine Geschichte des Ringens mit der Zensur.

Wollte man ein System in den symphonischen Zyklus Lokshins bringen, so könnte man einerseits zwischen Werken monumentaleren Zuschnitts und kompakteren Symphonien unterscheiden, andererseits zwischen solchen mit großem und solchen mit Kammerorchester. Seine 1. (*Requiem*) und 2. *Symphonie* sowie die 6. für Bariton, Chor und Orchester (die *Blok-Symphonie*) gehören zu den ca. 40-minütigen Monumentalstücken, wobei die restlichen, zu denen auch die auf dieser CD zu hörenden Symphonien zählen, eine kompaktere Formen mit Dauer von ca. 20 Minuten haben. Zu Lokshins Eigenarten gehörte ein Verständnis vom Orchester, das keinerlei symphonisches „Tutti“ voraussetzte. Orchester war für ihn prinzipiell ein aus vielen kleinen Einheiten sich immer wieder neu zusammensetzendes Gebilde und entsprechend von Werk zu Werk variabel.

Symphonie Nr. 5

Die *Fünfte* ist Lokshins „Shakespeare-Symphonie“: Die *Sonette Nr. 66* und *73* des englischen Dichters dienen dem Werk als Textgrundlage und als doppeltes Motto. „Hört man Lokshins Vokalsymphonien, muss man unweigerlich denken, Musik und Verse seien zur selben Zeit entstanden, so vollendet passen sie zusammen. Lokshin war sehr wählerisch bezüglich seiner Texte. Als großer Kenner der Dichtkunst mit phänomenalem Gedächtnis und enzyklopädischem Wissen, gelang es ihm immer wieder, Gedichte zu wählen, die das menschliche Herz in den tiefsten Tiefen berühren, Gedichte über die ewigen Themen – Liebe, Leben und Tod, Gut und Böse.“

Für die beiden Shakespeare-Sonette in Lokshins atmosphärisch überwältigender Deutung gelten diese Sätze Rudolf Barshais unmittelbar. Im *66. Sonett* schrieb Shakespeare in Worten von unübersetzbarer Schärfe seine Jeremiade des Zeitalters: Die Narrheit triumphiert über den Geist, das Gute wird vom Bösen ver-

sklavy und der Kunst wird durch die Obrigkeit „die Zunge abgebunden“. Kaum mehr versteckt konnten die Zeitgenossen in diesem Vers Lokshins Kritik am Regime wiedererkennen. Im 73. *Sonett* wandte sich Shakespeare einmal mehr dem Grundthema seiner Sonette zu: der Vergänglichkeit. Das lyrische Ich sieht sich auf der Herbstseite des Lebens, wo sich die Dinge zur Nacht neigen, der „alles verschlingenden“. In beiden Sonetten bringt der letzte Doppelpers die Wende hin zur Liebe. Dass der Dichter aus Ekel vor seiner Zeit nicht den Tod sucht, schreibt er nur seiner Liebe zu, die er alleine lassen müsste. In Nr. 73 soll die Geliebte erkennen, dass sie etwas Vergängliches liebt – und darum umso mehr lieben.

Im intimen Klang eines Baritonsolos mit Streichorchester und Harfe hat Lokshin diese zwischen Zeitkritik und Melancholie pendelnden Verse vertont. Trotz der für jedermann erkennbaren Kritik am System und dem gefährlichen Überdruß am Leben, der im optimistischen Sowjetstaat des Jahres 1969 förmlich ein Staatsverbrechen war, kamen die Zensoren Lokshin in diesem Fall nicht auf die Fährte. Auf die Frage des Zensors, ob er mit dem Anfangsvers des ersten Shakespearesonetts („Tir'd with all these, for restful death I cry“) etwa eine Anspielung habe machen wollen, antwortete Lokshin nur: „Nein, erstens war es in alter Zeit, zweitens war es in England.“ Die Antwort des Funktionärs: „Solange es in England spielt, wird's schon gehen.“ Folglich durfte die Symphonie 1969 in Moskau unter Leitung von Rudolf Barshai aufgeführt werden.

Symphonie Nr. 9

Weit weniger entrückt als im Falle der *Fünften* schien den Zeitgenossen die Zeitkritik, die Lokshins 9. *Symphonie* enthielt. Nicht nur die Pianistin Elena Kuschnerova traf die Uraufführung dieses Stückes 1976 bis ins Mark; „Ich erinnere mich noch, wie ich angewurzelt da saß, atemlos, als ich bei der Uraufführung der *Neunten* die folgenden Worte von Leonid Martynov hörte...“ Dem Bariton Yuri Grigoriev, der wieder unter Rudolf Barshais Leitung die Uraufführung sang,

schnürte es den Hals zu. „Ich wusste nicht, ob ich am nächsten Tag inhaftiert werden würde“, bekannte er später.

Fünf Gedichte von Leonid Martynov dienten der Symphonie als Grundlage. Liest man die Texte der letzten beiden, versteht man die Reaktion der Zuhörer: im vierten Satz, „Toccata“ überschrieben, hat Lokshin in den Worten seines Dichterkollegen mit den sozialistischen Funktionären abgerechnet. Er schildert eine Folterungsszene, an der er selbst als lyrisches Ich Anteil nimmt. Sympathie, ja Solidarität entsteht zwischen dem Opfer und ihm, da auch er Opfer von Verfolgung wurde. Man habe ihn gequält, belästigt und unterdrückt, „damit ich ihre schrecklichen Gesetze akzeptiere, doch die Mittel, die sie benutzten, dienten zu gar nichts.“ Und obwohl die Schikanen weitergehen, spürt der Erzähler die tiefe Sympathie mit dem Gefolterten vom Gedichtanfang. Deutlicher hätte Lokshin nicht werden können. und so blieb die erste Aufführung in Russland zugleich die letzte. Die 9. *Symphonie* kam auf den Index. Rudolf Barshai ist wenig später emigriert. Nur Dmitri Schostakowitsch, der in der Uraufführung saß, ließ sich die Partitur geben und studierte eifrig das von ihm bewunderte Werk.

Suitenartig sind der Aufbau und die Satzbezeichnungen. Als *Introduktion* dient ein Martynov-Gedicht, das vom Geheimnis der eigenen Stimme redet. Sie schält sich aus einem Stimmenwirrwarr heraus, das den Erzähler belästigt. Ob hier schon die Stimmen der verhassten Sowjet-Öffentlichkeit gemeint sind? *Burleske* und *Marsch*, der zweite und dritte Satz, sprechen von der Absurdität des Daseins und schlagen einen sarkastischen Scherzoton an, der bis zur Groteske im Stil Schostakowitschs gesteigert wird. In der *Toccata* des vierten Satzes, dem Bild des Gefolterten, kommt es dann zu zwei heftigen Ausbrüchen, die auch musikalisch die Herausforderung an das Regime spüren lassen. Im Finale, *Konklusion* genannt, folgt dann das Zwiegespräch mit Gott. Der Erzähler fordert Gott auf, Wunder geschehen zu lassen, doch Gott macht ihm klar, dass die Wunder in seinem Leben längst geschehen sind. An dieses geheimnisvolle Gespräch schließt

sich eines der großartigsten, mysteriösesten Orchesternachspiele der gesamten symphonischen Literatur an. Es zeigt, dass im Mittelpunkt dieser Symphonie nicht Sarkasmus und Hass stehen, sondern Versöhnung und Mitleid.

Symphonie Nr. 11

Mit symphonischen Variationen beschloss Lokshin 1976 den Zyklus seiner elf Symphonien. Wieder benutzte er eine eher kompakte Form von ca. 20 Minuten, wieder ein Kammerorchester. Der überwiegend lyrische Zug und die fremdsprachlichen Verse, die erst ganz am Ende hinzutreten, erleichterten – wie bei *Shakespeares Sonette* – die Rezeption. Die *Elfte* wurde 1980 vom Sowjetischen Staatsorchester Moskau unter Roshdestwensky uraufgeführt und anschließend sogar eingespielt.

Wie in Mahlers *vierter Symphonie*, die Lokshin sehr bewunderte, steht das Sopransolo am Ende. Ihm gehen sieben Variationen von gegensätzlichem Charakter voraus, mal lyrisch versonnen, mal dissonant und dramatisch. Höhepunkte bilden die 5. und 7. Variation. Das Gedicht, das der Schlussvariation zugrunde liegt, trug Lokshin 33 Jahre in seinem Literatur-Notizbuch mit sich herum, bevor er es vertonte. Das *143. Sonett* des portugiesischen Nationaldichters Luís de Camões beschreibt in Versen von unübertrefflicher Schlichtheit und Klangs Schönheit die Geheimnisse der Natur. Traurigkeit bleibt fern, wo Wälder frisches Grün und große Kastanien Schatten spenden, beim Murmeln der Bäche und beim Klang des Meeres. Nur wenn der Dichter dies betrachtet, findet er Freude und inneren Frieden. Mit diesem Bild der Übereinstimmung mit der Natur schloss Alexander Lokshin ein symphonisches Schaffen, das als großes Rätsel vom 20. ans 21. Jahrhundert weitergegeben wurde.

© *Josef Beheimb* 2006

Vanda Tabery hat Violoncello und Gesang am Prager Musikkonservatorium studiert, wo sie den Ersten Preis für Gesang erhielt. Die Laureatin des Internationalen Dvořák-Gesangswettbewerbs wurde vom Tschechischen Komponistenverband mit dem Spezialpreis für die Interpretation zeitgenössischer Musik ausgezeichnet. Nach einer Saison an der Kammeroper Prag ging sie nach Paris, um sich im barocken Repertoire zu perfektionieren. Vanda Tabery wird regelmäßig für Opernproduktionen eingeladen, u.a. gastierte sie am Théâtre des Champs-Élysées mit dem Orchestre National de France und in der Cité de la Musique in Paris sowie am Auditorio Nacional de Musica in Madrid; außerdem tritt sie bei zahlreichen Festivals auf. Mit großer Sensibilität hat sie sich der Wiener Schule gewidmet. Sie hat zahlreiche Recitals und Konzerte mit Orchestern und Kammerensembles in Europa, Israel, Australien und den USA gegeben. Vanda Tabery hat mehrere zeitgenössische Komponisten zu Werken angeregt.

Der australischen Bariton **Jeffrey Black** gab seine Debüts in Europa und England als Harlekin und Sid (*Albert Herring*, Glyndebourne). In Glyndebourne übernahm er ferner u.a. den Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*) und den Grafen Almaviva (*Hochzeit des Figaro*). Im Alter von 24 Jahren sang er den Figaro (*Barbier von Sevilla*) am Royal Opera House, Covent Garden; zu seinen dortigen Rollen gehören u.a. Dandini, Herzog von Nevers und Graf Almaviva. Sein Debüt an der Met in New York gab er 1995 als Figaro (*Hochzeit des Figaro*). Eine weitgespannte internationale Karriere hat ihn an die Pariser Bastille, nach Chicago, San Francisco, Washington, München, Salzburg, Buenos Aires und Sydney geführt. Darüber hinaus ist Jeffrey Black ein anerkannter Liedersänger, zu dessen Repertoire u.a. Schuberts *Winterreise* und *Schwanengesang* sowie Schumanns *Dichterliebe* und beide *Liederkreise* gehören.

„recreation · GROSSES ORCHESTER GRAZ“ formierte sich im Jahre 2002 aus Musikern des Grazer Symphonischen Orchesters. In der Saison 2002/03 präsentierte das Ensemble seinen ersten eigenen Konzertzyklus, der vom Grazer Publikum mit Begeisterung angenommen wurde. Außerdem gastiert das Orchester u.a. bei der styriarte, im Wiener Musikverein, in der Alten Oper Frankfurt, beim steirischen herbst. Die Orchestermitglieder haben eines gemeinsam: Sie erhielten ihre Ausbildung an der Grazer Musikuniversität oder unterrichten selbst an einer der steirischen Musikvermittlungsinstitutionen. Auch seine Nationalitäten machen das Kollektiv zu etwas Besonderem: Sie bilden einen Kosmos des südosteuropäischen Zukunftsraumes im Kleinen. „recreation“ kann auf die Zusammenarbeit mit hervorragenden Dirigenten wie Heinrich Schiff, Michel Swierczewski oder Jordi Savall verweisen. Der Kolumbianer Andrés Orozco-Estrada, ein steil aufstrebendes Talent am Dirigentenhimmel, nimmt seit 2005/06 die Stelle des Chefdirigenten ein. Das Bankhaus Krentschker fungiert seit 2004/05 als Hauptsponsor des Orchesters.

Michel Swierczewski ist seit 2003 Erster Gastdirigent der Philharmonia Prag. Swierczewski, ein leidenschaftlicher Anwalt der zeitgenössischen Musik, wurde 1983 Assistent von Pierre Boulez beim Ensemble Intercontemporain. Bei Claudio Abbado an der Mailänder Scala und bei Georges Prêtre an der Pariser Oper (1985/86) erwarb er die internationale Erfahrung, die ihm die Türen öffnete zu Orchestern wie dem Orchestre de Paris, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Ensemble Intercontemporain, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra und dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Tous ceux qui ont connu Lokshin, qui l'ont apprécié et qui ont interprété sa musique sont convaincus que sa grandeur et son importance n'ont toujours pas aujourd'hui été appréciées à leur juste valeur. Un chef tel que Rudolph Barshaï, créateur de six des onze symphonies composées par Lokshin, était conscient du caractère fragmentaire de notre connaissance du compositeur : « Nous n'avons qu'une liste incomplète de ses œuvres. Selon toute apparence, ce n'est pas beaucoup. Mais le plus important est que toutes ces œuvres sont comme des diamants précieux. Rien de superflu ; tout d'une volonté absolue d'unité entre forme et contenu... Nous devons espérer que le temps des œuvres brillantes de Lokshin viendra ! »

Alexander Lokshin a écrit en quelques phrases évocatrices des notes autobiographiques qui ébauchent son développement stylistique : « Lorsque j'étais étudiant au conservatoire, je vénérâis Scriabine, Debussy, Oscar Wilde et plusieurs autres. Puis est survenue une longue et pénible maladie qui, avec une opération majeure à l'estomac, a mis un terme à mon passé décadent. L'écriture est devenue chose sérieuse à partir de 1957. Cette fois, j'étais fortement influencé par Schubert, Brahms, Berg et Mahler. Tout ceci s'est apparemment amalgamé en un style que je considère aujourd'hui comme « mon propre style ». Cette période s'est terminée en 1980 ».

Alexander Lokshin a été confronté dès son enfance à l'imprévisibilité et l'inhumanité du système soviétique. À Biysk en Sibérie, où il est né le 19 septembre 1920, il lut, en route vers l'école, le nom de son père sur une affiche présentant les proscrits politiques qui avaient essayé de devenir des hommes d'affaires privés avant l'étatisation. En conséquence, la famille Lokshin perdit son modeste lopin de terre et son petit élevage de bétail. La famille quitta donc la ville et gagna Novosibirsk où la mère nourrit pratiquement la famille au complet. L'éducation musicale des enfants est attribuable à sa ténacité. En plus de la musique, Alexander manifestera un vif intérêt pour la littérature, la philosophie et, avant tout,

pour les sciences naturelles. Ses deux professeurs favoris, de mathématiques et de physique, furent également victimes de purges à l'intérieur du parti.

Le talent musical d'exception d'Alexander jusqu'à ses seize ans était tel que son professeur, Alexei Stein, le recommanda au directeur du Conservatoire de Moscou, Heinrich Neuhaus. Après de difficiles examens d'admission, le directeur en personne fit directement passer Lokshin en seconde année du programme de composition du conservatoire auprès de Nikolaï Miaskovsky, le grand symphoniste. Lokshin devait rapidement devenir son élève favori et après cinq années, put déjà réaliser son travail de fin d'études : trois mouvements pour soprano et orchestre sur des poèmes du recueil *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Le scandale dans l'Union soviétique d'avant-guerre (en 1941), fut complet : « Comment un jeune homme, élevé dans l'ère soviétique, peut-il oser avoir recours à un sujet aussi décadent que la poésie de Baudelaire ? » s'écria le journal du parti. L'œuvre de Lokshin fut interdite, il ne fut pas reçu à son examen et dut retourner en Sibérie.

Les années de guerre ont été difficiles pour Lokshin. Il ne put subvenir aux besoins de sa famille qu'à grand peine avec ses emplois variés : aide à l'artillerie anti-aérienne, musicien dans un ensemble militaire et, sinon, compositeur indépendant mais interdit. L'arrivée de l'Orchestre symphonique de Leningrad sous la direction du légendaire Evgueny Mravinsky (qui avaient quitté la ville assiégée) changea le cours des choses. La présentation couronnée de succès d'un poème symphonique de Lokshin lui ouvrit à nouveau le chemin vers Moscou. Il y passera bientôt ses examens et deviendra professeur au conservatoire où il restera jusqu'en 1948.

Encore une fois, c'est la politique culturelle soviétique qui détruira son avenir qui s'annonçait paisible. Peu après avoir quitté l'hôpital suite à l'opération à l'estomac mentionnée plus haut, lui parvint la nouvelle à l'effet qu'il était suspendu du conservatoire. La nouvelle ligne de la politique culturelle stalinienne

voyait dans toutes les tendances occidentales un envahissement impérialiste de l'esprit national russe. Lokshin dut encore une fois retourner à sa Sibérie natale, malade cette fois-ci et sans poste en vue. Prisonnier entre ses quatre murs, il travailla de plus en plus isolé de l'environnement de ses œuvres. Bien que la période de dégel sous Khrouchtchev améliorera quelque peu son sort, l'accès à l'Association des compositeurs lui fut toujours refusé. Il vivra en tant que compositeur indépendant principalement de musique de film et des populaires suites orchestrales réalisées à partir de celles-ci. En revanche, ses onze symphonies, ses poèmes symphoniques, sa musique de chambre demeurèrent sauf en de rares exceptions dans ses tiroirs. Alexander Lokshin, que ses amis appelaient « Shura » meurt le 11 juin 1987.

Les symphonies

On ne peut raconter l'histoire des symphonies de Lokshin sans évoquer l'histoire de leur proscription et de leur échec. L'interdiction de présentation instaurée par les fonctionnaires soviétiques bloquera non seulement la création de celles-ci en Russie et leur interprétation même plusieurs années plus tard mais privera également le compositeur de l'écoute de ses propres œuvres.

Si Lokshin s'était limité au genre de la symphonie instrumentale, il n'aurait probablement jamais eu de conflits avec les fonctionnaires. Sa *Quatrième symphonie*, entièrement instrumentale, a été interprétée sans problème et a également été jouée à l'étranger. Les dix autres symphonies en revanche associent orchestre et voix et ont, par conséquent, recours à un texte. « Lokshin choisissait ses textes avec soin et il ne se souciait pas de savoir si les bonzes l'apprécieraient ou non. Au contraire, il semble qu'il voulait délibérément provoquer avec son recours entêté à la littérature proscrite. » (Tomaso Bueno). Ainsi, l'histoire de ses dix symphonies vocales est également l'histoire d'une lutte contre la censure.

Si l'on voulait dégager un système à partir du cycle symphonique de Lokshin,

on pourrait d'un côté établir une différence entre les œuvres monumentales et les symphoniques compactes et, d'autre côté, partager entre celles pour grande formation et celles pour orchestre de chambre. Sa *première symphonie (Requiem)*, sa *seconde* ainsi que sa *sixième* pour baryton, chœur et orchestre (la *Symphonie-Blok*), appartiennent au groupe des œuvres monumentales d'une durée d'une quarantaine de minutes alors que l'autre groupe, auquel appartiennent les symphonies réunies sur cet enregistrement, comprend les œuvres à la forme plus compacte d'une durée d'environ vingt minutes. Parmi les traits distinctifs de Lokshin, on trouve également une conception de l'orchestre qui n'a pas systématiquement recours aux *tutti* symphoniques. Pour lui, l'orchestre constituait avant tout un tableau toujours renouvelé de petites unités variant d'œuvre en œuvre.

Symphonie no 5

La *Cinquième Symphonie* de Lokshin est sous-titrée *Sonnets de Shakespeare* : les sonnets 66 et 73 du poète anglais servent à la fois de fondement à l'œuvre et de double maxime. « Lorsque l'on entend la symphonie vocale de Lokshin, on ne peut que croire que musique et texte sont contemporains tellement ils s'accordent bien ensemble. Lokshin était très exigeant en matière de texte. Comme il était un grand connaisseur d'art poétique et qu'il avait une mémoire phénoménale ainsi qu'une connaissance encyclopédique, il parvenait toujours à sélectionner des poèmes qui touchaient le cœur au plus profond de l'être. Des poèmes consacrés aux thèmes éternels : l'amour, la vie et la mort, le bien et le mal. » Les propos du chef Rudolf Barshai semblent s'appliquer directement aux deux sonnets de Shakespeare dans l'interprétation accablante et évocatrice de Lokshin. Dans le *sonnet* 66, Shakespeare se lamente sur son époque en des termes dont l'acrimonie n'est pas traduisible : la bêtise l'emporte sur la raison, le bien est asservi par le mal et l'art est « bâillonné » par les autorités. Les contemporains ont pu reconnaître dans ce vers la critique à peine cachée de Lokshin à l'endroit du ré-

gime. Dans le *sonnet* 73, Shakespeare reprend encore une fois le sujet fondamental de ses sonnets : le caractère éphémère des choses. Le « je » poétique se voit à l'automne de la vie où les choses inclinent vers la nuit qui « enlève tout ». Dans les deux sonnets, le deux derniers vers ramènent le sujet vers l'amour. Que le poète dans son dégoût pour son époque n'aspire pas à la mort, est uniquement attribuable à l'amour auquel il devrait renoncer. Dans le *sonnet* 73, l'aimée devrait admettre qu'elle aime quelqu'un d'éphémère et qu'elle devrait ainsi l'aimer encore davantage.

Lokshin met ses vers qui oscillent entre critique de son époque et mélancolie en musique avec les sonorités intimes d'un baryton solo accompagné par un orchestre à cordes augmenté d'une harpe. Malgré la critique, perceptible par n'importe qui, du système et le dangereux dégoût pour la vie qui dans l'optimisme obligé de l'état soviétique en 1969 constituait un crime d'état, les censeurs ne parvinrent pas à bloquer l'œuvre. À la question du censeur au sujet du premier vers du sonnet de Shakespeare (« Tir'd with all these, for restful death I cry ») à savoir s'il faisait une allusion quelconque, Lokshin ne répondit que par « Non. Premièrement, cela concerne des temps révolus. Deuxièmement, c'était en Angleterre ». À quoi le fonctionnaire répondit qu'« En autant que cela se passe en Angleterre, cela pourra aller. » C'est ainsi que la Symphonie put être créée en 1969 à Moscou sous la direction de Rudolf Barshai.

Symphonie no 9

La *Neuvième Symphonie* de Lokshin a semblé pour ses premiers auditeurs beaucoup moins « hors de ce monde » que la *Cinquième*. La pianiste Elena Kuschnerova n'est pas la seule à avoir ressenti cette œuvre jusqu'à la moelle à sa création en 1976 : « Je me souviens encore comment j'étais figée sur place, à bout de souffle, alors qu'à la création de la *Neuvième*, j'entendis ces mots de Leonid Martynov... » Le baryton Youri Grigoriev qui chanta lors de la création, tou-

jours sous la direction de Rudolf Barshaï, eut la gorge serrée : « Je me suis demandé si j'allais être arrêté le lendemain » dit-il plus tard.

La symphonie utilise cinq poèmes de Leonid Martynov. En lisant les deux derniers, on peut comprendre la réaction des spectateurs : dans le quatrième mouvement (sous-titré « Toccata »), Lokshin a réglé ses comptes avec les fonctionnaires socialistes en utilisant les mots de son collègue poète. Il dépeint une scène de torture à laquelle il prend part en utilisant le « je » poétique. Il se crée de la sympathie, une solidarité entre la victime et lui puisqu'il a lui-même été victime de persécution. On l'a harcelé, importuné et opprimé « pour que j'accepte leurs horribles lois, bien que le moyen auquel ils avaient recours n'a servi à rien ». Et bien que les tracasseries se poursuivent, le narrateur ressent une profonde sympathie pour le supplicié dès le début du poème. Lokshin n'aurait pu être davantage transparent. Et c'est pourquoi la première interprétation en Russie a également été la dernière. La *Neuvième symphonie* fut mise à l'index. Rudolf Barshaï émigra peu après. Seul Dimitri Chostakovitch, qui assista à la création, se fit offrir la partition de l'œuvre qu'il admirait tant et qu'il étudia avec ardeur.

La structure et les titres de mouvements suivent la forme d'une suite. Un poème de Martynov évoquant le secret de sa propre voix sert d'introduction. La voix se dégage d'un méli-mélo vocal qui harcèle le narrateur. S'agit-il ici des voix officielles tant haïes ? Les second et troisième mouvements, « Burleske » et « Marche » évoquent l'absurdité de l'être et affichent une allure de Scherzo qui s'accroîtra jusqu'au grotesque dans le style d'un Chostakovitch. Dans la « Toccata » du quatrième mouvement, le tableau des suppliciés, surviennent deux éclats qui font croire, musicalement, à des provocations faites au régime. Dans le finale, intitulé « Conclusion », on retrouve un dialogue avec Dieu. Le narrateur exige de Dieu qu'il réalise des miracles. Cependant, Dieu lui fait comprendre que les miracles dans sa vie, sont survenus bien auparavant. Avec cette conversation

chargée de mystère se termine l'une des pièces orchestrales les plus mystérieuses de l'ensemble de la littérature symphonique. Celle-ci démontre qu'au cœur de cette symphonie, on ne retrouve ni sarcasme, ni haine, mais plutôt conciliation et sympathie.

Symphonie no 11

C'est avec des variations symphoniques que Lokshin conclut en 1976 son cycle de onze symphonies. Il a recours encore une fois à une forme compacte d'une durée d'environ vingt minutes et à un orchestre de chambre. Le ton principalement lyrique et les vers en langue étrangère qui n'apparaissent qu'à la fin de l'œuvre, rendirent – comme dans le cas des *Sonnets de Shakespeare* – la réception plus facile. La *Onzième Symphonie* fut créée en 1980 par l'Orchestre de l'état soviétique de Moscou sous la direction de Guenadi Rozhdestvenski et fut même reprise par la suite.

Comme dans la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler que Lokshin vénérât, le solo de soprano est à la fin. On retrouve sept variations à l'atmosphère variée, tantôt lyrique, tantôt dissonante, tantôt dramatique. Les cinquième et septième variations constituent les sommets de l'œuvre. Le poème sur lequel la septième variation repose a suivi Lokshin pendant trente-trois ans dans son carnet de littérature avant qu'il ne le mette en musique. Le *sonnet 143* du poète national portugais Luís de Camões décrit en des vers d'une incomparable simplicité et beauté sonore les secrets de la nature. Toute tristesse est absente des forêts aux espaces verts frais et des marronniers qui procurent de l'ombre, du bruissement du ruisseau et des bruits de la mer. Ce n'est que lorsque le poète les contemple qu'il trouve le bonheur et la paix intérieure. C'est avec cette représentation de l'harmonie de la nature qu'Alexander Lokshin conclut son œuvre symphonique qui, après être passé au 21^e siècle, est toujours une énigme.

© Josef Beheimb 2006

Vanda Tabéry étudie le violoncelle et le chant au Conservatoire Supérieur de Prague et y obtient le Premier Prix de Chant. Lauréate du Concours International de Chant Dvořák, elle reçoit de l'Union des compositeurs tchèques le Prix spécial d'interprétation de musique contemporaine. Après une première saison à l'Opéra de chambre de Prague, elle se rend à Paris pour perfectionner le répertoire baroque. Invitée régulièrement sur les scènes lyriques, Vanda Tabéry se produit au Théâtre des Champs-Élysées avec l'Orchestre National de France, à la Cité de la musique et à l'Auditorio Nacional de Musica de Madrid, participe à de nombreux festivals. Sa sensibilité la porte également vers l'École de Vienne. Elle donne de nombreux récitals et concerts avec orchestre ou de musique de chambre en France, en Europe, en Israël, en Australie et aux Etats-Unis. Vanda Tabéry a inspiré plusieurs créations en musique contemporaine.

Le baryton **Jeffrey Black** fait ses débuts en Europe et au Royaume-Uni dans les rôles de Harlekin et de Sid (*Albert Herring*). Au festival de Glyndebourne, il interprète également les rôles de Demetrius (*Songe d'une nuit d'été*) et du Comte (*Les noces de Figaro* et *Capriccio*). A l'âge de 24 ans il chante Figaro (*Le Barbier de Séville*) au Royal Opera House, Covent Garden, où il joue également Dandini, le Comte de Nevers, le Comte (*Les noces de Figaro*) et d'autres. En 1995, il fait ses débuts à New York au Metropolitan Opera dans le rôle de Figaro (*Les noces de Figaro*). Sa carrière internationale inclut également des concerts à l'Opéra de La Bastille de Paris, à Chicago, San Francisco, Washington, Munich, Salzbourg, Buenos Aires et Sydney. Black est également un récitaliste recherché et son répertoire comprend les cycles du *Voyage d'hiver* et du *Chant du cygne* de Schubert, et ceux du *Dichterliebe* et du *Liederkreis* de Schumann.

En 2002 des musiciens de l'Orchestre Symphonique de Graz se réunissent et se rebaptisent « **recreation · GROSSES ORCHESTER GRAZ** ». Dès la première saison l'orchestre offre une série-abonnement accueillie avec enthousiasme par les mélomanes. L'orchestre se produit notamment dans le cadre des Festival Styriarte et Steirische Herbst à Graz, ainsi qu'au Musikverein à Vienne et à l'Alte Oper de Francfort. Les membres de l'orchestre ont une particularité en commun : soit ils ont étudié à l'université de musique de Graz (en Styrie), soit ils y enseignent, ou bien ils ont reçu leur formation à d'autres conservatoires et écoles de musique de la province de Styrie. Grâce aux nombreuses nationalités représentées au sein de l'orchestre (plus de la moitié de l'Europe), on peut y voir un microcosme de cette Europe du sud-est en plein essor. « recreation » peut s'enorgueillir d'avoir joué avec des chefs d'orchestre tels Heinrich Schiff, Michel Swierczewski et Jordi Savall. En 2006, l'orchestre était sous la direction du jeune et talentueux chef colombien Andrés Orozco-Estrada. Depuis la saison 2004-05 le sponsor principal de recreation est la banque Bankhaus Krentschker.

Michel Swierczewski occupe depuis 2003 le poste de chef principal invité du Prague Philharmonia. Passionné par la musique du 20^{ème} siècle depuis le début de sa carrière, Swierczewski est de 1983 à 1985 assistant de Pierre Boulez à l'Ensemble Intercontemporain à Paris. Aux côtés de Claudio Abbado à La Scala de Milan puis de Georges Prêtre à l'Opéra de Paris (1985-1986), il acquiert l'expérience internationale qui lui ouvre la porte des grands orchestres de France et de l'étranger : l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Intercontemporain, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo et l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm pour n'en citer que quelques-uns.

Symphony No. 5

William Shakespeare (1584-1616)

Sonnet No. 66

Tir'd with all these, for restful death I cry
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Symphony No. 9

Leonid Martynov (1905-1980)

Вступление

Мне не даёт уснуть
Хор смутных голосов.
Я не хочу замкнуть
Пространство на засов.
И голоса кричат, стучат в железо крыш:
Услышь, услышь!
Услышь, услышь!
О, эти голоса!
Я вслушиваюсь в них.
Но чей же раздался отчетливый другий?
Услышь, услышь!
Услышь, услышь!
Мой это голос, мой!

Sonnet No. 73

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed, whereon it must expire
Consum'd with that which it was nourish'd by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well, which thou must leave ere long.

Introduzione

I am kept from sleeping by
A chorus of confused voices
I do not want
To shut myself off.
And the voices scream, they beat on the tin roof:
'Listen, listen!
Listen, listen!'
Oh, these voices!
I listen to them closely.
Whose voice is ringing clearer than the others?
'Listen, listen!
Listen, listen!'
It's my voice – mine!

Велик он или мал,
Я, не боясь невзгод,
Упорно поднимал его,
Его я возвышал –
Мой это голос, мой!
О нет, я не молчал, –
И пусть он не решал,
Но все-же он звучал.
Поддержан, заглушен,
То тайный, то прямой,
Он мой, он мой!

Бурлеска

Какие-то слухи,
Какие-то слухи, какие-то слухи!
Нелепые очень, нелепые очень,
Что кто-то на что-то
Уполномочен
И кто-то не слишком приветливо встречен,
А кто-то и вовсе не будет замечен,
Не будет замечен!
Я знаю,
Откуда ползут эти слухи,
Что мы – только нулики в пухлом гресобухе,
И лучше, прекрасней,
Всего безопасней
Ловчиться, влачиться в пыли и во прахе.
Я знаю,
Кому эти нравятся басни,
Я чую,
Откуда звучат эти песни,
В каком это смысле, в каком это духе
Внушаются страхи:
А если, а если
И мёртвый не мёртв, да и мы не воскресли?
Я знаю,
В каком это грезится кресле.
Прекрасно я знаю об этом –
Ещё-бы! –
Все это миазмы из рыхлой утробы,
Где вызреть в гигантов мечтают микробы.

No matter if it's loud or weak:
Fearlessly,
Insistently I raised it,
Lifted it up –
It's my voice – mine!
Oh no, I didn't stay silent –
And even if it didn't achieve anything,
At least it rang out.
Strong or muffled,
Secret or outspoken:
Mine, mine!

Burlesca

Such rumours,
Such rumours, such rumours!
So absurd, so absurd:
That someone is in charge of
Something,
That someone has been treated less than kindly,
And someone will not be noticed at all,
Not be noticed!
I know
Where these rumours spring from,
That we are but noughts in a thick ledger,
That it would be best, nicest,
On the whole safest,
To dodge, to crawl through dust and ashes.
I know,
To whom these stories appeal;
I guess,
From where these songs arise;
For what reason, in which spirit
Such fears are instilled:
What if, what if
The dead one isn't dead and we will not be resurrected?
I know,
In which armchair these dreams are spun.
I know it all too well –
Indeed!
It is all a miasma from a crumbling womb
In which microbes dream of ripening into giants.

Марш

В темноте притаился злодей.
В темноте всё седей и седей
Закипают людские моря.
Ночью
В давке
Среди площадей
Хорошенько собою владей,
Не влачись, обрубив жгоря!
А точнее говоря, что ни день,
То всё больше люблю я людей,
И люблю, их, конечно, не зря!
Потому, что они – это те,
Кто стремился ко мне в темноте
И зывали среди темноты:
Мы с тобой, если с нами и ты!

Токката

Человек, которого ударили,
Человек, которого дубасили,
Купоросили и скипидарили,
Человек, которого отбросили,
Человек, к которому приставили
С четырех сторон по неприятелю –
Вот, кто чувствует ко мне симпатию!
И к нему симпатно я чувствую,
Потому, что я над ним не властвую,
Но в его страданиях участвую.
И меня пытались так когда-то ведь
Убеждать, уламывать, упрасивать,
Деликатно говоря – причисывать,
А точнее говоря – обрабатывать.
Чтоб принял их страшные законы я,
Убеждали и добром и злом они,
Но орудия употребленные
Для всего для этого – изломаны.
Хоть и длились целые столетия
Эти бесконечные занятия,
Все равно, в любой стране на свете я
Ясно чувствовал твою симпатию –

Marcia

In the darkness the villain hides.
In the darkness, ever greyer and greyer,
The sea of mankind surges.
At night
In the crowds
Among the city squares
Keep a steady mind,
Don't drift without anchor!
I declare, for each day
I love mankind even more.
And I love them, of course, not for nothing!
As it is they,
Who in the darkness search for me
And who have cried in the dark:
We are for you, if you be for us!

Toccata

He who they struck,
He who they beat up,
Doused with vitriol and turpentine,
He who they rejected,
He who from all sides
Was treated as an enemy:
He it is who feels sympathy for me!
And for him I feel sympathy,
Since I do not rule over him,
But share his suffering:
Me too, they once attempted
To convince, to persuade, to beseech,
Nicely put: to trim me
Stated bluntly: to trick me.
So that I'd accept their horrible laws,
They tried it gently and with force,
But the tools that were used for this –
They are all broken.
And should it take many centuries more,
Before these incessant doings end –
No matter. In any country under the sun
I feel your sympathy clearly:

Человек, которого мытарили,
Всячески трепали, зуботычили,
Купоросили и скипидарили,
Человек, которого ударили...

Финал

В эту душную ночь
Я беседовал с Богом.
Говорили, казалось, не очень о многом.
Я сказал:
— Покажи чудеса!
Он в ответ:
— Не седеют твои волосы, не редеют,
Не слабеют ни руки, ни ноги твои.
Ведь подумай - ходил по таким ты дорогам,
По таким ты оврагам бродил и отрогам,
Где, как кровь, солона и багряна роса!
Это есть чудеса, это есть чудеса!

You, who they tormented
In every way and punched,
Who they doused with vitriol and turpentine,
Who they struck...

Finale

On this stifling night
I chatted with God.
We didn't seem to talk about very much.
I said:
'Show me a miracle!'
He replied:
'Your hair isn't thinning, nor turning grey
Neither your arms nor legs have weakened.
But think: what roads you have trodden,
What ravines and pinnacles you have crossed,
Where the dew was salty and crimson, like blood!
That is a miracle, that is a miracle!'

Symphony No. 11

Luís de Camões (1524-1580)

Sonnet No. 143

A fermosura desta fresca serra,
E' a sombra dos frescos castanheiros,
O manso caminhar destes ribeiros
Donde toda a tristeza se desterra;
O rouco som do mar, a estranha terra,
O esconder do Sol pelos outeiros,
O recolher dos gados derradeiros,
Das núvens pelo ar a branda guerra,
Tudo, enfim, que a rara Natureza
Com tanta variedade nos oferece
Me está, se não te vejo, magoando.
Sem ti, tudo me enoja e me aborrece.
Sem ti perpetuamente estou passando
Nas mores alegrias mor tristeza.

The beauty of these cool mountains,
And the shade of the green chestnut trees,
The gentle flow of these streams,
From which sadness is all banned;
The roaring of the sea, the unknown land,
The sun hiding beyond the hills,
The last of the cattle returning to the fold,
The clouds in gentle struggle 'cross the sky;
All, in short, that wondrous Nature
With such variety does offer us,
Brings me – if I don't see you – pain.
Without you, all irks me and annoys me;
Without you, I am forever living
The greatest sadness in the greatest joy.

BIS would like to express its gratitude to Le Chant du Monde for the kind loan of the scores recorded on this CD.



DDD

RECORDING DATA

Recorded in June 2004 at the Helmut-List-Halle, Graz, Austria

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Stephan Reh

Digital editing: Matthias Spitzbarth

Recording equipment: Neumann microphones; Lake People EMPA V26 and Studer Mic AD19 preamplifier;

Tascam DM24 mixer; GENEX GX 8000 MOD Recorder; Sennheiser HD600 headphones,

EMES Black tv HR active loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Josef Beheimb 2006

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: photograph of Alexander Lokshin

Photograph of Michel Swierczewski: © Robert Workman

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1456 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1456