



CD-1256 DIGITAL

# Shostakovich

Ostrobothnian Chamber Orchestra | Juha Kangas

Suite on Finnish Themes

world première recording

Chamber Symphonies

arranged by Rudolf Barshai

**SHOSTAKOVICH, Dmitri** (1906-1975)**Suite on Finnish Themes** (1939) *(DSCH Publishers)***11'45****WORLD PREMIÈRE RECORDING**

<b>[1]</b>	I. <i>Energico</i> (instrumental [‘Tällaisille pojillehan ne herranpäivät passaa’])	0'51
<b>[2]</b>	II. <i>Giocoso</i> . ‘Taivas on sininen ja valkoinen...’ <sup>A</sup>	1'05
<b>[3]</b>	III. <i>Lento non troppo</i> (instrumental [‘Läksin minä kesäyönä käymään’])	2'09
<b>[4]</b>	IV. <i>Andante</i> . ‘Tämän kylän tytöt ovat tilulilulei...’ <sup>AB</sup>	1'54
<b>[5]</b>	V. <i>Moderato, tempo giusto</i> . ‘Mansikka on punainen marja...’ <sup>B</sup>	1'10
<b>[6]</b>	VI. <i>Allegretto</i> . ‘Jos mie saisin joutuen olla...’ <sup>AB</sup>	2'31
<b>[7]</b>	VII. <i>Allegretto</i> . ‘Minun kultani kaunis on...’ <sup>AB</sup>	1'58

<sup>A</sup>**Anu Komsi**, soprano<sup>B</sup>**Tom Nyman**, tenor**Symphony for Strings**, Op. 118a *(Musikverlag Hans Sikorski)***23'56**

after String Quartet No. 10, arranged by Rudolf Barshai

<b>[8]</b>	I. <i>Andante</i>	4'14
<b>[9]</b>	II. <i>Allegretto furioso</i>	4'08
<b>[10]</b>	III. <i>Adagio – attacca –</i>	6'06
<b>[11]</b>	IV. <i>Allegretto</i>	9'26

**Chamber Symphony** (String Quartet No. 8), Op. 110b (*Edition Peters*)

**21'39**

**'In memory of victims of fascism and war'**

Orchestrated by Rudolf Barshai

[12]	I. <i>Largo</i>	5'02
[13]	II. <i>Allegro molto</i>	1'16
[14]	III. <i>Allegretto</i>	4'44
[15]	IV. <i>Largo</i>	3'42
[16]	V. <i>Largo</i>	3'59

---

**Ostrobothnian Chamber Orchestra** (leader: Reijo Tunkkari)

(Mellersta Österbottens Kammarorkester / Keski-Pohjanmaan kamarioorkesteri)

**Juha Kangas**, conductor



**Juha Kangas**, conductor



**Anu Komsi**, soprano



**Tom Nyman**, tenor

**D**mitri Shostakovich composed the *Suite on Finnish Themes* for soprano, tenor and chamber ensemble in 1939. The Russo-Finnish Winter War had broken out on 30th November. On 5th December Shostakovich wrote to his close friend and colleague Levon Atovmian, who was born in Ashabad in Turkmenistan, that he was unfortunately unable to participate in the Moscow première of his *Sixth Symphony* since he 'had to work on the arrangement and orchestration of Finnish folk-songs, commissioned by the Leningrad Military District'. According to the letter, the arrangements were supposed to be ready on 2nd December but Shostakovich completed them only on the following day, the day of the Moscow première of the symphony. Shostakovich listened to his symphony on the radio, at his home in Leningrad where it had had its first performance on 21st November (not on 5th, as has been erroneously claimed.) The *Suite* was quite literally conceived in the shadow of the *Sixth Symphony*.

The letter to Atovmian is the only mention of Shostakovich's arrangement of Finnish folk-songs. But it says nothing about why the arrangements were needed in such a hurry. There have been suggestions that the *Suite* was meant for the victory celebrations in Helsinki, after the occupation of Finland by the Red Army – after only one week of war. No such occupation took place, however, and according to some historians the Soviet Union never intended to occupy all of Finland but rather wished to move forward the defence lines of Leningrad in view of the German threat.

Shostakovich could hardly have turned down a commission from Leningrad's Military District. But he did not compose any 'victory music' – all seven of the folksongs that he used were in minor keys, and in terms of artistic value the suite is a rather unassuming and sketchy piece of work – however charming it may be. Had it – with the in places quite risqué original lyrics – been performed in connection with any 'celebration of victory', Shostakovich's position would have become untenable.

At the time of composition Shostakovich was already world famous but, like many other Soviet artists, he lived in constant fear of the government. His *First Symphony* (1925) had been a great success and was immediately taken up by foreign conductors such as Bruno Walter and Leopold Stokowski. His opera *Lady Macbeth of Mtsensk* had its première in January 1934 to tremendous acclaim not only in the Soviet Union but also abroad. All the more shocking, therefore, was the newspaper *Pravda*'s sudden attack on the opera two years later. The article 'Chaos instead of music' was published anonymously and could be regarded as the official view of the paper, and it has been suggested that Stalin himself was behind the violent criticism. According to the article, the opera was nothing but unmusical chaos, *petit-bourgeois* and 'formalist' (a term rather inaccurately applied by Stalin's party and government officials to criticize the works of many Russian composers). The threatening insinuations had their climax in the sentence: 'This game may have a bad ending.' *Lady Macbeth* disappeared from all opera houses and was not performed again until 1963, when a revised version was re-premiered as *Katerina Ismailova*.

At the time of the article in *Pravda*, Shostakovich was working on his radical *Fourth Symphony*, which was to be premiered in 1936. But the secretary of the Composers' Union and a representative of the government came to one of the rehearsals and suggested that Shostakovich should withdraw the work. In November 1937 Shostakovich's *Fifth Symphony* was premiered. Stylistically this is a *volte-face*, and the composer characterized it as 'a Soviet composer's reply to justified criticism'. Shostakovich had been pointed out as an 'enemy of the people', and the symphony can be seen as the result of his severe anxiety.

This was the period of the purges. Shostakovich's friend and patron, General Mikhail Tukachevsky, was among the military officers who were executed in 1937. Stalin's wave of terror also reached the arts. Among

those executed were several from Shostakovich's immediate circle such as the writers Osip Mandelstam and Isak Babel, the director Vsevolod Meyerhold and his wife, and the poet Anna Akhmatova's husband – her colleague Marina Zvetayeva committed suicide. Among the incarcerated musicians were the composers Nikolai Silyayev, Alexander Mosolov and Gavriil Popov as well as the pianists Maria Grinberg and Heinrich Neuhaus. The list could continue almost infinitely – and it might well have included Shostakovich.

David Oistrakh recalled the year 1937: 'You cannot imagine what we had to experience... every night one listened and waited to see whether there were knocks on the door, whether a car stopped by the hall door...' During this period Shostakovich kept a little case by his bed ready packed... In his fear and insecurity as to Stalin's intentions – would the dictator spare him or not? – Shostakovich retreated into his work and in 1939 he was unusually productive. In order to appease the people in power he wrote music for propaganda films. But his other music was different.

In public Shostakovich let it be known that his *Sixth Symphony* would be a substantial 'Lenin' symphony. But it became something different: in the slow first movement the music alludes to *Lady Macbeth of Mtsensk* and its final scene in which the main characters are on their way to a prison camp in Siberia – an allusion that not everyone probably understood but that could be interpreted as the composer's personal coming to terms with his fear. The symphony's other two movements – both provocative scherzos – were a daring solution at the time. It is small wonder that such a compact symphony gave rise to criticism, and that the Composer's Union in Moscow planned an extra session to discuss it.

Only three days after the first performance of the *Sixth Symphony* in Leningrad, Shostakovich started the huge task of re-orchestrating Mussorgsky's opera *Boris Godunov*. Alongside this – because in the conditions

that prevailed he had no choice – he wrote the *Suite on Finnish Themes*. Instead of mentioning his work on the opera, he wisely named the commission of the suite from the Leningrad Military District as the reason why he could not go to Moscow to attend the première of the *Sixth Symphony* – and be 'interrogated' at an extraordinary session of the Composers' Union. Atovman had informed Shostakovich that 'all the composers were appalled by the symphony'.

The *Suite on Finnish Themes* – like some other controversial works of the 1930s and 1940s – was not mentioned in public during Shostakovich's lifetime. The manuscript was recently discovered in a private collection in St. Petersburg by the musicologist Ludmila Kovnatskaya. The first mention of the suite is to be found in a giant volume of articles and documents about Shostakovich edited by Kovnatskaya and published in St. Petersburg in the year 2000. In this volume Arkady Klimovitsky analyzes the newly found suite in detail. He suggests that the manuscript of the suite was owned by the prominent musicologist and Shostakovich scholar Alexander Dolshansky. He also reports that the orchestral parts to the suite were presented to the local Leningrad radio station in January 1940, but that there is no record of the piece having been performed on the radio; the vocal parts still lacked texts! This remarkable fact is probably connected with the fact that the songs were to be sung in Finnish and not Russian and that, perhaps because he was busy working on *Boris Godunov*, Shostakovich asked someone else – possibly Dolshansky – to add the Finnish words. These were added by Manashir Yakubov in connection with the suite's publication in 2001. Yakubov – a prominent Shostakovich scholar and an editor at DSCH Publishers in Moscow – searched through some 1,500 Finnish folksongs to find the words that fitted the melodies that Shostakovich had used. He was helped by Dmitri Solertinsky, son of the famous musicologist Ivan Solertinsky who was one of Shostakovich's very closest

friends and to whose memory Shostakovich wrote his moving *Second Piano Trio*.

I myself learned of the newly discovered suite via the Finnish Foreign Office, who had sent an enquiry to the Folk Music Institute in Kaustinen about the tunes and the words to them. I boldly wrote to Shostakovich's widow Irina and asked about the possibility of a world première in Kaustinen – a place that is famous for its annual folk music festival. In spite of the fact that a 'first performance' was planned in Moscow on 19th September 2001, on 13th July Irina Shostakovich gave permission for the world première to take place in Kaustinen on 1st September 2001. The first performance took place in the splendid acoustics of the Kaustinen Folk Centre, which is carved out of the rock. The recording was made by the same performers in the same venue. Among the guests were Irina Shostakovich, Manashir Yakubov and Dmitri Solertinsky as well as representatives of the diplomatic corps, Finnish and international press and television. This was something of a media event, perhaps because of the suite's strange history. Among some veterans' organizations the occasion even gave rise to opposition in spite of the fact that they had no idea of the (innocent!) nature of the work.

Like other artists living in St. Petersburg, close to the Finnish border, Shostakovich had a positive feeling for Finland and for Finnish music. As early as 1920, when he was just 14, he wrote a *Prelude on a Finnish Theme* in D flat major for piano. On his 50th birthday he received a telegram from Sibelius: 'My heartiest congratulations to a brilliant composer. Jean Sibelius. 25th September 1956'. Sibelius died the following year, aged 91. The year after that Shostakovich was awarded the Wihuri Foundation's international Jean Sibelius Prize and this was the occasion of Shostakovich's first visit to Finland. He laid a wreath on Sibelius's grave.

The principal theme of Shostakovich's *Twelfth Symphony*, with the subtitle '1917', is the same as the principal theme of Sibelius's *Lemminkäinen in Tuonela*.

Written in 1961, this is not one of Shostakovich's more important works, but it is surprising that he used a theme by Sibelius that is concerned with death in a Lenin-oriented work for which the officials had been waiting for many years.

Shostakovich was a mysterious and introverted person and the difficult political situation fed his dualistic view on life. For this reason it is difficult fully to understand the motive for and his intention with the *Suite on Finnish Themes*, or his choice of the folk-songs, or why he left out the texts initially, or the reason for his never mentioning this suite – not even during his visit to Helsinki in 1958. We may assume that he quite simply felt ashamed of having produced such a hastily written work commissioned by the army, the artistic pretensions of which were so modest that there was really no reason to speak of the work. Yet he let works of even less artistic merit be performed – such as entertaining ballads and instrumental dances as well as, for example, the cantata *The Sun Shines on our Motherland*, Op. 90 (1952), to a text by Stalin's 'court poet' Yevgeny Dolmatovsky – a work that, despite its pompous content, was not even awarded the Stalin Prize.

It is evident that Shostakovich was familiar with the Finnish folk-songs; he was notably interested in folk music both from Russia and from other countries. The musicologist Heikki Laitinen, who has made a detailed study of the background to the songs in Shostakovich's *Suite on Finnish Themes*, considers that the composer's choice of folk-songs was truly unique. The first two, which are relatively unfamiliar, come from Ilmari Krohn's collection of folk music from the 1880s and the third, *Läksin minä kesäyönenä käymään*, is a universally known song. The three that follow, again relatively unfamiliar, come from Erkki Melartin's Karelian collection from the beginning of the 20th century whilst the last, the very popular Karelian song *Minun kultani kaunis on*, was published by Karl Collan in 1854. We may assume that Shostakovich had access to Krohn's

and Melartin's collections, and Collan's name is of interest in this context because Shostakovich's uncle Vladimir Shostakovich was married to Elisabeth Collan, a niece of Karl Collan.

Two of the song arrangements are not intended to be sung: the suite commences with a short instrumental *Energico* movement whose theme is *Tällaisille pojille-han ne herranpäivät passaa* (*Feast days are for lads like these*) from Krohn's 1886 collection. There is also a variant of this song that was noted down in Kaustinen at the beginning of the twentieth century.

The most gripping movement of the suite is the third, which is also entirely instrumental. Elias Lönnrot noted down and published the song *Läksin minä kesä-yöän käymään* (*I went out into the grove on a summer's night*) as early as 1840. Perhaps Shostakovich wanted to send a secret message, to convey his sympathy for the Finns via this song which tells of how the singer catches sight of a girl weeping on the shore: 'And she was always so sad'. The singer sighs: 'and my heart sought calm and peace'. (For a Finnish listener it would have been sufficient to perform the tune, while for the 'conqueror' the words would have represented a dangerous exposure.)

The *Suite on Finnish Themes* is scored for soprano, tenor and small orchestra (flute, oboe, clarinet, trumpet, triangle, tambourine, side drum, piano and strings). The choice of instruments suggests that it was written for a particular group, but this is not at all clear. In these arrangements Shostakovich was extremely ascetic, but his feeling for small details in the orchestration is very evident – and in the vocal parts his humour is evident, at once inhibited but irresistibly sympathetic. The suite concludes with a melodic figure on the piano which is far from triumphal. It is as though the jester bowed and left the stage. Manashir Yakubov has tellingly described the suite: 'Shostakovich's arrangement of Finnish folk-songs is just as simple and natural as his arrangements of Spanish, Greek, British (Scottish), American and

Russian folk-songs... This creator of such philosophical concepts of art was accused on several occasions of using an unnecessarily difficult musical language, for "formalism" and "musical artificiality", but he now evidently realized that the original beauty of these jewels from the folk music tradition did not need any foreign artistic decoration.'

Dmitri Shostakovich was one of the greatest composers of his time and it is thus not unreasonable to designate the first performance of his recently discovered *Suite on Finnish Themes* in Kaustinen as an important event in Finnish musical life. The suite certainly has documentary value. It reflects its period, the war crisis between Finland and the Soviet Union, but above all it illustrates the lone artist's situation in relation to the overlords who tried to control what was being created. Daringly, Shostakovich produced arrangements of folk-songs from 'hostile' Finland that were almost filled with sunlight – in spite of the minor sonorities. Two years later Leningrad was besieged by the Germans and Shostakovich started to write his *Seventh Symphony*, the 'Leningrad' symphony, which was a very much more serious chapter in his career as a composer.

The *Symphony for Strings*, Op. 118a is Rudolf Barshai's arrangement of Shostakovich's *Tenth String Quartet* in A flat major, Op. 118. The work was premiered together with the *Ninth String Quartet*, dedicated to Irina Shostakovich, in Moscow on 20th November 1964. Both quartets were written in a short space of time in the same year, and it is thus scarcely surprising that they are similar in idiom. They belong to the stylistic period preceding the highly austere and sombre late works. These quartets are cautiously expectant rather than boldly innovative. Other works from this period are the *Twelfth* and *Thirteenth Symphonies*, the *Second Cello Concerto* and *Second Violin Concerto*, the music to the film *Hamlet* and extremities such as the tone poem *October* and the song cycle to Symbolist poetry *Seven Poems by Alexander Blok*.

*der Blok*, which had long been banned.

The *Tenth String Quartet* is restricted in its expression, representing a stylistic middle ground where Shostakovich nevertheless never compromises his individual mannerisms. The somewhat anguished and mystic first movement hints at its main subject at the composer's frequently used four-note monogram D-Es-C-H (Dmitri Schostakowitsch = D-Es-C-H [Es = E flat, H = B natural]).

Whereas the first movement is quiet throughout, the second movement is in stark contrast with *fortissimo* dynamics and sharp rhythmic figures. The third movement is based on the ancient passacaglia structure, which Shostakovich used in several other works too, such as the *First Violin Concerto* (1947-48) and the *Eighth String Quartet*. Over the passacaglia subject, constantly repeated almost exclusively by the cello, the first violin traces an expressive arc while the second violin and viola fill in the harmonic gaps.

The finale, which follows without a break, opens with an ironic dance theme on the viola, which also presents the second subject, a simple melody in D minor recalling the sound of a bagpipe. Before the culmination, a rich fusion of several themes, the second violin, viola and cello present a derivative of the earlier dance theme in octaves. Ultimately the drama subsides, the main subject of the first movement is recapitulated and the work is brought quietly to a close.

Shostakovich's *Chamber Symphony*, Op. 110a, is an arrangement by Rudolf Barshai for string orchestra of the composer's *Eighth String Quartet*, Op. 110. Further arrangements of the *Eighth String Quartet* have been made by Lazar Gozman, Abram Stasevich, Saulius Sondeckis, Mats Liljeffors, Rudolf Baumgartner and Lucas Drew. Arranged or in its original form, Shostakovich's *Eighth String Quartet* is a major work in his chamber music output, and one of his most frequently performed and recorded works of any kind.

Shostakovich wrote his *Eighth String Quartet* in three days, from 12th-14th July 1960. He was staying in Dresden at the time, attending the shooting of the film *Five Days – Five Nights*, to which he wrote the music. The film is about the bombing of Dresden in 1945 and the efforts to save the art treasures of the city. During his visit, Shostakovich talked to people who had lived through the horrors of the war. The score of the quartet bears the heading: 'In memory of victims of fascism and war'.

Considered against this background, the quartet is a strange and enigmatic piece. It contains several quotes from Shostakovich's own earlier works: from the *First Symphony* from the 1920s; from the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* from the 1930s, condemned by Stalin (more specifically, from the scene where the main characters are sent to a prison camp in Siberia); from the belligerent toccata of the *Eighth Symphony*; and from the Jewish-flavoured *Second Piano Trio* from 1944. The 'danse macabre' *Allegretto* in the quartet is based on the main subject of the *First Cello Concerto* (1959), and the following *Largo* contains a quote from the *Eleventh Symphony* (which relates to the abortive revolution of 1905) and the workers' song *The burden of slavery is heavy*. We may well ask: is this not an autobiographical work rather than a work reflecting on a particular historical event?

The main subject of the quartet is based on the composer's initials rendered in note names in German (D-Es-C-H). This motif frames the entire quartet, opening and concluding the work. The same motif appears in the *Tenth Symphony*, which Shostakovich wrote soon after Stalin's death in 1953 and which is generally regarded as the composer's assessment of the dictator's life. Might we thus conclude that the quartet is more about the composer's life under Stalin's terror in the 1930s and 1940s than about the destruction of Dresden?

In an article in *Novyi Mir* magazine in 1990, Shostakovich's composer colleague and friend Lev Lebedin-

sky claimed that the *Eighth String Quartet* was intended as the composer's testament. He said that Shostakovich was contemplating suicide at the time to escape the shame he felt at being universally considered a communist, and that his friends had persuaded him not to take his own life. Whether this is true or not, the weighty autobiographical content of the *Eighth String Quartet* is impossible to ignore.

Although Shostakovich was known for writing fast – for example, the expansive 'Sibelian' slow movement of the *Fifth Symphony* also only took three days to write – it is difficult to imagine that a brief three-day stay in Dresden would alone have prompted the writing of the *Eighth String Quartet*. It is more probable that he had brooded on it for quite some time. He might have been recalling an earlier visit to East Germany in connection with the Bach anniversary festivities in 1950; on that occasion, he visited Dresden from Leipzig and witnessed the destruction caused by the war at first hand. Perhaps in 1960 he was also recalling his status in 1950, condemned by Stalin and the Communist Party as an 'enemy of the people', a lonely and hounded composer. Perhaps what he saw became associated in his mind with the destruction caused by the cruelties of the Stalin era. The numerous quotes in the *Eighth String Quartet* provide a key to the riddle. The word 'fascism' in the dedication is highly indicative: the authorities could not object to it, although it was generally known that dissenters in the Soviet Union talked about 'fascists' when they meant the Communists.

The *Eighth String Quartet* was premièred on 2nd October 1960 in Leningrad. The performers were the Beethoven Quartet, who premièred nearly all of Shostakovich's fifteen string quartets. Barshai's arrangement is wholly faithful to the original score, and in fact 'arrangement' is a slightly misleading description – this version is simply an adaptation with a richer, more orchestral sound.

© Pehr Henrik Nordgren 2001

**Anu Komsi**, soprano, has worked as soloist in the Finnish National Opera and been engaged at the opera houses in Bremen, Frankfurt am Main, Lübeck, Hanover and elsewhere, her rôles including Olympia, Lulu, Gilda, Zerbinetta, Norina and Blonde. She has also appeared as a soloist with numerous prestigious European orchestras and world-class conductors. Anu Komsi is a versatile recitalist and chamber musician with a repertoire ranging from Renaissance music to cutting-edge contemporary works.

**Tom Nyman**, tenor, studied at the Sibelius Academy in Helsinki under Anssi Hirvonen and Tom Krause, with additional studies under Vera Rozsa in London, Peter Lindroos in Helsinki and Dorothy Irving in Sweden. He made his first appearance at the Finnish National Opera in 1990, and since then has been a regular guest singing rôles for lyric tenors. He has sung in numerous contemporary operas, has worked in opera houses in Germany and Estonia and has given concerts as a soloist with orchestra as well as performing in oratorios and sacred music.

The **Ostrobothnian Chamber Orchestra** has been a professional orchestra since 1989, but its homogeneous sound and dynamic impact are the result of many more years of playing together. Founded by Juha Kangas in 1972, it continued under the auspices of the Ostrobothnian Music Institute until 1979, when it separated from its parent organization. The orchestra's repertoire covers all periods in the history of music from the Baroque to the present day. The Ostrobothnian Chamber Orchestra has made an outstanding contribution to the promotion of contemporary Finnish music, and has had works written for and dedicated to it by many Finnish composers. It also has close contacts with composers in Scandinavia and the Baltic states and has premièred over 80 works, many of them commissioned by the orchestra itself.

The Ostrobothnian Chamber Orchestra regularly performs with top international soloists; its foreign tours have taken it to the Baltic countries, Great Britain, Japan, Germany, Austria, Luxembourg and Scandinavia. In 1993 the orchestra received the Nordic Council Music Prize, the most prestigious musical award of the Nordic countries. In 1995 the orchestra and its conductor Juha Kangas were awarded the Creation Prize by the Finnish Composers' Copyright Society (Teosto); in 1998 they received the Madetoja Prize from the Society of Finnish Composers, and in 1999 the Janne Award from IFPI Finland. The principal guest conductor of the Ostrobothnian Chamber Orchestra is Sakari Oramo.

**Juha Kangas** founded the Ostrobothnian Chamber Orchestra, which he still conducts, in 1972. Kangas has instrumental folk music in his blood and began his career as a folk fiddler. His roots are in Kauhainen, where the folk music tradition is still very much alive. He studied the violin at the Sibelius Academy under the legendary Onni Suhonen, and then spent five years playing the viola in the Helsinki Philharmonic Orchestra. After that he became lecturer at the Conservatory of Central Ostrobothnia. Juha Kangas has been artistic director of the Tallinn Chamber Orchestra (1995-96) and guest conductor of the Lahti Symphony Orchestra (1995-98). He has also performed as a guest conductor in several European cities, conducting such orchestras as the Munich Philharmonic Orchestra and Bamberg Symphony Orchestra.

In addition to his amply documented interest in contemporary repertoire, Kangas has also made a name for himself as a dedicated interpreter of Baroque style and Vienna classicism. In 1992 he was awarded the State Prize for Music, in 1998 the Latvian Grand Music Prize and the Finland Prize, and in 1999 the Estonian Heino Eller Prize.

**D**mitri Schostakowitsch komponierte die *Suite über finnische Themen* für Sopran, Tenor und Kammerensemble im Jahr 1939. Der Russisch-Finnische Winterkrieg war am 30. November ausgebrochen. Am 5. Dezember schrieb Schostakowitsch seinem engen Freund und Kollegen Levon Atovmian, daß er an der Moskauer Erstaufführung seiner *Sechsten Symphonie* nicht teilnehmen könne, da er „an der Bearbeitung und Instrumentation finnischer Volkslieder arbeiten mußte, die der Leningrader Militärdistrikt in Auftrag gegeben hat“. Nach diesem Brief sollten die Bearbeitungen am 2. Dezember abgeschlossen sein, aber Schostakowitsch stellte sie erst am folgenden Tag, dem Tag der Moskauer Erstaufführung, fertig. In Leningrad, wo sie am 21. November ihre Uraufführung erlebt hatte (nicht am 5., wie verschiedentlich behauptet wurde), verfolgte Schostakowitsch seine Symphonie am Radiogerät. Die Suite entstand buchstäblich im Schatten der *Sechsten Symphonie*.

In dem Brief an Atovmian findet sich die einzige Erwähnung von Schostakowitschs Bearbeitung finnischer Volkslieder. Nichts jedoch gibt Auskunft darüber, warum die Bearbeitungen in solcher Eile stattfinden mußten. Man hat vermutet, daß die Suite für die Siegesfeierlichkeiten nach der Besetzung Finnlands durch die Rote Armee in Helsinki vorgesehen war – nach nur einer Woche. Es kam jedoch zu keiner solchen Besetzung, und nach dem Urteil einiger Historiker hatte die Sowjetunion auch nie vor, ganz Finnland zu besetzen; eher wohl wollte sie im Angesicht der deutschen Bedrohung die Leningrader Verteidigungslinie nach vorne rücken.

Schostakowitsch konnte einen Auftrag des Leningrader Militärdistrikts kaum ablehnen. Aber er komponierte keine „Siegesmusik“ – alle sieben Volkslieder stehen in Molitonarten; hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes ist diese Suite ein eher anspruchsloses und skizzenhaftes Werk, so bezaubernd es auch sein mag. Wäre es mit den manchmal recht gewagten Original-

texten anlässlich einer „Siegesfeier“ aufgeführt worden, so wäre Schostakowitschs Lage prekär geworden.

Zur Zeit der Komposition war Schostakowitsch bereits weltberühmt, doch lebte er wie viele andere sowjetische Künstler in der steten Angst vor dem Regime. Seine *Erste Symphonie* (1925) war ein großer Erfolg gewesen; sofort war sie von ausländischen Dirigenten wie Bruno Walter und Leopold Stokowski aufgegriffen worden. Die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* hatte im Januar 1934 in der Sowjetunion und im Ausland ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt. Umso schockierender war daher die plötzliche Attacke, die die *Prawda* zwei Jahre später gegen diese Oper richtete. Der Artikel „Chaos statt Musik“ wurde anonym veröffentlicht und konnte als offizielle Meinung der Zeitung gedeutet werden; man vermutete Stalin selber hinter der harschen Kritik. Nach diesem Artikel handelte es sich bei der Oper um nichts anderes als um unmusikalisches Chaos, kleinbürgerlich und „formalistisch“ (ein Begriff, den Stalins Partei und die Funktionäre recht unbedacht dazu benutzten, die Werke zahlreicher russischer Komponisten zu kritisieren). Die bedrohlichen Andeutungen erreichten ihren Höhepunkt in dem Satz: „Dieses Spiel könnte einen übeln Ausgang haben.“ *Lady Macbeth* verschwand von allen Opernbühnen und wurde erst 1963 wieder aufgeführt, als die revidierte Fassung unter dem Titel *Katerina Ismailowa* ihre Uraufführung erlebte.

Beim Erscheinen des *Prawda*-Artikels arbeitete Schostakowitsch an seiner radikalen *Vierten Symphonie*, die 1936 uraufgeführt werden sollte. Aber der Sekretär des Komponistenverbandes und ein Regierungsvertreter nahmen an einer der Proben teil und legten Schostakowitsch nahe, das Werk zurückzuziehen. Im November 1937 wurde Schostakowitsch *Fünfte Symphonie* uraufgeführt. In stilistischer Hinsicht handelt es sich dabei um eine Kehrtwendung; der Komponist bezeichnete sie als „Antwort eines sowjetischen Komponisten auf gerechte Kritik“. Schostakowitsch war als „Feind des Volkes“ gebrandmarkt worden, und man kann die Sym-

phonie als das Ergebnis seiner ernsten Besorgnis betrachten.

Es war die Zeit der Säuberungsaktionen. Schostakowitschs Freund und Förderer, General Mikhail Tuchatschewski, gehörte zu den Militäroffizieren, die 1937 liquidiert wurden. Stalins Terror erfaßte auch die Künste. Zu den Ermordeten zählten mehrere Künstler aus Schostakowitschs engstem Freundeskreis wie die Schriftsteller Ossip Mandelstam und Isaak Babel, der Regisseur Wsewolod Meyerhold und seine Frau sowie der Ehemann der Dichterin Anna Achmatowa – ihre Kollegin Marina Zwetajewa beging Selbstmord. Zu den inhaftierten Musikern gehörten die Komponisten Nikolai Silyayev, Alexander Mossolow und Gavril Popow sowie die Pianisten Maria Grinberg und Heinrich Neuhaus. Man könnte diese Liste beinahe endlos fortsetzen – und auch Schostakowitsch hätte dazugehören können.

David Oistrach erinnerte sich an das Jahr 1937: „Man kann sich nicht vorstellen, was wir durchmachen mußten ... Jede Nacht lagen wir wach und fürchteten, daß an die Tür geklopft würde, daß draußen ein Wagen anhielt ...“ In dieser Zeit stand am Schostakowitschs Bett eine kleine, fertig gepackte Tasche ... In seiner Angst und Ungewißheit über Stalins Absichten – würde der Diktator ihn verschonen oder nicht? – zog sich Schostakowitsch in sein Schaffen zurück und war 1939 ungewöhnlich produktiv. Um die Machthaber zu beschwichtigen, komponierte er Musik für Propagandafilme. Seine übrige Musik indes war anders.

In der Öffentlichkeit ließ Schostakowitsch verlauten, seine *Sechste Symphonie* würde eine veritable „Lenin“-Symphonie sein. Doch sie wurde etwas anderes: Im langsam ersten Satz gibt es Anklänge an *Lady Macbeth von Mzensk* und ihre Schlußszene, in der die Hauptcharaktere auf dem Weg zu einem Gefangenengelager in Sibirien sind – eine Anspielung, die wohl nicht jedermann verstand, die aber dahingehend gedeutet werden könnte, daß der Komponist mit seiner Angst ins Reine gekommen war. Die beiden anderen Sätze der Symphonie

– beides provokante Scherzi – waren damals eine gewagte Lösung. Es nimmt kaum wunder, daß eine derart kompakte Symphonie Kritik hervorrief und daß der Komponistenverband in Moskau eine Sondersitzung plante, um über sie zu beraten.

Nur drei Tage nach der Uraufführung der *Sechsten Symphonie* in Leningrad widmete sich Schostakowitsch der gewaltigen Aufgabe, Mussorgskys Oper *Boris Godunow* neu zu instrumentieren. Daneben schrieb er – unter den vorherrschenden Umständen hatte er keine andere Wahl – die *Suite über finnische Themen*. Anstatt seine Beschäftigung mit der Oper zu erwähnen, gab er geschickterweise diesen Auftrag des Leningrader Militärdistrikts als Grund dafür an, daß er an der Uraufführung der *Sechsten Symphonie* nicht teilnehmen und somit auch bei einer außerordentlichen Sitzung des Komponistenverbands nicht „vernommen“ werden konnte. Atovmian hatte Schostakowitsch berichtet, daß „alle Komponisten von dieser Symphonie entsetzt waren“.

Die *Suite über finnische Themen* wurde – wie einige andere umstrittene Werke aus den Dreißigern und Vierzigern – zu Schostakowitschs Lebzeiten nicht öffentlich erwähnt. Das Manuskript ist unlängst von der Musikwissenschaftlerin Ludmilla Kownatskaja in einer Privatsammlung in St. Petersburg entdeckt worden. Die erste Erwähnung der Suite findet sich in einer gigantischen Artikel- und Dokumentensammlung zu Schostakowitsch, die Kownatskaja im Jahr 2000 in St. Petersburg veröffentlicht hat. In dieser Ausgabe legte Arkadi Klimowitzky eine detaillierte Analyse der neu aufgefundenen Suite vor. Er nimmt an, daß sich das Manuskript der Suite im Besitz des prominenten Musikwissenschaftlers und Schostakowitsch-Experten Alexander Dolschansky befand. Außerdem berichtet er, daß die Orchesterstimmen der Suite im Januar 1940 dem Leningrader Radiosender vorgelegt wurden, aber keinerlei Beleg für eine Aufnahme bzw. Ausstrahlung existiert; in den Vokalparts fehlten noch die Texte! Dieser bemerkenswerte Umstand hat sicher damit zu tun, daß die Lieder

in Finnisch – nicht in Russisch – gesungen werden sollten und Schostakowitsch wohl seiner eifriger Arbeit an *Boris Godunow* wegen jemand anderen – vielleicht Dolschansky – bat, die finnischen Worte hinzuzufügen. Sie wurden schließlich von Manashir Yakubov im Zusammenhang mit der Veröffentlichung im Jahr 2001 hinzugefügt. Yakubov, ein anerkannter Schostakowitsch-Forscher und Herausgeber bei DSCH Publishers in Moskau, durchsuchte rund 1.500 finnische Volkslieder, um die Worte zu finden, die zu den von Schostakowitsch verwendeten Melodien passten. Unterstützt wurde er dabei von Dmitri Sollertinsky, dem Sohn des berühmten Musikwissenschaftlers Ivan Sollertinsky, der einer von Schostakowitschs engsten Freunden war und dessen Andenken Schostakowitsch sein bewegendes *Zweites Klaviertrio* widmete.

Ich selber erfuhr von der neuentdeckten Suite durch eine Anfrage, die das finnische Außenministerium bezüglich der Melodien und ihrer Texte an das Volksmusikinstitut in Kaustinen richtete. Etwas verwegener schrieb ich an Schostakowitschs Witwe Irina und fragte sie, ob eine Uraufführung in Kaustinen möglich wäre – ein Ort, der für sein jährliches Volksmusik-Festival bekannt ist. Trotz des Umstands, daß eine „Uraufführung“ für den 19. September 2001 in Moskau vorgesehen war, erteilte Irina Schostakowitsch am 13. Juli die Erlaubnis, das Werk am 1. September 2001 in Kaustinen uraufzuführen. Diese Uraufführung fand in der exzellenten Akustik des Kaustinen Volksmusikzentrums statt, das in den Fels geschlagen ist. Die vorliegende Einspielung wurde mit denselben Musikern am selben Ort aufgenommen. Unter den Gästen waren Irina Schostakowitsch, Manashir Yakubov und Dmitri Sollertinsky sowie Vertreter des Diplomatischen Korps, der finnischen und internationalen Presse und des Fernsehens. Es wurde, vielleicht aufgrund der seltsamen Geschichte der Suite, ein regelrechtes Medieneignis. In einigen Veteranenverbänden regte sich sogar Widerstand, obwohl man den (unschuldigen!) Charakter des Werks nicht kannte.

Wie andere Künstler, die in St. Petersburg und somit nahe der finnischen Grenze lebten, war Schostakowitsch Finnland und der finnischen Musik zugetan. Im Alter von gerade einmal 14 Jahren komponierte er 1920 ein *Prelude über ein finnisches Thema* in Des-Dur für Klavier. An seinem 50. Geburtstag erhielt er ein Telegramm von Sibelius: „Meine herzlichsten Glückwünsche an einen brillanten Komponisten. Jean Sibelius. 25. September 1956“. Im folgenden Jahr starb Sibelius im Alter von 91 Jahren. Im Jahr darauf erhielt Schostakowitsch den internationalen Jean Sibelius-Preis der Wihuri Foundation, was den Anstoß zu Schostakowitschs erstem Finnlandbesuch gab. Er legte einen Kranz an Sibelius' Grab nieder.

Das Hauptthema von Schostakowitschs *Zwölfter Symphonie*, „Das Jahr 1917“, ist mit dem Hauptthema aus Sibelius' *Lemminkäinen in Tuonela* identisch. 1961 geschrieben, gehört sie nicht unbedingt zu Schostakowitschs bedeutendsten Werken, doch überrascht es, daß er ein mit dem Tode befaßtes Thema von Sibelius in einem „Lenin“-Werk verwendete, auf das die Funktioniäre seit vielen Jahren gewartet hatten.

Schostakowitsch war eine unergründliche, introvertierte Person, und die schwierige politische Situation nährte seine dualistische Lebensanschauung. Daher ist kaum ganz zu verstehen, welche Motive und Absichten er mit der *Suite über finnische Themen* hatte, warum er gerade diese Volkslieder auswählte, warum er anfänglich die Texte wegließ oder warum er die Suite nie erwähnte – nicht einmal bei seinem Besuch in Helsinki 1958. Wir dürfen wohl annehmen, daß er sich einfach schämte, im Auftrag der Armee ein solches hastig niedergeschriebenes Werk komponiert zu haben, dessen künstlerischer Anspruch so gering war, daß es wirklich keinen Grund dafür gab, es zu erwähnen. Und doch ließ er Werke mit noch geringerem künstlerischen Wert aufführen – wie etwa Unterhaltungslieder und instrumentale Tänze oder, nach einem Text von Stalins „Hofdichter“ Jewgeni Dolmatowsky – die Kantate *Die Sonne scheint*

*auf unser Mutterland* op. 90 (1952) – ein Werk, das trotz seines pomösen Inhalts nicht einmal den Stalinpreis erhielt.

Es ist offenkundig, daß Schostakowitsch mit den finnischen Volksliedern vertraut war; er interessierte sich ausnehmend für die Volksmusik Rußlands und anderer Länder. Der Musikwissenschaftler Heikki Laitinen, der eine detaillierte Studie zum Hintergrund der Lieder in Schostakowitschs *Suite über finnische Themen* vorgelegt hat, hält die Auswahl des Komponisten für einzigartig. Die ersten beiden, die recht unbekannt sind, kommen aus Ilmari Krohns Volksmusiksammlung aus den 1880ern, während das dritte, *Läksin minä kesäyönä käymää*, ein in der ganzen Welt bekanntes Lied ist. Die folgenden drei, wiederum vergleichsweise unbekannten Lieder entstammen Erkki Melartins karelischer Sammlung vom Anfang des 20. Jahrhunderts, während das letzte, das sehr bekannte karelische Lied *Minun kultani kaunis on*, im Jahr 1854 von Karl Collan veröffentlicht wurde. Wir können davon ausgehen, daß Schostakowitsch Zugang zu Krohns und Melartins Sammlungen hatte; Collans Name ist von besonderem Belang, weil Schostakowitschs Onkel Wladimir Schostakowitsch mit Elisabeth Collan, einer Nichte von Karl Collan, verheiratet war.

Zwei der Liedbearbeitungen sind nicht für Gesang vorgesehen: Die Suite beginnt mit einem kurzen instrumentalen Satz (*Energico*), der auf dem Lied *Tällaisille pojillehan ne herranpäivät passaa* (*Feiertage sind für solche Kerle gemacht*) beruht, das aus Krohns 1886 veröffentlichter Sammlung stammt. Außerdem gibt es eine Variante dieses Lieds, die am Anfang des 20. Jahrhunderts in Kaustinen aufgeschrieben wurde.

Der fesselndste Satz der Suite ist der dritte, der ebenfalls zur Gänze instrumental ist. Das Lied *Läksin minä kesäyönä käymää* (*Ich ging aufs Feld in einer Sommernacht*) notierte und veröffentlichte Elias Lönnrot bereits 1840. Vielleicht wollte Schostakowitsch mit diesem Lied eine geheime Botschaft senden, um den

Finnnen seine Sympathie zu bekunden; es erzählt davon, wie der Sänger am Strand ein weinendes Mädchen erblickt: „Und sie war so traurig allezeit.“ Der Sänger seufzt: „und mein Herz suchte Ruhe und Frieden“ (Einem finnischen Hörer dürfte die Melodie genügt haben, während gegenüber den „Eroberern“ die Worte eine gefährliche Preisgabe bedeutet hätten).

Die *Suite über finnische Themen* ist für Sopran, Tenor und kleines Orchester (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Triangel, Tamburin, kleine Trommel, Klavier und Streicher) gesetzt. Die Wahl der Instrumente legt die Vermutung nahe, daß Schostakowitsch ein spezielles Ensemble im Sinn hatte, doch ist dies nicht gesichert. In diesen Bearbeitungen war Schostakowitsch außerordentlich asketisch, doch zeigt die Instrumentation sein Gefühl für Details – und die Vokalparts zeugen von seinem Humor, zugleich gehemmt wie unwiderstehlich sympathisch. Die Suite endet mit einer melodischen Figur im Klavier, die alles andere als triumphal ist – als ob der Narr sich verbeugte und die Bühne verließ. Manashir Yakubov hat die Suite aufschlußreich beschrieben: „Schostakowitschs Bearbeitung finnischer Volkslieder ist so einfach und natürlich wie seine Bearbeitungen griechischer, britischer (schottischer), amerikanischer und russischer Volkslieder ... Dieser Schöpfer solcher kunstphilosophischer Konzepte wurde verschiedentlich beschuldigt, sich einer unnötig schwierigen Musiksprache zu befleißigen, dem ‚Formalismus‘ und einer ‚musikalischen Künstlichkeit‘ zu huldigen, doch nur erkannte er augenscheinlich, daß die ursprüngliche Schönheit dieser Volksmusik-Juwelen keiner ausländischen künstlerischen Umkleidung bedurfte.“

Dmitri Schostakowitsch war einer der größten Komponisten seiner Zeit; es ist daher nur recht und billig, die Uraufführung seiner unlängst entdeckten *Suite über finnische Themen* in Kaustinen als ein bedeutendes Ereignis des finnischen Musiklebens zu bezeichnen. Mit Sicherheit hat die Suite dokumentarischen Wert. Sie spiegelt ihre Zeit wider, die ernsthafte Krise zwischen

Finnland und der Sowjetunion, doch vor allen Dingen beleuchtet sie die einsame Position des Künstlers im Verhältnis zu den Herrschern, welche die Kontrolle über die künstlerischen Hervorbringungen anstreben. Wagemutig schuf Schostakowitsch Bearbeitungen von Volksliedern aus dem „feindlichen“ Finnland, die trotz der Mollklänge beinahe von Sonnenlicht durchdrungen waren. Zwei Jahre später wurde Leningrad von den Deutschen belagert und Schostakowitsch begann, seine *Siebte Symphonie*, die „Leningrader“, zu komponieren, die ein erheblich tiefgreifenderes Kapitel in seiner Komponistenlaufbahn darstellt.

Die *Streichersymphonie* op. 118a ist Barschais Bearbeitung des *Zehnten Streichquartetts* As-Dur op. 118 von Schostakowitsch. Dieses Werk wurde zusammen mit dem *Neunten Streichquartett*, das Irina Schostakowitsch gewidmet ist, am 20. November 1964 in Moskau uraufgeführt. Beide Werke entstanden innerhalb kurzer Zeit im selben Jahr, und so mag es kaum überraschen, daß sie einander ähneln. Sie gehören der Phase an, die den überaus kargen und düsteren Spätwerken vorangeht. Diese Quartette sind eher von vorsichtiger Erwartung denn von kühnen Innovationen geprägt. Andere Werke dieser Zeit sind die *Zwölfe* und die *Dreizehnte Symphonie*, das *Zweite Cellokonzert* und das *Zweite Violinkonzert*, die Musik zum Film *Hamlet* und Randständiges wie das Symphonische Gedicht *Oktober* und der lange Zeit verbotene Liederzyklus nach symbolistischen Gedichten von Alexander Blok.

Das *Zehnte Streichquartett* ist von verhaltenem Ausdruck und gehört einer stilistischen Mittellage an, in der Schostakowitsch dennoch nie seine persönlichen Mannerismen opferte. Der schmerzerfüllte und mystische erste Satz weist mit seinem Hauptthema auf das vierstötige Monogramm des Komponisten: D-Es-C-H.

Während der erste Satz durchweg leise ist, bildet der zweite Satz mit seinen Fortissimi und scharfen rhythmischen Figuren einen großen Kontrast. Der dritte

Satz beruht auf der traditionsreichen Passacaglia, die Schostakowitsch auch in anderen Werken verwendet hat, u.a. dem *Ersten Violinkonzert* (1947/48) und dem *Achten Streichquartett*. Über das Passacagliathema, das fast ausschließlich im Cello wiederholt wird, spannt die Violine einen expressiven Bogen, während die Zweite Violine und die Viola die harmonischen Zwischenräume füllen.

Das Finale, das ohne Pause folgt, beginnt mit einem ironischen Tanzthema der Viola, die auch das zweite Thema vorstellt, eine einfache d-moll-Melodie nach der Art eines Dudelsacks. Vor dem Höhepunkt, einer eindrucksvollen Verschmelzung mehrerer Themen, stellen Zweite Violine, Viola und Cello eine Ableitung des eingangs erklangenen Tanzthemas im Oktavabstand vor. Schließlich verklingt das Drama, das Hauptthema des ersten Satzes erscheint erneut und bringt das Werk zu einem ruhigen Ausklang.

Bei Schostakowitschs **Kammersymphonie** op. 110a handelt es sich um eine von Rudolf Barschaj angefertigte Streichorchester-Bearbeitung des *Achten Streichquartetts* op. 110. Weitere Bearbeitungen des *Achten Streichquartetts* gibt es von Lazar Gozman, Abram Stasevich, Saulius Sondeckis, Mats Liljefors, Rudolf Baumgartner und Lucas Drew. Sowohl in bearbeiteter wie in originaler Form ist das *Achte Streichquartett* eines seiner kammermusikalischen Hauptwerke – und eines seiner meist(ein)gespielten Werke überhaupt.

Schostakowitsch schrieb das *Achte Streichquartett* innerhalb von drei Tagen, vom 12. bis 14. Juli 1960. Er hielt sich damals in Dresden auf, wo er Aufnahmen für den Film *Fünf Tage – fünf Nächte* bewohnte, zu dem er die Musik schrieb. Der Film handelt von der Bombardierung Dresdens im Jahr 1945 und den Bemühungen, die Kunstschatze der Stadt zu retten. Während seines Besuchs sprach Schostakowitsch mit Menschen, die die Schrecken des Krieges durchlebt hatten. Die Partitur des Quartetts trägt die Überschrift „Gewidmet dem An-

denken an die Opfer von Faschismus und Krieg“.

Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist das Quartett ein seltsames und rätselhaftes Werk. Es enthält mehrere Zitate aus früheren Werken des Komponisten: aus der *Ersten Symphonie* der frühen Zwanziger Jahre; aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* der Dreißiger Jahre, die von Stalin verdammt wurde (genauer: aus der Szene, wo die Protagonisten in ein sibirisches Gefangenentaler verschickt werden); aus der kriegerischen *Tokkata* der *Achten Symphonie*; und aus dem von jüdischen Motiven geprägten *Zweiten Klaviertrio* aus dem Jahr 1944. Das „Danse Macabre“-Allegretto des Quartetts basiert auf dem Hauptthema des *Ersten Cellokonzerts* (1959), und das folgende Largo enthält ein Zitat aus der *Elften Symphonie* (das sich auf die gescheiterte Revolution des Jahres 1905 bezieht) sowie das Arbeiterlied *Die Last der Knechtschaft ist schwer*. Zu fragen aber wäre, ob es sich nicht eher um ein autobiographisches Werk denn um eines handelt, das ein bestimmtes historisches Ereignis zum Thema hat.

Das Hauptthema des Quartetts basiert auf den Initialien des Komponisten gemäß der deutschen Nomenklatur (Dmitri Schostakowitsch = D-Es-C-H). Dieses Motiv umrahmt das gesamte Quartett, es eröffnet und beendet es. Dasselbe Motiv erscheint in der *Zehnten Symphonie*, die Schostakowitsch bald nach Stalins Tod im Jahr 1953 schrieb und die gemeinhin als ein Kommentar zum Leben des Diktators angesehen wird. Dürfen wir daher folgern, daß das Quartett mehr vom Leben des Komponisten unter dem Terror Stalins in den Dreißiger und Vierziger Jahren als von der Zerstörung Dresdens handelt?

In einem Artikel in der Zeitschrift *Novyi Mir* aus dem Jahr 1990 hat Schostakowitschs Komponistkollege und Freund Lew Lebedinsky behauptet, daß das *Achte Streichquartett* als Testament des Komponisten gedacht gewesen sei. Er berichtete, daß Schostakowitsch damals an Selbstmord dachte, um dem Gefühl der Schande zu entfliehen, das ihn befiehl, weil er allgemein

als Kommunist angesehen wurde; der Zuspruch seiner Freunde habe ihn daran gehindert. Wie dem auch sei – man kann das beträchtliche autobiographische Gewicht des *Achten Streichquartetts* schwerlich überhören.

Obwohl Schostakowitsch als Schnellschreiber bekannt war – der umfangreiche „sibelianische“ langsame Satz der *Fünften Symphonie* entstand ebenfalls in drei Tagen –, fällt es schwer sich vorzustellen, daß allein der kurze, dreitägige Aufenthalt in Dresden die Komposition veranlaßt hat. Wahrscheinlicher ist, daß er sich damit schon eine Zeitlang beschäftigt hatte. Vielleicht hat er sich an einen früheren Besuch in Deutschland anlässlich des Bach-Jubiläums 1950 erinnert; damals fuhr er von Leipzig nach Dresden und sah die Verwüstungen. Vielleicht kam ihm 1960 auch seine eigene Situation im Jahr 1950 in den Sinn: ein einsamer und verfolgter Komponist, von Stalin und der Kommunistischen Partei als „Feind des Volkes“ verdammt. Vielleicht verband sich, was er sah, mit den Zerstörungen, die die Grausamkeiten der Stalin-Ära bewirkt hatten. Die zahlreichen Zitate des *Achten Streichquartetts* liefern einen Schlüssel für dieses Rätsel. Das Wort „Faschismus“ in der Widmung ist sehr bedeutsam: Die Machthaber konnten nichts dagegen einwenden, wenngleich es weithin bekannt war, daß sowjetische Dissidenten von „Faschisten“ sprachen, wenn sie Kommunisten meinten.

Das *Achte Streichquartett* wurde am 2. Oktober 1960 vom Beethoven Quartett – Uraufführungskuartett fast aller fünfzehn Streichquartette – in Leningrad uraufgeführt. Barschais Bearbeitung zeichnet sich durch große Texttreue aus; in der Tat führt der Begriff „Bearbeitung“ ein wenig in die Irre – diese Fassung ist einfach eine Adaption in reicherem, orchestralem Gewand.

© Pehr Henrik Nordgren 2001

Die Sopranistin **Anu Komi** war Solistin an der Finnischen Nationaloper und hatte Engagements an den Opern u.a. in Bremen, Frankfurt am Main, Lübeck und Hannover. Zu ihren Rollen gehören Olympia, Lulu, Gilda, Zerbinetta, Norina und Blonde. Als Solistin ist sie mit zahlreichen renommierten Orchestern Europas und mit weltberühmten Dirigenten aufgetreten. Anu Komi ist eine vielseitige Liedsängerin und Kammermusikerin, deren Repertoire von der Renaissancemusik bis zu zeitgenössischen Werken reicht.

Der Tenor **Tom Nyman** studierte an der Sibelius Akademie in Helsinki bei Anssi Hirvonen und Tom Krause; es folgten weiterführende Studien bei Vera Rozsa in London, Peter Lindroos in Helsinki und Dorothy Irving in Schweden. Sein Debüt an der Finnischen Nationaloper hatte er 1990, seither ist er ständiger Guest im Fach des lyrischen Tenors. Er hat zahlreiche zeitgenössische Opern gesungen, ist an Opernhäusern in Deutschland und Estland aufgetreten und hat Konzerte als Solist mit Orchester wie auch als Sänger in Oratorien und geistlicher Musik gegeben.

Das **Ostrobothnian Chamber Orchestra** ist seit 1989 Berufsorchester, doch sein homogener Klang und seine dynamische Brillanz sind die Ergebnisse jahrelangen Zusammenspiels. 1972 von Juha Kangas gegründet, arbeitete es bis 1979 unter der Schirmherrschaft des Ostrobothnischen Musikinstituts, bis es sich selbstständig machte. Sein Repertoire umfasst alle Epochen der Musikgeschichte – vom Barock bis zur Gegenwart. Das Ostrobothnian Chamber Orchestra hat einen hervorragenden Beitrag zur Förderung zeitgenössischer finnischer Musik geliefert; viele finnische Komponisten schrieben oder widmeten ihm Werke. Außerdem existieren enge Verbindungen zu skandinavischen und baltischen Komponisten. Das Ensemble hat mehr als 80, oft eigens in Auftrag gegebene Werke uraufgeführt.

Das Ostrobothnian Chamber Orchestra konzertiert

regelmäßig mit internationalen Solisten; seine Auslandstourneen haben es in die baltischen Länder, nach Großbritannien, Japan, Deutschland, Österreich, Luxemburg und Skandinavien geführt. 1993 erhielt das Orchester den Nordic Council Music Prize, die renommierteste Musikauszeichnung Nordeuropas. 1995 erhielten das Orchester und sein Leiter Juhu Kangas den Creation Prize der Urheberrechtsgesellschaft finnischer Komponisten (Teosto); 1998 erhielten sie den Madetoja-Preis des Finnischen Komponistenverbands, und 1999 den Janne Awards von IFPI Finnland. Der Erste Gastdirigent des Ostrobothnian Chamber Orchestra ist Sakari Oramo.

**Juha Kangas** gründete das Ostrobothnian Chamber Orchestra 1972 und leitet es bis heute. Kangas hat Volksmusik im Blut und begann seine Laufbahn an der Fiedel. Seine Wurzeln hat er in Kauhainen, wo die Volksmusiktradition immer noch sehr lebendig ist. Kangas studierte Violine an der Sibelius Akademie unter dem legendären Onni Suohonen und spielte dann fünf Jahre lang Viola im Helsinki Philharmonic Orchestra. Danach wurde er Dozent am Konservatorium Zentralostrobothniens. Juha Kangas war Künstlerischer Leiter des Tallinn Chamber Orchestra (1995-96) und Gastdirigent des Lahti Symphony Orchestra (1995-98). Außerdem war er Gastdirigent in mehreren europäischen Städten, wo er Orchester wie die Münchner Philharmoniker und die Bamberg Symphoniker leitete.

Zusätzlich zu seinem vielfach dokumentierten Interesse am zeitgenössischen Repertoire hat Kangas sich als engagierter Interpret der Barockmusik und der Wiener Klassik einen Namen gemacht. 1992 erhielt er den Staatspreis für Musik, 1998 den lettischen Grand Music Prize und den Finnland Preis, 1999 den estnischen Heino Eller Preis.

**D**mitri Chostakovitch composa la *Suite sur des thèmes finlandais* pour soprano, ténor et ensemble de chambre en 1939. La guerre d'hiver russe-finlandaise avait éclaté le 30 novembre. Le 5 décembre, Chostakovitch écrit à son collègue et ami intime Levon Atovmian qu'il était malheureusement incapable de participer à la première moscovite de sa *sixième symphonie* parce qu'il devait "travailler à l'arrangement et l'orchestration de chansons folkloriques finlandaises, une commande du district militaire de Leningrad." Selon la lettre, les arrangements devaient être prêts le 2 décembre mais Chostakovitch ne les termina que le lendemain, le jour de la première moscovite de la symphonie.

Chostakovitch écouta sa symphonie à la radio chez lui à Leningrad où elle avait été créée le 21 novembre (et non le 5, comme il a déjà été soutenu par erreur). La *Suite* fut conçue assez littéralement dans l'ombre de la *sixième symphonie*.

La lettre à Atovmian est la seule mention de l'arrangement de Chostakovitch des chansons folkloriques finlandaises. Mais elle n'explique pas pourquoi on avait besoin des arrangements si rapidement. On a suggéré que la *Suite* était destinée aux célébrations de la victoire à Helsinki après l'occupation de la Finlande par l'Armée rouge – après seulement une semaine de guerre. Il n'y eut pas d'occupation comme telle et, selon certains historiens, l'Union Soviétique n'avait jamais eu l'intention d'occuper toute la Finlande mais désirait plutôt faire avancer les lignes de défense de Leningrad en vue de la menace allemande.

Chostakovitch pouvait difficilement avoir refusé une commande du district militaire de Leningrad. Mais il ne composa pas de "musique de victoire" – les sept chansons folkloriques utilisées étaient en tonalités mineures et, en termes de valeur artistique, la suite est un travail plutôt modeste et sommaire – toute charmante qu'elle puisse être. La position de Chostakovitch serait devenue intenable si la suite – avec ses poèmes origi-

naux assez risqués par endroits – avait été jouée en relation avec une “célébration de victoire”.

Au moment de la composition, Chostakovitch était déjà célèbre dans le monde entier mais, comme plusieurs autres artistes soviétiques, il vivait dans la crainte constante du gouvernement. Sa première symphonie (1925) avait été un grand succès et adoptée immédiatement par des chefs d’orchestre étrangers dont Bruno Walter et Leopold Stokowski. Son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* fut monté en première en janvier 1934 et recueillit des ovations non seulement en Union Soviétique mais aussi à l’étranger. L’attaque soudaine de l’opéra deux ans plus tard dans le journal *Pravda* fut ainsi d’autant plus choquante. L’article “Chaos au lieu de musique” fut publié anonyme et peut être vu comme l’avis officiel du journal et on a suggéré que Staline lui-même était l’eminence grise derrière la violente critique. Selon l’article, l’opéra n’était rien qu’un chaos non-musical, petit-bourgeois et “formaliste” (un terme employé assez à tort par le parti de Staline et les officiels du gouvernement pour critiquer les œuvres de plusieurs compositeurs russes). Les insinuations menaçantes culminaient dans la phrase: “Ce jeu pourrait mal finir”. *Lady Macbeth* disparut de toutes les maisons d’opéra et ne fut plus monté jusqu’en 1963 quand une version révisée fut recréée sous le titre de *Katerina Ismailova*.

Quand l’article parut dans la *Pravda*, Chostakovitch travaillait sur sa radicale quatrième symphonie qui devait être créée en 1936. Mais le secrétaire de l’Union des Compositeurs et un représentant du gouvernement vinrent à l’une des répétitions et suggérèrent que Chostakovitch retire l’œuvre. En novembre 1937, sa cinquième symphonie fut créée. Stylistiquement, c’est une volte-face et le compositeur dit qu’il s’agissait de “la réponse d’un compositeur soviétique à une critique justifiée”. Chostakovitch avait été désigné comme un “ennemi du peuple” et sa symphonie peut être considérée comme le résultat de son anxiété sévère.

C’était la période des purges. L’ami et protecteur de Chostakovitch, le général Mikhail Tuhachevsky se trouva parmi les officiers militaires qui furent exécutés en 1937. La vague de terreur de Staline déferla aussi sur les arts. Parmi les victimes se trouvèrent plusieurs personnes du cercle immédiat de Chostakovitch dont les écrivains Osip Mandelstam et Isak Babel, le réalisateur Vsevolod Meyerhold et sa femme, le mari de la poétesse Anna Akhmatova – sa collègue Marina Zvetayeva se suicida. Des musiciens furent mis en prison dont les compositeurs Nikolai Siilyayev, Alexander Mosolov et Gavriil Popov ainsi que les pianistes Maria Grinberg et Heinrich Neuhaus. La liste pourrait s’étendre presque indéfiniment – et elle pourrait bien avoir inclus Chostakovitch.

David Oistrakh se rappelait de l’an 1937: “Vous ne pouvez pas imaginer ce par quoi nous sommes passés... chaque nuit, on écoutait et attendait pour voir si on frapperait à la porte, si une voiture s’arrêtait devant la porte d’entrée...” Pendant cette période, Chostakovitch garda une petite valise prête à côté de son lit... Dans sa peur et son insécurité face aux intentions de Staline – est-ce que le dictateur l’épargnerait ou non? – Chostakovitch chercha retraite dans son travail et il fut particulièrement productif en 1939. Pour apaiser les gens au pouvoir, il écrivit de la musique pour des films de propagande. Mais son autre musique était différente.

En public, Chostakovitch fit savoir que sa sixième symphonie serait une symphonie “Lénine” substantielle. Mais elle devint quelque chose de différent: dans le lent premier mouvement, la musique fait allusion à *Lady Macbeth de Mtsensk* et à sa scène finale où les personnages principaux sont en chemin vers un camp d’emprisonnement en Sibérie – une allusion que tout le monde ne comprit probablement pas mais qui pouvait être interprétée comme l’accord personnel du compositeur avec sa peur. Les deux autres mouvements de la symphonie – tous deux des scherzos provocateurs – étaient une solution osée à l’époque. On ne s’étonne pas

beaucoup qu'une symphonie si compacte ait soulevé des critiques et que l'Union des Compositeurs à Moscou ait projeté une session supplémentaire pour en discuter.

Trois jours seulement après la création de la *sixième symphonie* à Leningrad, Chostakovitch entreprit l'énorme tâche de réorchestrer l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgsky. En plus – parce qu'il n'avait pas le choix dans les conditions d'alors – il écrivit la *Suite sur des thèmes finlandais*. Au lieu de parler de son travail sur l'opéra, il mentionna sagement la commande de la suite pour le district militaire de Leningrad comme raison de ne pas aller à Moscou assister à la création de la *sixième symphonie* – et d'être "interrogé" à une session extraordinaire de l'Union des Compositeurs. Atovianian avait informé Chostakovitch que "tous les compositeurs étaient consternés par la symphonie".

La *Suite sur des thèmes finlandais* – comme d'autres œuvres controversées des années 1930 et 1940 – ne fut pas mentionnée en public du vivant de Chostakovitch. Le manuscrit fut récemment découvert dans une collection privée à St-Pétersbourg par la musicologue Ludmila Kovnatskaya. La première mention de la suite se trouve dans un gigantesque volume d'articles et documents sur Chostakovitch édité par Kovnatskaya et publié à St-Pétersbourg en l'an 2000. Dans ce volume, Arkady Klimovitsky analyse en détail la suite nouvellement trouvée. Il suggère que le manuscrit de la suite fut la propriété de l'éminent musicologue et expert de Chostakovitch Alexander Dolshansky. Il écrit aussi que les parties orchestrales de la suite furent conservées à la station de radio locale de Leningrad en janvier 1940 mais que rien n'indique qu'elle ait jamais été jouée à la radio; les parties vocales n'avaient toujours pas de texte! Ce fait remarquable est probablement relié à celui que les chansons devaient être chantées en finlandais et non pas en russe et que, peut-être parce qu'il était occupé à travailler sur *Boris Godounov*, Chostakovitch demanda à quelqu'un d'autre – peut-être Dolshansky – d'ajouter les paroles finlandaises. Elles furent ajoutées

par Manashir Yakubov quand la suite fut publiée en 2001. Yakubov – un éminent expert de Chostakovitch et un éditeur chez les éditions DSCH à Moscou – chercha dans quelque 1500 chansons folkloriques finlandaises pour trouver les paroles qui convenaient aux mélodies que Chostakovitch avait utilisées. Il fut aidé par Dmitri Sollertinsky, fils du célèbre musicologue Ivan Sollertinsky qui était l'un des grands amis intimes de Chostakovitch et à la mémoire duquel Chostakovitch écrivit son émouvant *Trio pour piano*.

J'ai appris moi-même la découverte de la nouvelle suite grâce au Bureau Finlandais des Affaires étrangères qui avait envoyé une demande à l'Institut de Musique Folklorique à Kaustinen sur les airs et leurs paroles. J'eus l'audace d'écrire à Irina, la veuve de Chostakovitch et de lui mentionner la possibilité d'une création mondiale à Kaustinen – un endroit célèbre pour son festival annuel de musique folklorique. Bien qu'une "création" fut préparée à Moscou pour le 19 septembre 2001, Irina Chostakovitch donna la permission le 13 juillet que la création mondiale ait lieu dans la splendide acoustique du Centre populaire de Kaustinen qui est creusé dans le roc. L'enregistrement fut fait par les mêmes artistes au même endroit. Parmi les invités se trouvaient Irina Chostakovitch, Manashir Yakubov et Dmitri Sollertinsky ainsi que des représentants du corps diplomatique, de la presse finlandaise et internationale et de la télévision. C'était un événement sensationnel pour les media, peut-être à cause de l'histoire étrange de la suite. Parmi certaines organisations de vétérans, l'occasion donna lieu à de l'opposition malgré le fait qu'elles n'avaient aucune idée de la nature (innocente!) de l'œuvre.

Comme d'autres artistes vivant à St-Pétersbourg, près de la frontière finlandaise, Chostakovitch entretenait des sentiments positifs pour la Finlande et la musique finlandaise. En 1920 déjà, âgé de 14 ans seulement, il écrivit un *Prélude sur un thème finlandais en ré bémol majeur* pour piano. A son cinquantième anniver-

saire de naissance, il reçut un télégramme de Sibelius: "Mes sincères félicitations à un brillant compositeur. Jean Sibelius. 25 septembre 1956." Sibelius mourut l'année suivante à l'âge de 91 ans. Un an plus tard, Chostakovitch reçut le Prix international Jean Sibelius de la fondation Wihuri et ce fut l'occasion de sa première visite en Finlande. Il déposa une couronne sur la tombe de Sibelius.

Le thème principal de la *douzième symphonie* de Chostakovitch, sous-titrée "1917", est le même que le thème principal de *Lemminkäinen à Tuonela* de Sibelius. Ecrite en 1961, ce n'est pas l'une des œuvres les plus importantes de Chostakovitch mais il est surprenant qu'il ait utilisé un thème de Sibelius associé à la mort dans une œuvre d'orientation léniniste que les officiels avaient attendue pendant plusieurs années.

Chostakovitch était une personne mystérieuse et introvertie et la situation politique difficile nourrit sa vue dualiste sur la vie. C'est pourquoi il est difficile de comprendre entièrement le motif et son intention avec la *Suite sur des thèmes finlandais*, ou son choix des chansons folkloriques, ou pourquoi il omît d'abord les textes, ou pourquoi il ne mentionna jamais cette suite – pas même lors de sa visite à Helsinki en 1958. On peut croire qu'il était simplement honteux d'avoir produit si rapidement une œuvre écrite à la demande de l'armée dont les prétentions artistiques étaient si modestes qu'il n'y avait vraiment pas de raison de parler de l'œuvre. Il laissa pourtant des œuvres d'un mérite artistique encore moindre être jouées – comme des ballades divertissantes et des danses instrumentales ainsi que, par exemple, la cantate *Le soleil brille sur notre mère patrie* op. 90 (1952) sur un texte du "poète de la cour" de Staline Yevgeny Dolmatovsky – une œuvre qui, malgré son contenu pompeux, ne gagna même pas le Prix Staline.

Il est évident que Chostakovitch était familier avec les chansons folkloriques finlandaises; il était particulièrement intéressé par la musique folklorique de la Russie et d'autres pays. Le musicologue Heikki Laitinen,

qui a mené une étude détaillée sur l'histoire des chansons de la *Suite sur des thèmes finlandais* de Chostakovitch, considère que le choix du compositeur de chansons folklorique était absolument unique. Les deux premières, qui sont relativement peu connues, proviennent de l'anthologie de musique folklorique d'Ilmari Krohn des années 1880 et la troisième, *Läksin minä kesäyönä käymän*, est une chanson connue universellement. Les trois suivantes, encore une fois relativement peu connues, proviennent de la collection carélienne d'Erikki Melartin du début du 20<sup>e</sup> siècle tandis que la dernière, la très populaire chanson carélienne *Minun kultani kaunis on*, fut publiée par Karl Collan en 1854. On peut présumer que Chostakovitch avait accès aux collection de Krohn et de Melartin et le nom de Collan est intéressant dans ce contexte parce que l'oncle de Chostakovitch, Vladimir Chostakovitch, avait épousé Elisabeth Collan, une nièce de Karl Collan.

Deux des arrangements de chansons ne sont pas destinés à être chantés: la suite commence avec un bref *Energico* instrumental dont le thème est *Tällaisille pojillehan ne herranpäivät passaa* (*Les jours de fête sont pour des jeunes garçons comme ceux-ci*) de la collection de Krohn de 1886. Il se trouve aussi une variante de cette chanson qui fut mise par écrit à Kaustinen au début du 20<sup>e</sup> siècle.

Le mouvement le plus touchant de la suite est le troisième qui est aussi entièrement instrumental. Elias Lönnrot mit par écrit et publia la chanson *Läksin minä kesäyönä käymän* (*Je me suis rendu au bosquet par une nuit d'été*) en 1840 déjà. Chostakovitch voulait peut-être envoyer un message secret, témoigner sa sympathie pour les Finlandais au moyen de cette chanson qui parle du chanteur qui aperçoit une jeune fille pleurer sur la grève: "Et elle était toujours si triste". Le chanteur soupire: "et mon cœur chercha calme et paix". (Pour un auditeur finlandais, il aurait suffi de jouer l'air tantid que pour le "conquérant", les paroles auraient représenté une dénonciation dangereuse.

La *Suite sur des thèmes finlandais* est écrite pour soprano, ténor et petit ensemble (flûte, hautbois, clarinette, trompette, triangle, tambour de basque, caisse claire, piano et cordes). Le choix des instruments suggère qu'elle fut écrite pour un groupe en particulier mais ce n'est pas du tout certain. Chostakovitch fut extrêmement ascétique dans ces arrangements mais son sens des petits détails dans l'orchestration est très évident – et dans les parties vocales son humour est manifeste, immédiatement maîtrisé mais irrésistiblement bienveillant. La suite se termine par un motif mélodique loin d'être triomphal au piano. C'est comme si le fou du roi s'inclinait et quittait la scène. Manashir Yakubov a éloquemment décrit la suite: "L'arrangement de Chostakovitch des chansons folkloriques finlandaises est juste aussi simple et naturel que ses arrangements des chansons folkloriques espagnoles, grecques, britanniques (écossaises), américaines et russes... Ce créateur de tels concepts philosophiques en art fut accusé à plusieurs reprises d'utiliser un langage musical inutilement difficile, de "formalisme" et "d'artificialité musicale" mais comprit évidemment alors que la beauté originale de ces bijoux de la tradition musicale folklorique n'avaient besoin d'aucune décoration artistique étrangère."

Dmitri Chostakovitch fut l'un des plus grands compositeurs de son temps et il est ainsi raisonnable de désigner la création de sa nouvellement découverte *Suite sur des thèmes finlandais* à Kaustinen comme un événement important dans la vie musicale finlandaise. La suite renferme certainement une valeur documentaire. Elle reflète son temps, la crise de guerre entre la Finlande et l'Union Soviétique mais, par-dessus tout, elle illustre la situation de l'artiste seul en relation aux chefs suprêmes qui essayaient de contrôler ce qui était créé. Avec audace, Chostakovitch produisit des arrangements de chansons folkloriques de "l'hostile" Finlande presque remplis de soleil – malgré les sonorités du mode mineur. Deux ans plus tard, Leningrad fut assiégée par les Allemands et Chostakovitch commença à écrire sa

*septième symphonie*, la symphonie de "Leningrad", qui fut un chapitre beaucoup plus sérieux dans sa carrière de compositeur.

La *Symphonie pour cordes* op. 118a est l'arrangement de Rudolf Barshai du *dixième quatuor à cordes* en la bémol majeur op. 118 de Dmitri Chostakovitch. L'œuvre fut créée en compagnie du *neuvième quatuor à cordes* à Moscou le 20 novembre 1964; elle est dédiée à Irina Chostakovitch. Les deux quatuors furent écrits en peu de temps la même année et il est ainsi peu surprenant que leur idiome soit semblable. Ils appartiennent à la période stylistique précédant les œuvres tardives, très sombres et austères. Ces quatuors sont prudemment dans l'expectative plutôt qu'audacieusement innovateurs. D'autres œuvres de cette période sont les *douzième et treizième symphonies*, les *second concerto pour violoncelle* et *second concerto pour violon*, la musique du film *Hamlet* et des extrémités comme le poème symphonique *Octobre* et le cycle de chansons sur des poèmes symbolistes d'Alexander Blok, œuvre qui fut longtemps bannie.

Le *dixième quatuor à cordes* est d'expression retenue, représentant un moyen terme stylistique où Chostakovitch ne fait pourtant jamais de compromis quant à ses maniérismes personnels. Le sujet principal du premier mouvement quelque peu angoissé et mystique fait allusion au monogramme de quatre notes D-Es-C-H souvent utilisé par le compositeur.

Tandis que le premier mouvement est entièrement doux, le second mouvement apporte un fort contraste avec des nuances *fortissimo* et des figures rythmiques acérées. Le troisième mouvement repose sur l'ancienne structure de passacaille dont Chostakovitch se servit aussi dans plusieurs autres œuvres, par exemple le *premier concerto pour violon* (1947-48) et le *huitième quatuor à cordes*. Constamment répété presque exclusivement par le violoncelle, le premier violon trace un arc expressif tandis que le second violon et l'alto rem-

plissent les trous harmoniques.

Le finale, qui suit *attacca*, s'ouvre sur un thème de danse ironique à l'alto qui présente aussi le second sujet, une simple mélodie en ré mineur rappelant le son d'une cornemuse. Avant le sommet, une riche fusion de plusieurs thèmes, le second violon, l'alto et le violoncelle présentent un dérivé du thème de danse précédent en octaves. Le drame finit par tomber, le sujet principal du premier mouvement est réexposé et l'œuvre se termine dans la paix.

La *Symphonie de chambre* op. 110a de Dmitri Chostakovitch est un arrangement de Rudolf Barshai pour orchestre à cordes du *huitième quatuor à cordes* op. 110 du compositeur. D'autres arrangements du *huitième quatuor à cordes* ont été faits par Lazar Gozman, Abram Stasevich, Saulius Sondeckis, Mats Liljefors, Rudolf Baumgartner et Lucas Drew. Arrangé ou dans sa forme originale, le *huitième quatuor à cordes* de Chostakovitch est une œuvre majeure dans sa production de musique de chambre et l'une de ses œuvres les plus souvent jouées et enregistrées de toutes.

Chostakovitch écrivit son *huitième quatuor à cordes* en trois jours, du 12 au 14 juillet 1960. Il demeurait à Dresde à ce moment-là, attendant le tournage du film *Five Days – Five Nights* dont il avait écrit la musique. Le film traite du bombardement de Dresde en 1945 et des efforts pour sauver les trésors artistiques de la ville. Pendant sa visite, Chostakovitch parla aux gens qui avaient vécu les horreurs de la guerre. La partition du quatuor porte en rubrique: "Dédicé à la mémoire des victimes du fascisme et de la guerre."

Vu sous cet angle, le quatuor est une pièce étrange et énigmatique. Il renferme plusieurs citations des œuvres précédentes de Chostakovitch: de la *première symphonie* des années 1920; de l'opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* des années 1930, condamné par Staline (plus spécifiquement, d'une scène où les personnages principaux sont envoyés à un camp d'emprisonnement en Si-

bérie); de la *toccata belligérante de la huitième symphonie*; et d'un *Trio pour piano* aux accents juifs de 1944. L'*Allegretto* de "danse macabre" dans le quatuor repose sur le sujet principal du *premier concerto pour violoncelle* (1959) et le *Largo suivant* renferme une citation de la *onzième symphonie* (qui relate la révolution avortée de 1905) et de la chanson de travailleurs *Le poids de l'esclavage est lourd*. On pourrait bien se demander si ce ne serait pas une œuvre autobiographique plutôt qu'une œuvre réfléchissant sur un événement historique particulier.

Le sujet principal du quatuor repose sur les initiales du compositeur traduites en noms de notes en allemand (Dmitri Schostakowitch donnant D-Es-C-H, soit ré, mi bémol, do, si). Ce motif encadre le quatuor au complet, ouvrant et terminant l'œuvre. Le même motif apparaît dans la *dixième symphonie* que Chostakovitch écrit peu après la mort de Staline en 1953 et qui est généralement considérée comme l'évaluation de Chostakovitch de la vie du dictateur. Pouvons-nous donc conclure que le quatuor traite plus de la vie du compositeur sous la terreur de Staline dans les années 1930 et 1940 que de la destruction de Dresde?

Dans un article dans le magazine *Novyi Mir* en 1990, le collègue compositeur et ami de Chostakovitch Lev Lebedinsky soutint que le *huitième quatuor à cordes* devait être le testament du compositeur. Il dit que Chostakovitch pensait au suicide en ce temps-là pour échapper à la honte qu'il ressentait d'être considéré universellement comme communiste, et que ses amis l'avaient dissuadé de s'enlever la vie. Que ce soit vrai ou non, il est impossible d'ignorer le lourd contenu autobiographique du *huitième quatuor à cordes*.

Même si on sait que Chostakovitch écrivait vite – le long mouvement lent "sibélien" de la *cinquième symphonie* par exemple fut écrit en trois jours seulement – il est difficile d'imaginer qu'un bref séjour de trois jours à Dresde ait pu à lui seul avoir incité l'écriture du *huitième quatuor à cordes*. Il est plus probable que Chosta-

kovitch l'avait ruminé pendant un bon bout de temps. Il pourrait s'être rappelé une visite antérieure en Allemagne de l'Est en rapport avec les festivités de l'anniversaire de Bach en 1950, il avait alors visité Dresde de Leipzig et vu de première main la destruction causée par la guerre. Il se rappelait peut-être en 1960 son statut en 1950, condamné par Staline et le Parti communiste comme un "ennemi du peuple", un compositeur solitaire et traqué. Il y voyait peut-être dans son idée une association avec la destruction causée par les cruautés de l'ère de Staline. Les nombreuses citation dans le *huitième quatuor à cordes* fournissent une clé à l'énigme. Le mot "fascisme" dans la dédicace est très indicateur: les autorités ne pouvaient pas y faire objection quoiqu'il est généralement connu que les dissidents en Union Soviétique parlaient de "fascistes" quand ils voulaient dire les communistes.

Le *huitième quatuor à cordes* fut créé le 2 octobre 1960 à Leningrad, interprété par le Quatuor Beethoven qui créa presque tous les quinze quatuors à cordes de Chostakovitch. L'arrangement de Barshai est entièrement fidèle à la partition originale et, en fait, "arrangement" est une description légèrement trompeuse – cette version est simplement une adaptation avec un son plus riche, plus orchestral.

© Pehr Henrik Nordgren 2001

Anu Komsi, soprano, a travaillé comme soliste à l'Opéra National Finlandais et a été engagée par des maisons d'opéra à Brême, Francfort sur le Main, Lubeck et Hanovre entre autres; son répertoire de rôles inclut Olympia, Lulu, Gilda, Zerbinetta, Norina et Blonde. Elle s'est aussi produite comme soliste avec de prestigieux orchestres européens et des chefs de classe mondiale. Récitaliste et chambriste accomplie, Anu Komsi maîtrise un répertoire passant de la musique de la Renaissance à des œuvres contemporaines tranchantes.

**Tom Nyman**, ténor, a étudié à l'Académie Sibelius à Helsinki avec Anssi Hirvonen et Tom Krause; il poursuivit ses études avec Vera Rozsa à Londres, Peter Lindroos à Helsinki et Dorothy Irving en Suède. Il fit ses débuts à l'Opéra National Finlandais en 1990 et a depuis été régulièrement invité à tenir des rôles de ténor lyrique. Il a chanté dans nombre d'opéras contemporains, a travaillé dans des maisons d'opéra en Allemagne et en Estonie et a donné des concerts comme soliste avec orchestre ainsi qu'interprété des oratorios et de la musique sacrée.

L'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie est un orchestre professionnel depuis 1989 mais sa sonorité homogène et son impact dynamique sont le résultat d'années de travail ensemble. Fondé par Juha Kangas en 1972, il continua sous les auspices de l'Institut de Musique Ostrobotnien jusqu'en 1979 alors qu'il se sépara de l'organisation parentale. Le répertoire de l'orchestre couvre toutes les périodes de l'histoire de la musique, du baroque à ce jour. L'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie a apporté d'importantes contributions à la promotion de la musique finlandaise contemporaine; plusieurs compositeurs finlandais ont écrit des œuvres pour la formation et les lui ont dédiées. Il entretient aussi des contacts étroits avec des compositeurs de la Scandinavie et des pays baltes, et il a créé plus de 80 œuvres, plusieurs commandées par l'orchestre lui-même.

L'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie accompagne régulièrement des artistes internationaux; ses tournées à l'étranger l'ont mené dans les pays baltes, en Grande-Bretagne, Japon, Allemagne, Autriche, Luxembourg et Scandinavie. En 1993, l'orchestre reçut le Prix de musique du Conseil Nordique, le prix musical le plus prestigieux des pays du Nord. En 1995, l'orchestre et son chef Juha Kangas reçurent le Prix Créditation de la Société des droits d'auteur des compositeurs finlandais (Teosto); en 1998, ils recevaient le Prix Madetoja de la

Société des Compositeurs Finlandais et, en 1999, le Prix Janne d'IFPI Finlande. Le principal chef invité de l'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie est Sakari Oramo.

**Juha Kangas** a fondé l'Orchestre de Chambre de l'Ostrobothnie en 1972 et il le dirige encore. Kangas a la musique folklorique instrumentale dans le sang ayant commencé sa carrière comme violoniste de folklore. Ses racines sont à Kaustinen où la tradition de musique folklorique est encore très vivante. Il a étudié le violon à l'Académie Sibelius avec le légendaire Onni Suhonen, puis il joua de l'alto pendant cinq ans à l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki. Juha Kangas a été directeur artistique de l'Orchestre de Chambre de Tallinn (1995-96) et chef invité de l'Orchestre Symphonique de Lahti (1995-98). Il a aussi été invité à diriger dans plusieurs villes européennes, par exemple l'Orchestre Philharmonique de Munich et l'Orchestre Symphonique de Bamberg.

En plus de son intérêt amplement documenté pour le répertoire contemporain, Kangas s'est également fait un nom comme interprète engagé du style baroque et du classicisme viennois. En 1992, on lui remit le Prix National de Musique, en 1998 le Grand Prix de Musique de la Lettonie et le Prix de la Finlande et, en 1999, le Prix Heino Eller en Estonie.

Recording data: October 2001 at Kaustinen Folk Art Centre, Finland (Kaustisen Kansantaiteen Keskus) (*Suite*) and Kaustinen Church, Finland (Kaustisen Kirkko) (*Quartets*)  
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry  
Producer: Ingo Petry  
Neumann microphones; Studer mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones  
Digital editing: Michael Silberhorn  
Cover text: © Pehr Henrik Nordgren 2001  
English translation: Leif Hasselgren (*Suite*); Jaakko Mäntylä (*Quartets*)  
German translation: Horst A. Scholz  
French translation: Arlette Lemieux-Chéné  
Front cover design: David Kornfeld  
Photograph of Anu Koms: © Maarit Kyttöharju  
Photograph of the orchestra: © Clas-Olov Slotte  
Photograph of Juha Kangas, Pehr Henrik Nordgren and Irina Shostakovich: © Aki Paavola  
Typesetting, lay-out: Kyläkki & Andrew Barnett,  
Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England  
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, 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  
S-184 50 Åkersberga  
Sweden  
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30  
Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40  
e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se)  
Website: <http://www.bis.se>  
**© 2001 & © 2002,**  
**BIS Records AB, Åkersberga.**

# Suite on Finnish Themes

## ① I.

Tällaisille pojillehan ne herranpäivät passaa

## ② II.

Taivas on sininen ja valkoinen  
ja tähtösiä täynnä.  
Niih on nuori sydämeni  
ajatukseja täynnä.

Enkä mä muillha ilmoita  
mun sydänsurujani.  
Synkkä metsä ja kirkas taivas  
ne tuntee mun huoliani.

## ③ III.

Läksin minä kesäyönä käymään

## ④ IV.

Tämän kylän tytöt ovat tilulilulei,  
punaisia potria heh-huh-hei.  
Toisen kylän tytöt ovat tilulilulei,  
kuivaneita otria heh-huh-hei.

Pikkutyön tallukasta tilulilulei,  
kasvatan minä kullan heh-huh-hei.  
Sitt' et saatua sanoo, ett' tilulilulei  
se oli ennen sulla heh-huh-hei.  
Älä mamma aina moitti tilulilulei,  
kiitä yhdens kerran heh-huh-hei.  
Mie kun tuon sull' vävypojan tilulilulei,  
se on niin kuin herra heh-huh-hei.

## ⑤ V.

Mansikka on punanen marja,  
ai, ai, tuliali, punaneen marja,  
ja juuressa pieni lehti.

Muista tyttö meiän liittoo,  
ai, ai, tuliali, sitä meiän liitto,  
viime kerran tehtini.

Tyttöjä ei oo uskottava,  
ai, ai, tuliali, uskottava,  
keskelläkkää viikkoo.

## I.

Feast days are for lads like these (*instrumental*)

## II.

The sky is blue and white  
And full of stars.  
Likewise my young heart  
Is full of thoughts.

And I shall not tell anybody  
About my heart's sorrows.  
The deep forest and bright sky  
Know about my cares.

## III.

I went out into the grove on a summer's night (*instrumental*)

## IV.

The girls of this village are tilulilulei,  
Red and sturdy hey-hoo-hey.  
The girls of the other village are tilulilulei,  
Dried barley hey-hoo-hey.  
From a tiny wee girl tilulilulei,  
I shall grow my beloved hey-hoo-hey.  
So that nobody else may claim tilulilulei,  
That she was previously his hey-hoo-hey.  
Mother, don't always be reproachful tilulilulei,  
At least once be complimentary hey-hoo-hey.  
When I shall bring you a son-in-law tilulilulei,  
He will be like a proper gentleman hey-hoo-hey.

## V.

The strawberry is a red berry,  
Aye, aye, tuliali, a red berry,  
And they have small leaves.

Remember, my sweetheart, our promise,  
Aye, aye, tuliali, our promise,  
That we made last time.

Girls are not to be believed,  
Aye, aye, tuliali, to be believed,  
In the middle of the week.

Tyttöjä ei oo uskottava,  
ai, ai, tuliali, uskottava,  
tytöt ne valehteloo.

Eissä ovat hyviä,  
ai, ai, tuliali, hyviä,  
ja takana panetteloo.

## 6 VI.

Jos mie sainsin jouten olla,  
hei, jos mie sainsin jouten olla kesäkauen.  
Kesäkauen voita syvä,  
hei, kesäkauen voita syvä, sit mie naimaan.  
Sit mie naimahan menisin,  
hei, sit mie naimahan menisin Revon Kaisaa.

Revon Kaisan tyttäristä,  
hei, Revon Kaisan tyttäristä sitä Ievaa.

Anni mulle annettaisi,  
hei, Anni mulle annettaisi syltä pitkä.  
Syltä pitkä, toista paksu,  
hei syltä pitkä, toista paksu, ei, ei jaksa.

Ei jaksa hepo ve'ellä,  
hei, eipä jaksa hepo ve'ellä liinaharja.

Liinaharja liikutella,  
hei liinaharja liikutella, vesi tippui.

## 7 VII.

Minun kultani kaunis on,  
vaikk' on kaitalainen,  
Hei luulia illalla,  
vaikk' on kaitalainen.

Kullan pää on pähkinä,  
vaikk' on väärällänsä.  
Hei luulia illalla,  
vaikk' on väärällänsä.

Tukka tumman ruskea,  
vaikk' on tappurainen.  
Hei luulia illalla,  
vaikk' on tappurainen.

Girls are not to be believed,  
Aye, aye, tuliali, to be believed,  
Girls tell shameless lies.

To your face they're pleasant,  
Aye, aye, tuliali, they're pleasant,  
And behind your back they slander you.

## VI.

If I could be at leisure,  
Hey, if I could be at leisure all summer long.  
Eating butter all summer long,  
Hey, eating butter all summer long, then chase the girls.  
Then I would chase the girls,  
Hey, first I would go after Kaisa Repo.

Of Kaisa Repo's daughters,  
Hey, of Kaisa Repo's daughters I would chase Eeva.  
But they would only let me have Anni,  
Hey, they would only let me have little Anni

Twice as fat as she is tall,  
Hey, twice as fat as she is tall, impossible.  
Impossible for the horse to pull along,  
Hey, impossible for the horse to pull along, the horse's mane  
The horse can't even toss its mane.  
Hey, it can't even toss its mane, it was dripping with sweat.

## VII.

My beloved is beautiful,  
Even though her frame is slender,  
Hey, luulia illalla,  
Even though her frame is slender.

My beloved's head is like a nut,  
Even though it is a crooked one.  
Hey, luulia illalla,  
Even though it is a crooked one.

Her hair is dark brown,  
Even though it is wispy.  
Hey, luulia illalla,  
Even though it is wispy.

Siniset silmät sillä on,  
vaikk' on kieronlaiset.  
Hei luulia illalla,  
vaikk' on kieronlaiset.

Suu on sillä supukka,  
vaikk' on toista syltää.  
Hei luulia illalla,  
vaikk' on toista syltää.

En minä häntä hämmästy,  
vaikk' olen pieni poika.

Hei luulia illalla,  
vaikk' olen pieni poika.

Kohta tulee toinen vuos,  
vaikka hiljalleenkin.

Hei luulia illalla,  
vaikka hiljalleenkin.

Toinen kulta katsotaa,  
toinen ja parempi.

Hei luulia illalla,  
toinen ja parempi.

She has blue eyes,  
Even though they squint a bit.  
Hey, luulia illalla,  
Even though they squint a bit.

Her mouth is very pleasant,  
Even though it's very wide.  
Hey, luulia illalla,  
Even though it's very wide.

She does not surprise me,  
Even though I'm just a lad.

Hey, luulia illalla,  
Even though I'm just a lad.

Some time the new year will come,  
Even though it will come slowly.

Hey, luulia illalla,  
Even though it will come slowly.

Then I'll look for a new beloved,  
A new and better one.

Hey, luulia illalla,  
A new and better one.



Juha Kangas • Pehr Henrik Nordgren • Irina Shostakovich



Ostrobothnian Chamber Orchestra