

Alexander Lokshin

Symphony No.4
'Sinfonia stretta'

Three Scenes from
Goethe's Faust

Uanda Tabery, soprano
Philharmonisches Staatsorchester Bremen
Michel Swierczewski



LOKSHIN, Alexander (1920-1987)**Symphony No. 4** (1968) **16'41****'Sinfonia stretta'** (*Chant du Monde*)

[1] Introduzione	1'00
[2] Tema	1'08
[3] Variation 1	1'00
[4] Variation 2	0'55
[5] Variation 3	1'15
[6] Variation 4	2'03
[7] Variation 5	3'11
[8] Variation 6	3'28
[9] Conclusion	2'41

Trois Scènes du Faust**de Goethe** (1980)**37'45**pour soprano et orchestre (*Chant du Monde*)

[10] 1. <i>Andante</i>	9'14
[11] 2. <i>Adagio</i>	7'13
3. <i>Andante</i>	(21'14)
[12] <i>Andante</i>	2'24
[13] Tema. <i>Andantino</i>	2'37
[14] Variation 1. <i>Lento</i>	3'12
[15] Variation 2	1'50
[16] Intermedia e Variation 3	5'18
[17] Variation 4. <i>Larghetto</i>	3'03
[18] Coda. <i>Andante</i>	2'41

Vanda Tabery, soprano ([10] - [18])**Philharmonisches Staatsorchester Bremen****(Bremen Philharmonic Orchestra)**conducted by **Michel Swierczewski**

Dmitri Shostakovich called him ‘a genius’. Boris Tishchenko described him as ‘a great composer’. Their opinion was shared by Alfred Schnittke: ‘Musicians of this calibre can be counted on the fingers of one hand’. All three were referring to **Alexander Lokshin**. This composer’s artistic existence was paradoxical in the extreme: his works were very rarely played in his native Russia, although they were heard somewhat more often abroad. Every performance of his music in Russia was, however, awaited as a major event. Great interpreters such as Maria Yudina, Maria Grinberg, Yakov Zak, Julian Sitkovetsky, Arvid Jansons, Kurt Sanderling and Gennady Rozhdestvensky performed his works. Rudolf Barshai has been a champion of Lokshin’s music since 1970 and has been responsible for some of the premières. When he emigrated in 1977, this conductor took with him Lokshin’s scores and continued to promote his friend’s work in the West. This resulted in Lokshin’s pieces being performed with increasing success in various countries, under not only Barshai but also other conductors. The reasons for Lokshin’s obscurity in his native country were simple: Lokshin was extremely consistent in his clearly expressed antipathy towards everything that was acceptable to Soviet officialdom but which would, in the best of cases, have meant an artistic compromise. He never venerated the Soviet régime; he never wrote works on commission for Party congresses or for other similar occasions. In fact he went further: Lokshin was always clear, direct and often merciless in his critical utterances. During his lifetime, none of his works was performed at the official ‘Moscow Autumn’ festival. Moreover – and this was regarded as especially suspicious, verging on the ‘ideologically alien’ – Lokshin mostly chose to set ‘Western’ texts.

Alexander Lazarevich Lokshin was born on 19th September 1920 in the Siberian town of Biysk. During the extermination of the kulaks, his family lost its house and all its property. The Lokshins had no choice but to move to a larger city, where they could conceal themselves more easily, and so they went to Novosibirsk. Alexander, as an especially gifted pupil, was accepted into the élite school in Novosibirsk; at the same time he attended a music school (he received his first piano lessons at the age of six). Lokshin’s piano teacher, Alexei Stein – a former professor at the St. Petersburg Conservatory – had been exiled to Siberia after October 1917. In 1936 Lokshin went to Moscow, to study initially at the specialist music school and then at the Moscow Conservatory under Nikolai Myaskovsky. Here Lokshin demonstrated a liking for ‘bourgeois decadence’ which had catastrophic consequences for him: his diploma piece, *Three Pieces after ‘Les Fleurs du Mal’* by Charles Baudelaire, was severely attacked by the Party critics. According to *Pravda*: ‘How could a young man who grew up and was educated in the Soviet era turn to such a decadent theme as the poetry of Baudelaire?’ In 1941 Lokshin was

banned from the Conservatory. To support his pupil, Nikolai Myaskovsky wrote a reference that contradicted all the official regulations.

Lokshin volunteered to serve in the army immediately after the outbreak of war, but he was soon discharged for reasons of ill health. In the autumn of 1942 he went back to Novosibirsk, where he found his family in extremely difficult circumstances. Lokshin's vocal-symphonic poem *Wait for me* (1942), after a poem by Konstantin Simonov, marked something of a turning point: it was first performed in April 1943 with great success by the famous conductor Yevgeny Mravinsky. In his introductory comments, the critic Ivan Sollertinsky (who was one of Dmitri Shostakovich's closest friends and sources of inspiration) asserted that the work would find a place in the history of Soviet music. Thanks to Myaskovsky's efforts, Lokshin was accepted back into the Moscow Conservatory in December 1943. After graduating successfully, he taught at the same institute. Soon after the notorious Party edict of 1948 Lokshin, along with Shostakovich and other 'formalists' (the term rather inaccurately applied by Stalin's party and government officials to criticize the works of many Russian composers) were relieved of their teaching duties. In these dark years of a 'struggle against cosmopolitanism' (an anti-Semitic term used by the Soviet authorities), Lokshin's Jewish ancestry became his undoing. It was especially suspicious that Lokshin and his students analyzed the 'ideologically alien' works of Mahler, Berg, Stravinsky and Shostakovich. Lokshin's name was placed on the blacklist: any further attempt to apply for an official position was doomed to failure. The composer made a living by undertaking paid commissions such as the instrumentation of songs for the masses, film scores, radio and theatre plays.

A new, central phase in Lokshin's career began after the onset of the period of thaw, in 1957, and lasted until 1980. In 1957 he composed his *First Symphony*, with the complete Latin Requiem text. This original version was regarded as 'religious propaganda' and was forbidden; with a rewritten Russian text, the symphony was premièred in 1967. The work was first heard in its original form in England on 16th March 1988, conducted by Rudolf Barshai. The composer had to confront the same problem when he tried to gain official sanction for almost all of his major works: the only exception was the *Fourth Symphony*, which is purely instrumental.

From the outset, Lokshin was attracted by large-scale conceptions. He left eleven symphonies (with texts from, for example, ancient Greek poets, 13th-century Japanese poetry, William Shakespeare, Luis de Camões, Rudyard Kipling, Alexander Pushkin, Alexander Blok and Nikolai Zabolotsky), *Three Scenes from Goethe's 'Faust'* (freely translated by Boris Pasternak), the cantata *Mater dolorosa* after poems from Anna Akhmatova's *Requiem* and texts from

the Russian Orthodox funeral mass – a work described by Rudolf Barshai as ‘a requiem for all those who, while alive, have been tormented to death’ – as well as numerous chamber works. At the centre of Lokshin’s work are ‘eternal questions’: birth, life, love, death; individual and world; self and non-self. These philosophical and creative problems appear in an extremely dramatic and tragic light: the world is perceived as suffering and passion, as demonstrated in borderline situations and conditions. This attitude places the composer in the proximity of the expressionist aesthetic. All of these stylistic traits also suggest a particular affinity for chamber music: the time of activity is always very short, but extremely intensive; the composer attains and extraordinary density in short time-spans in his symphonies. Every type of stasis was alien to Lokshin. He thus never saw the world explicitly in black and white, or as positive and negative: in Lokshin’s works it emerges as essentially ambivalent, with many facets and dimensions. The composer perceived the universe on an extremely sensual level – as his son put it, as ‘a miracle bordering on the exotic’.

For Lokshin, the birth of a musical work was like the development of an organism. In many respects, Lokshin’s poetic view was rooted in the heritage of the Russian philosophical avant-garde: the composer understood the world as something that was constantly growing, as an unceasing series of metamorphoses, uniting various manifestations of a single eternal life cycle. Lokshin’s principles could also be compared with the ideas of Webern who, in his turn, realized Goethe’s concept of an ‘Urpflanze’ (‘primordial plant’). A typical feature of Lokshin’s work is the use of variation form, which is employed with great freedom: various appearances of the theme function as relatively independent, though inwardly closely related variations, as metamorphoses of a germ cell. The idea of an organic growth also determines the orchestral tissue of Lokshin’s music: on each occasion the composer creates a unique synthesis, an interweaving of parts, that resembles an organism that grows forth from germ cells and appears in unceasing development. Lokshin’s manner of thinking is essentially polyphonic: the material reveals itself in the form of a dialogue between various parts; each individual part has its special importance and characteristics.

An inclination towards the synthesis of music, poetry and theatre (which produces a mixed genre system) is characteristic of Lokshin’s creative attitude. In his symphonies, the composer follows none of the established schemes or patterns; the compositional processes in each work are wholly individual. Lokshin was very demanding in his choice of texts: he set texts of the highest quality and testify to his refined taste. His works show an unusual sensitivity, especially towards the inner subject, the psychological plot. As Rudolf Barshai put it: ‘Lokshin could

convey a striking image, a scene, sometimes an entire drama with a short phrase, even with a single bar.' Much earlier, when polystylistic principles were being advocated by Alfred Schnittke, Lokshin was working with 'different' styles; the ideas of collage and montage did, however, remain alien to him. Refined intimations, barely perceptible allusions that are blended into the musical tissue of his works: that was Lokshin's method. He was equally far removed from any sort of stylization: in Lokshin's works, various epochs and poetic styles reveal themselves as the multi-faceted countenance of the eternal.

The composer's last years were filled with pain and resignation. In 1989, two years after Lokshin's death, Rudolf Barshai expressed his deep conviction: 'For me, Lokshin is one of the greatest composers of our century. His time is now coming, and it is our task, as musicians, to make sure that his works are played properly.'

The subtitle of Lokshin's *Fourth Symphony* (1968), 'Sinfonia stretta', emphasizes the work's particularly laconic, intense character; in it, the border between the structurally 'essential' and the 'subsidiary' is blurred. Both the time scale and the thematic material are extremely concentrated; the whole concept of the work is polyphonic. The *Fourth*, Lokshin's only purely instrumental symphony, functions like an instrumental drama: all the instruments are of equal importance and are treated like potential soloists. In this symphony the composer uses his favourite free variation form: the work is constructed as a 'theme' and six variations, framed by an *Introduzione* and *Conclusione*. The variations turn out to be a series of metamorphoses, a process of unceasing growth. An important rôle is played by the renewal of tone colour, based on a strict and extremely elegant timbral logic and consistently applied. In the theme the strings, especially the violins, have an expressive counterpoint with the bassoons. The first variation adds further tonal colours (brass, woodwind without bassoons, harps and xylophone) and serves as a sketch for the entire developmental process: after a brief and extremely intense climax – in which the orchestra plays *tutti* for the first time – this part of the symphony concludes with a passage in which the thematic element in the unison strings is perceived as an inner reprise/coda. In the second variation, the motto is heard from the flutes and first violins; short confrontations between orchestral groups emphasize the principal function of the strings, from which the solo violin breaks free. Energetic motifs from the horns and trumpets *con sordino*, in counterpoint with harp figurations and a mosaic of string articulation (*sul ponticello*, *pizzicato* and *arco*) form the thrust of the third variation. Violent contrasts of timbre and motivic material rise to a new climax, the recitative of the violins and flutes, but these contrasts are soon superseded by short

contributions from other instruments. The fourth variation seems like an island of meditative music, a dialogue between numerous soloists (first clarinet, two horns, cor anglais, harps, first flute, viola, bass clarinet). After this passage, which is predominantly reflective, come the last two variations, which represent the musical plot. The fifth variation is like a small concerto with numerous soloists until the soloistic entry of the timpani; in this contest, all the participants demonstrate their virtuoso as well as their dramatic capabilities. The overall *tutti* forms the central dynamic climax of the symphony, followed by a sudden reduction in dynamic level and dramatic recitatives from the strings and trombones. A stroke from the bass drum begins the last variation, the first section of which is a fugato. After the activity has gradually calmed down, a dialogue arises between the solo violin and tubular bells; the expressive counterpoint between the violin harmonics and the other instruments forms the ‘quiet’ climax of the work and leads seamlessly into the *Conclusion*, in which a meditative dialogue is interrupted by a sudden, *stretto*-like intensification.

The composer explained the fundamental idea for the *Three Scenes from Goethe’s ‘Faust’* (1980) for soprano and symphony orchestra in a radio interview in 1981: ‘I turned to Goethe’s text in a free translation by Boris Pasternak. This gave me the opportunity to interpret afresh a work that is far too well-known: apart from the literary source, one also immediately calls to mind Schubert’s brilliant song *Gretchen am Spinnrade*. In Schubert’s case it is a song; in mine it is a symphonic work. The first scene is called *Gretchens Stube*. The second takes place in jail, where Gretchen asks the Mother of God to rescue her. The third scene is also played out in prison: this is the end of Part 1 of Goethe’s *Faust*. [...] Margarete turns to the imaginary visitors and speaks to them. In this manner I produced a through-composed symphonic fragment. Otherwise I would have had to write an opera, a genre that I really don’t care for.’ On other occasions the composer referred to his work as *Three Scenes from ‘Faust’*, as his ‘Twelfth Symphony’ and as a ‘chamber opera for concert performance’.

The *Three Scenes* are a psychological monodrama: the heroine is shut away in her own solitude; confused, deceived, betrayed, lost. Margarete is a prisoner in her own world, from which there is no escape. In contrast to the Romantic models – Schubert’s song or Gounod’s *drame lyrique* – Lokshin does not present his heroine as a pure victim, a touchingly human character, but rather as an extremely contradictory figure. As both a victim and a perpetrator, Margarete is characterized in particular by a bad conscience, psychological frailty, fragility, almost manic fixation and spiritual nakedness. The palette of this psychological monodrama is extreme-

ly rich; the moods of the heroine change constantly. They are, however, predominantly negative conditions: from stagnation to despair, from desperation to feverish excitement, from paralysis, powerlessness and spiritual emptiness to obsession. In the *Three Scenes* there is no transfiguration, no catharsis: a few beams of light are discerned, at best as memories of past happiness but more often as illusions bordering on nightmares. In Margarete's spiritual imprisonment there is no hope; judgement has already been passed on the heroine, and she cannot be saved. The demands of the musical drama made some amendments necessary in the literary source material; these are found in the second and third scenes.

The first scene already forms a great contrast to the Romantic prototypes: the sporadic recitative smothers every opportunity for the heroine to open herself up and liberate herself. The second scene, Gretchen's prayer, is characterized by the most profound desperation. According to Lokshin, the first two scenes form 'a pedestal for the third'. The consistent intensification of negative conditions – from inner unease to recognition of betrayal, a hectic pace, despair and ultimately committing crime – leads to a catastrophic resolution in the final scene, in which the hallucinating heroine presents the events as a shattering monologue. The phases of the final scene, which together make up a free variation form, show how pain and ridicule, sorrow and brutality, ecstasy and violence intermingle in the human soul and lead to grotesque, morbid, even devilish thoughts. The musically descriptive madrigal figures representing flight and altitude that appear when the heroine compares herself to a little bird, the precise detail with which Margarete describes the place where the crime took place, and her tender memories of her beloved, 'Heinrich', all prove to be delusions. For revealing the merciless truth about the human soul, the *Three Scenes from Goethe's 'Faust'* are among the finest pieces of music ever written.

© **Marina Lobanova 2001**

Vanda Tabery won first prize in the singing competition of the Prague Music Academy, where she also studied the cello. The winner of the Antonín Dvořák International Singing Competition, she also received the Special Prize for Contemporary Music Performance awarded by the Union of Czech Composers. Following a season at the Prague opera, she went to Paris to perfect her knowledge of the French baroque repertoire. Vanda Tabery appears regularly on the opera stage and is also a regular guest at international festivals. Especially admired for her interpretations of music from the Second Viennese School, she has participated in performances of Mahler, Berg, Schoenberg, Webern and Zemlinsky throughout Europe, Israel, Australia and the United States.

She is also sought-after as a performer of contemporary music and has had works composed for her by the French composer Philippe Fénelon and her countryman Jan Klugak.

The **Bremen Philharmonic Orchestra** (Philharmonisches Staatsorchester Bremen) has become a veritable institution in this north-German city-state. Since it was established in 1825, it has consistently helped to build up and consolidate Bremen's reputation as a musical city through its many well received concerts in Germany and abroad. Among the famous conductors who have worked with the orchestra are Felix von Weingartner, Artur Nikisch and Richard Strauss. Today, the orchestra's many duties include not only Philharmonic concerts and musical theatre performances, but also productions with Radio Bremen, City Hall concerts and youth concerts. The orchestra's commitment to all facets of music is also reflected in its chamber music series.

Born in 1955 in Paris, **Michel Swierczewski** made his debut as a conductor in 1976, studying under Jean-Claude Hartemann in Paris and Sir Charles Mackerras in Vienna. A champion of 20th-century music, Swierczewski directed the Ensemble Musique Oblique from 1981 to 1985, becoming the assistant to Pierre Boulez at the Ensemble Intercontemporain in 1983. 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 some of the finest European orchestras. Since 1991, Swierczewski's participation at the Opera Festival of the Imperial Theatre of Compiègne has gained new recognition for numerous French operas, including *Gustave III* (Auber), *Christophe Colomb* (Milhaud), *Le Déserteur* (Monsigny), *Une Education Manquée* (Chabrier), *Le Songe d'une Nuit d'Eté* (Thomas), *Le Domino Noir* (Auber) and *Médée* (Cherubini).



Alexander Lokshin

Dmitri Schostakowitsch nannte ihn „genial“. „Ein großer Komponist“ bezeichnete ihn Boris Tischtschenko. Ihre Meinung teilte Alfred Schnittke: „Musiker gleichen Ranges kann man an den Fingern einer Hand abzählen“. Alle drei meinten **Alexander Lokschin**. Die künstlerische Existenz dieses Komponisten war extrem paradox: seine Werke wurden sehr selten in seinem Lande gespielt; etwas häufiger erklangen sie im Ausland. Doch jede Aufführung seiner Kompositionen erwartete man in Rußland als Ereignis. Die großen Interpreten wie Maria Yudina, Maria Grinberg, Jakow Zak, Julian Sitkowiezki, Arwid Jansons, Kurt Sanderling oder Gennadi Roschdestwendky führten seine Werke auf. Seit 1970 hat sich Rudolf Barschai für das Werk Lokschins eingesetzt und einige Erstaufführungen zustandegebracht. Bei seiner Emigration im Jahre 1977 nahm dieser Dirigent Lokschins Partituren mit in den Westen, wo er das Schaffen seines Freundes weiter propagierte. Inzwischen wurden die Werke von Lokschin mit wachsendem Erfolg in verschiedenen Ländern unter der Leitung von Barschai und anderen Dirigenten aufgeführt. Die Gründe des Unbekanntseins von Lokschin in seiner Heimat waren ganz einfach: In seiner demonstrativen Abneigung gegen alles, was für sowjetische Offizielle akzeptabel wäre, aber im bestem Fall einen schöpferischen Kompromiß bedeutete, war der Komponist äußerst consequent. Nie verherrlichte es das sowjetische Regime; nie schrieb er Auftragswerke zu Parteitagungen oder aus anderen ähnlichen Anlässen. Mehr als das: Lokschin war immer klar, direkt und häufig schonungslos in seinen kritischen Äußerungen. Zu Lebzeiten des Komponisten wurde keines seiner Werke auf dem offiziellen Festival „Moskauer Herbst“ gespielt. Außerdem vertonte der Komponist vor allem „westliche“ Texte, was als besonders verdächtig, wenn nicht gerade „ideologisch fremd“ betrachtet wurde.

Alexander Lasarewitsch Lokschin wurde am 19. September 1920 in der sibirischen Stadt Bijsk geboren worden. Während der „Entkulakisierung“ verlor seine Familie ein Haus sowie das ganze Eigentum. Für Lokschins blieb keine andere Wahl, als nach einer größeren Stadt zu ziehen, wo man sich leichter verstecken konnte. So fuhren sie nach Nowosibirsk. Als besonders begabter Schüler wurde Lokschin in die Nowosibirsker Musterschule angenommen; gleichzeitig besuchte er eine Musikschule (seinen ersten Klavierunterricht bekam er mit sechs Jahren). Lokschins Klavierlehrer, Alexei Stein, ehemaliger Professor des Petersburger Konservatoriums, war nach dem Oktober 1917 nach Sibirien verbannt. 1936 fuhr Lokschin nach Moskau, wo er erst an der Musikfachschule und ab 1937 bis 1941 bei Nikolai Mjaskowski am Moskauer Konservatorium studierte. Hier zeigte Lokschin eine Neigung zur „bourgeoisen Dekadenz“, was katastrophale Folgen für ihn hatte: seine Diplomarbeit, *Drei Stücke nach Fleurs du mal* von Charles Baudelaire, wurde von der Partekritik heftig angegriffen. „Wie konnte sich ein junger Mensch“,

lies man in der *Prawda*, „der in der Sowjetzeit erwachsen und erzogen wurde, solch einem dekadenten Thema zuwenden wie Baudelaires Poesie?“ Lokschin wurde 1941 aus dem Konservatorium ausgeschlossen. Um seinen Schüler zu unterstützen, schrieb Nikolai Mjaskowski ein Gutachten, was allen offiziellen Vorschriften widersprach.

Gleich nach dem Kriegsbeginn trat Lokschin freiwillig in die Armee ein; bald wurde er aber vom Militärdienst als Kranker entlassen. Im Herbst 1942 fuhr er nach Nowosibirsk, wo er seine Familie in einem extrem schwierigen Zustand fand. Eine Wende brachte die im Jahre 1942 entstandene vokal-symphonische Dichtung Lokschins nach dem Gedicht Konstantin Simonows *Warte auf mich*: Das Stück wurde im April 1943 unter der Leitung vom berühmten Dirigenten Ewgeni Mrawinski mit Erfolg uraufgeführt. In einem Einführungswort behauptete der Kritiker Iwan Sollertinski, der zu den engsten Freunden von Dmitri Schostakowitsch gehörte und sein Schaffen inspirierte: dieses Werk werde in die Geschichte der sowjetischen Musik eingehen. Dank Mjaskowskis Bemühungen wurde Lokschin im Dezember 1943 ins Konservatorium wieder aufgenommen. Nach einem erfolgreichen Konservatoriumsabschluß unterrichtete er am Moskauer Konservatorium. Doch schon bald nach dem berüchtigten Parteierlaß aus dem Jahre 1948 wurde der Komponist zusammen mit Dmitri Schostakowitsch und anderen „Formalisten“ vom Lehramt entlassen. In diesen düsteren Jahren eines „Kampfes gegen den Kosmopolitismus“ wurde seine jüdische Abstammung zum Verhängnis. Besonders suspekt war, daß Lokschin mit seinen Studenten die „ideenfremden“ Werke von Mahler, Berg, Strawinsky und Schostakowitsch analysierte. Lokschins Name geriet auf die „schwarze Liste“: jeder weitere Versuch, eine offizielle Stellung zu erwerben, war zum Scheitern verurteilt. Sein Brot verdiente der Komponist mit Lohnarbeiten wie Instrumentierungen von Massenliedern, Filmmusiken, Hörspielmusiken, Bühnenmusiken usw.

Eine neue, zentrale Phase in Lokschins Schaffen begann nach dem Anfang der Tauwetter-Periode im Jahre 1957 und dauerte bis 1980. 1957 entstand seine *Erste Symphonie* nach dem vollständigen lateinischen Requiem-Text. Diese Originalfassung wurde als „religiöse Propaganda“ betrachtet und nicht zugelassen: die *Erste Symphonie* (versehen mit einem umgeschriebenen russischen Text) wurde 1967 aufgeführt. Erstmals erklang die Symphonie in ihrer Originalfassung am 16. März 1988 in England unter der Leitung von Rudolf Barschai. Mit den gleichen Problemen war der Komponist beim offiziellen Begutachten aller seiner großen Werke konfrontiert. Die einzige Ausnahme bildete seine *Vierte Symphonie*, die rein instrumental ist.

Von Anfang an war Lokschin von großen Konzeptionen angezogen. Sein Nachlaß enthält elf Symphonien (u.a. nach alt-griechischen Dichtern, japanischen Poeten des 13. Jahrhunderts,

William Shakespeare, Luis de Camões, Rudyard Kipling, Alexander Puschkin, Alexander Blok und Nikolai Zabolotski), *Drei Szenen aus Goethes „Faust“* in freier Übersetzung von Boris Pasternak, eine Kantate *Mater dolorosa* nach Gedichten aus dem *Requiem* von Anna Achmatowa und Texten aus der russisch-orthodoxen Trauermesse, die Rudolf Barschai als „ein Requiem für alle, die lebend zu Tode gequält worden sind“ bezeichnete, sowie viele Kammerinstrumentalwerke. Im Mittelpunkt des Schaffens Lokschins stehen „ewige Fragen“: Geburt, Leben, Liebe, Tod; Mensch und Welt; Ich und Nicht-Ich. Diese philosophisch-schöpferische Problematik erscheint in einem extrem dramatischen und tragischen Licht: Die Welt wird als Leiden und Leidenschaft wahrgenommen, die sich in Grenzsituationen und -zuständen zeigt. Diese Haltung stellt den Komponisten in die Nähe der expressionistischen Ästhetik. All diese stilistischen Züge bestimmen auch einen besonderen Hang zum Kammermusikalischen: die Zeit des Geschehens ist immer sehr kurz, aber extrem intensiv; der Komponist erreicht eine außerordentliche Dichtheit in kleinen Zeiträumen seiner Symphonien. Jede Art von Statik war Lokschin fremd. Dabei wird die Welt vom Komponisten nie eindeutig als schwarz-weiß, positiv-negativ betrachtet: sie zeigt sich in Lokschins Werken als prinzipiell ambivalent, vielschichtig und mehrdimensional. Das Universum wurde vom Komponisten extrem sinnlich erlebt: dem Sohn des Komponisten zufolge, als „ein Wunder an der Grenze zum Exotischen“.

Für Lokschin war das Werden eines Musikwerks der Entwicklung eines Organismus gleich. In vielerlei Hinsicht verwurzelt sich Lokschins Poetik im Erbe der russischen philosophischen Avantgarde: der Komponist verstand die Welt als unaufhörliches Wachstum, als unendliche Umwandlungskette, die verschiedene Manifestationen eines ewigen Lebenszyklus vereinigt. Lokschins Prinzipien könnte man auch mit Webernschen Ideen vergleichen, der seinerseits Goethes Konzept einer „Urpflanze“ verwirklichte. Typisch für Lokschin ist eine Variationenform, die äußerst frei verwendet wird: verschiedene Erscheinungen des Themas wirken eher als relativ unabhängige, doch im Inneren tief verwandte Varianten, als Metamorphosen eines Keimes. Die Idee eines organischen Wachstums bestimmt auch das Orchestergewebe in Lokschins Werken: der Komponist erschafft jedesmal eine einzigartige Synthese, eine Stimmverflechtung, die einem Organismus gleich ist, welcher aus Ur-Zellen aufwächst und in einer unaufhörlichen Entwicklung erscheint. Lokschins Denkweise ist prinzipiell polyphon: das Gewebe zeigt sich als Dialog zwischen verschiedenen Stimmen; jede einzelne Stimme ist von besonderer Bedeutung und Eigenart.

Für die schöpferische Haltung Lokschins ist eine Neigung zur Synthese von Musik, Poesie und Theaterkunst charakteristisch, die ein gemischtes Gattungssystem bewirkt. In seinen Sym-

phonien folgt der Komponist keinen bekannten Schemen und Mustern; die kompositionellen Verfahren jedes Werkes sind völlig individuell. Bei der Textauswahl war der Komponist sehr anspruchsvoll: die Texte, die er vertonte, sind von höchster Qualität und beweisen einen feinen Geschmack. Seine Werke zeigen eine außerordentliche Empfindlichkeit vor allem gegenüber dem inneren Sujet, der psychologischen Handlung. „Lokschin“, so Rudolf Barschai, „konnte mit einer kurzen Phrase, sogar mit einem einzigen Takt ein markantes Bild, eine Szene, manchmal ein ganzes Drama übertragen“. Viel früher, als Prinzipien der Polystilistik von Alfred Schnittke proklamiert wurden, arbeitete Lokschin mit „fremden“ Stilen. Die Ideen der Collage oder Montage blieben ihm allerdings fremd. Feine Andeutungen, kaum faßbare Allusionen, die im musikalischen Gewebe seiner Werke verschmolzen waren – dies war sein Weg. Genauso fremd war ihm jegliche Stilisierung: in Lokschins Werken zeigen sich verschiedene Epochen und poetische Stile als mannigfaltiges Antlitz des Ewigen.

Die letzten Jahre im Leben des Komponisten waren von Schmerz und Resignation erfüllt. 1989, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, äußerte Rudolf Barschai seine tiefe Überzeugung: „Für mich ist Lokschin einer der größten Komponisten unseres Jahrhunderts. Seine Zeit kommt jetzt, und es ist die Sache von uns Musikern, uns dafür einzusetzen, daß seine Werke gebührend gespielt werden“.

Der Untertitel der **4. Symphonie** (1968) von Lokschin: „Sinfonia stretta“, betont eine besondere Lakonik und Intensität des Werkes, in welchem die Grenze zwischen dem strukturell „Hauptsächlichen“ und „Nebensächlichen“ verwischt ist. Der Zeitablauf sowie das thematische Material sind extrem verdichtet; das ganze Konzept des Werkes ist prinzipiell polyphon. Die Vierte, im Schaffen des Komponisten die einzige rein instrumentale Symphonie, wirkt als Instrumentaldrama: alle Instrumente sind von gleicher Bedeutung und werden als potentielle Solisten betrachtet. Der Komponist wendet sich seiner Lieblingsform freier Variationen zu: das Stück ist als ein „Thema“ und sechs Variationen aufgebaut, umrahmt von einer Einführung und einem Schluß („Introduzione“ und „Conclusion“). Die Variationen erweisen sich als eine Verwandlungskette, als ein Prozeß des unaufhörlichen Wachstums. Eine bedeutende Rolle spielt die konsequent durchgeführte klangfarbliche Erneuerung, welche auf einer strengen und extrem eleganten Timbrelogik beruht. Im Thema bilden die Streicher, vor allem die Violinen, einen ausdrucksvollen Kontrapunkt mit den Fagotten. Die erste Variation führt weitere Klangfarben (Blechbläser, Holzbläser ohne Fagotte, die Harfen und Xylophon) hinzu und wirkt wie eine Skizze des ganzen Entwicklungsprozesses: nach einem knappen und extrem intensiven Höhepunkt, welcher

zum ersten Mal das Orchester *tutti* zeigt, folgt eine lokale Schlußphase, in der das thematische Element in den Streichern *unisono*, als eine innere Reprise-Koda wahrgenommen wird. In der zweiten Variation erklingt das Motto in den Flöten und ersten Violinen; kurze Gegenüberstellungen von Orchestergruppen betonen die Hauptfunktion der Streicher, unter welchen sich die Solo-Violine emanzipiert. Energische Motive in den Hörnern und Trompeten *con sordino* im Kontrapunkt mit Harfen-Figurationen und einem Artikulationsmosaik der Streicher (*sul ponticello*, *pizzicato* und *arco*) bilden den Impuls der dritten Variation. Heftige Timbre- und Motivkontraste steigern zu einem neuen Höhepunkt, dem Rezitativ der Violinen und Flöten, um bald durch kurze Repliken anderer Instrumente verdrängt zu werden. Die vierte Variation erscheint wie eine Insel leiser, meditativer Musik, als ein Dialog zahlreichen Soli (erste Klarinette, zwei Hörner, Englisch Horn, Harfen, erste Flöte, Viola, Baßklarinette). Nach dieser Phase, in der Reflexion dominiert, folgen zwei letzte Variationen, welche die Handlung repräsentieren. Die fünfte Variation wirkt als kleines Konzert mit zahlreichen Soli bis hin zum Soloeinsatz der Pauken; in diesem Wettbewerb werden sowohl die virtuellen als auch die dramatischen Fähigkeiten aller Teilnehmer demonstriert. Das Generaltutti bildet den zentralen dynamischen Höhepunkt der Symphonie, gefolgt von einem plötzlichen Klangabsturz und dramatischen Rezitativen in Streichern und Posaunen. Mit einem Schlag der großen Trommel beginnt die letzte Variation, deren erste Phase ein Fugato ist. Nachdem sich die Bewegung allmählich beruhigt, entsteht ein Dialog zwischen Violine solo und Röhrenglocken; die expressiven Kontrapunkte zwischen dem Flageolet-Spiel der Violine solo und anderen Instrumenten bilden den „leisen“ Höhepunkt des Werkes und führen nahtlos zur *Conclusion*, in welcher ein meditativer Dialog durch eine plötzliche, *stretta*-artige Klangsteigerung unterbrochen wird.

Die Grundidee der *Drei Szenen aus Goethes „Faust“* (1980) für Sopran und Symphonieorchester erläuterte der Komponist in einem Interview von 1981: „Ich habe mich an den Text Goethes in freier Übersetzung von Boris Pasternak gewendet. Dies ermöglichte mir, neu das Werk zu interpretieren, welches viel zu bekannt ist: neben der literarischen Quelle erinnert man sich sofort auch an das geniale Lied Schuberts *Gretchen am Spinnrad*. Bei Schubert ist es eben ein Lied, bei mir handelt es sich um ein symphonisches Werk. Die erste Szene heißt *Gretchens Stube*. Die zweite ereignet sich im Zwinger, wo Margarete die Gottesmutter bittet, sie zu retten. Die dritte Szene entwickelt sich im Kerker: dies ist der Schluß des ersten Teils des Goethes *Faust*. [...] Margarete wendet sich den imaginären Besuchern zu, spricht mit ihnen. Auf diese Weise entstand ein symphonisches Fragment durchkomponierter Art. Andernfalls müßte ich

eine Oper schreiben, und ausgerechnet diese Gattung mag ich nicht besonders.“ Aus anderem Anlaß bezeichnete der Komponist sein Werk als *Drei Szenen aus „Faust“* sowie als die „12. Symphonie“ oder eine „Kammeroper für Konzertaufführung“.

Drei Szenen sind ein psychologisches Monodrama: die Heldin ist in ihrer Einsamkeit eingeschlossen; verwirrt, betrogen, verraten, verloren. Margarete ist in ihrer eigenen Welt eingesperrt, aus der es keinen Ausweg gibt. Im Gegenteil zu romantischen Mustern, sei es das Lied von Schubert oder das *drame lyrique* von Gounod, stellt Lokschin seine Heldin nicht als pures Opfer, ein rührendes Geschöpf, sondern als eine äußerst widersprüchliche Gestalt dar. Opfer und Täterin zugleich, wird Margarete vor allem durch ein krankes Gewissen, psychische Labilität, Zerbrechlichkeit, fast manische Fixierung und seelische Nacktheit gekennzeichnet. Die Palette dieses psychologischen Monodramas ist extrem reich; die Stimmungen der Heldin wechseln unaufhörlich. Es handelt sich jedoch vorwiegend um negative Zustände: von Stagnation zur Verzweiflung, von Aussichtslosigkeit zur fieberhaften Aufregung, von Erstarrung, Machtlosigkeit, geistiger Leere bis hin zur Besessenheit. In *Drei Szenen* gibt es keine Verklärung, keine Katharsis: wenige Lichtscheine erweisen sich im besten Fall als Erinnerungen an das vergangene Glück, meistens aber als Trugbilder an der Grenze zu Alpträumen. In Margaretes seelischer Gefangenschaft gibt es keine Hoffnung: die Heldin ist von Anfang „gerichtet“, sie kann nicht „gerettet“ werden. Die Forderungen der Musikdramaturgie bestimmten auch einige Änderungen der literarischen Quelle, welche der Komponist an manchen Stellen der zweiten und der dritten Szene einführte.

Bereits die erste Szene bildet einen rasanten Kontrast zu romantischen Prototypen: das sporadische Rezitativ erstickt jede Möglichkeit für die Heldin, sich zu öffnen und zu befreien. Die tiefste Hoffnungslosigkeit färbt die zweite Szene, dem Gebet Gretchens. Laut Lokschin bilden die zwei ersten Szenen „ein Postament für die dritte“: Die konsequente Steigerung negativer Zustände: von innerer Unruhe zur Erkenntnis des Verrats, Hektik, Verzweiflung und schließlich zum Verbrechen, führt zur katastrophalen Lösung in der Schlußszene, in welcher die Heldin das Geschehen halluzinierend in einem erschütternden Monolog darstellt. Die Phasen der letzten Szene, welche eine freie Variationsform bilden, zeigen, wie sich Schmerz und Verhöhnung, Trauer und Brutalität, Ekstase und Gewalt in der menschlichen Seele vermischen und in grotesken, krankhaften, bis hin zu teuflischen Gedanken und Gestalten münden. Die klangmalerischen Madrigal-Figuren des Fluges und der Höhe, welche erscheinen, als die Heldin sich mit einem Vögelchen vergleicht, die präzisen Details, mit welchen Margarete den Ort des geschehenen Verbrechens schildert, die zarten Erinnerungen an ihren Geliebten „Heinrich“ er-

weisen sich als Wahn. Die letzte der *Drei Szenen aus Goethes „Faust“* gehört zu den Gipfeln in der Musikgeschichte, welche die schonungslose Wahrheit über die menschliche Seele enthüllen.

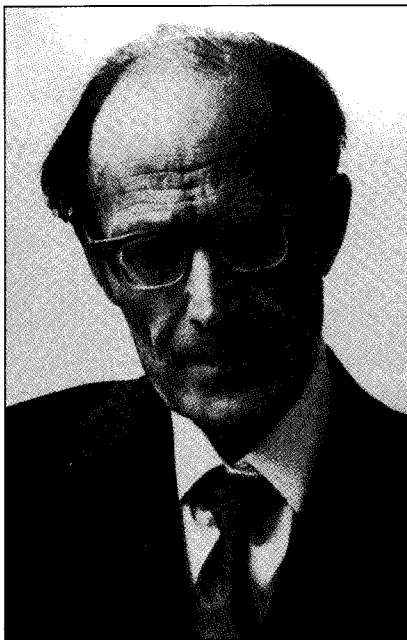
© Marina Lobanova 2001

Vanda Tabery gewann den Ersten Preis beim Gesangswettbewerb der Prager Musikhochschule, wo sie außerdem Cello studiert hat. Sie war Siegerin bei der Antonín Dvořák International Singing Competition und erhielt den Spezialpreis für die Aufführung zeitgenössischer Musik von der Vereinigung tschechischer Komponisten. Nach einer Spielzeit an der Prager Oper ging sie nach Paris, um ihre Kenntnis des französischen Barock-Repertoires zu vervollkommen. Vanda Tabery gastiert regelmäßig auf der Opernbühne und bei internationalen Festivals. Besonders bewundert für ihre Interpretation der Musik der Zweiten Wiener Schule, hat sie bei Aufführungen von Mahler, Berg, Schönberg, Webern und Zemlinsky in ganz Europa, in Israel, Australien und den USA mitgewirkt. Auch als Interpretin zeitgenössischer Musik ist sie sehr gefragt; der französische Komponist Philippe Fénélon und ihr Landsmann Jan Klugak haben Werke für sie geschrieben.

Eine bremische Institution im besten Sinne des Wortes ist das **Philharmonische Staatsorchester Bremen**. Seit seiner Gründung 1825 hat es kontinuierlich mit großartigen Konzerten im In- und Ausland das Ansehen als Musikstadt aufgebaut und gefestigt. Der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen gelang es schon damals berühmte Dirigenten wie Felix von Weingartner, Artur Nikisch oder Richard Strauss zu gewinnen. Zu den Aufgaben des Orchesters gehören heute neben dem Musiktheater und den Philharmonischen Konzerten auch Rundfunkproduktionen. Das musikalische Engagement des Orchesters spiegelt sich darüber hinaus auch in eigenen Kammermusikreihen wider.

Michel Swierczewski, 1955 in Paris geboren, hatte sein Dirigier-Debut 1976; er studierte bei Jean-Claude Hartemann in Paris und bei Sir Charles Mackerras in Wien. Als ein Fürsprecher der Musik des 20. Jahrhundert dirigierte Swierczewski von 1981 bis 1985 das Ensemble Musique Oblique und wurde 1993 Assistent von Pierre Boulez beim Ensemble Intercontemporain. Bei Claudio Abbado an der Mailänder Scala und Georges Prêtre an der Pariser Oper (1985-1986) machte er die internationalen Erfahrungen, die ihm die Türen zu einigen der vorzüglichsten Orchester Europas öffnete. Seit 1991 hat seine Mitwirkung beim Opernfestival des Théâtre

Impérial von Compiègne zahlreichen französischen Opern neue Aufmerksamkeit verschafft, u.a. *Gustave III* (Auber), *Christophe Colomb* (Milhaud), *Le Déserteur* (Monsigny), *Une Education Manquée* (Chabrier), *Le Songe d'une Nuit d'Été* (Thomas), *Le Domino Noir* (Auber) and *Médée* (Cherubini).



Alexander Lokshin

Dmitri Chostakovitch l'appela "un génie". Boris Tishchenko le décrivit comme "un grand compositeur". Leur opinion était partagée par Alfred Schnittke: "Les musiciens de ce calibre se comptent sur les doigts de la main." Tous les trois parlaient d'**Alexandre Lokchine**. L'existence artistique de ce compositeur fut paradoxale à l'extrême: ses œuvres furent très rarement jouées dans sa Russie natale bien qu'elles fussent entendues un peu plus souvent à l'étranger. Toute exécution de sa musique en Russie était cependant attendue comme un événement majeur. De grands interprètes comme Maria Yudina, Maria Grinberg, Yakov Zak, Julian Sitkovetsky, Arvid Jansons, Kurt Sanderling et Gennady Rojdestvensky ont joué ses œuvres. Rudolf Barshai se fit le champion de la musique de Lokchine en 1970 et il en a donné quelques créations. Quand il émigra en 1977, ce chef d'orchestre prit avec lui les partitions de Lokchine et continua de promouvoir à l'Ouest l'œuvre de son ami. Il en résulta que les pièces de Lokchine ont été jouées avec un succès grandissant dans maints pays, non seulement sous la baguette de Barshai mais aussi sous celle d'autres chefs. Pourquoi Lokchine est ignoré dans son pays natal est une question fort simple: Lokchine était extrêmement logique dans son antipathie clairement exprimée envers tout ce qui était acceptable pour la bureaucratie soviétique mais qui aurait impliqué, dans le meilleur des cas, un compromis artistique. Il ne vénéra jamais le régime soviétique; il n'écrivit jamais d'œuvre pour les congrès du Parti ou pour toute autre occasion semblable. En fait, il alla plus loin: Lokchine était toujours clair, direct et souvent impitoyable dans ses déclarations critiques. Dans sa vie, aucune de ses œuvres ne fut jouée au festival officiel "Automne à Moscou". De plus – et ceci était vu comme particulièrement suspect, à la limite de "l'idéologiquement étranger" – Lokchine choisit d'arranger en majeure partie des textes "occidentaux".

Alexandre Lazarevitch Lokchine est né le 19 septembre 1920 à Biisk, une ville de la Sibérie. Au cours de l'extermination des koulaks, sa famille perdit sa maison et tout ses biens. Les Lokchine n'avaient pas d'autre choix que d'aménager dans une plus grande ville où ils pourraient se cacher plus facilement; c'est ainsi qu'ils se rendirent à Novosibirsk. Un élève spécialement doué, Alexandre fut accepté à l'école élitaine à Novosibirsk; il fréquentait parallèlement une école de musique (il reçut ses premiers cours de piano à l'âge de six ans). Le professeur de piano de Lokchine, Alexei Stein – un ancien professeur au conservatoire de St-Petersbourg – avait été exilé en Sibérie après octobre 1917. En 1936, Lokchine alla à Moscou pour étudier d'abord à l'école de musique spécialisée, puis au conservatoire de Moscou avec Nikolai Miaskovsky. Lokchine y montra un penchant pour la "décadence bourgeoise", ce qui eut des conséquences catastrophiques pour lui: sa pièce de diplôme, *Trois pièces sur "Les Fleurs du Mal"* de

Charles Baudelaire, fut sévèrement attaquée par les critiques du Parti. Selon la *Pravda*: “Comment un jeune homme qui a grandi et fut éduqué dans l’ère soviétique pouvait-il se tourner vers un sujet aussi décadent que la poésie de Baudelaire?” En 1941, Lokchine fut exclu du conservatoire. Pour aider son élève, Nikolai Miaskovsky écrivit des références à l’encontre de tout le règlement.

Lokchine se porta volontaire dans l’armée immédiatement après l’éclatement de la guerre mais il fut rapidement renvoyé à cause de sa mauvaise santé. A l’automne de 1942, il retourna à Novosibirsk où il trouva sa famille dans une situation terriblement précaire. Le poème symphonique vocal *Attendez-moi* (1942), sur un poème de Konstantin Simonov, marqua une sorte de tournant; il fut créé en avril 1943 avec grand succès par le célèbre chef d’orchestre Yevgeny Mravinsky. Dans ses commentaires d’introduction, le critique Ivan Sollertinsky (qui était l’un des meilleurs amis et sources d’inspiration de Chostakovitch) affirma que l’œuvre aurait sa place dans l’histoire de la musique soviétique. Grâce aux efforts de Miaskovsky, Lokchine fut réaccepté au conservatoire de Moscou en décembre 1943. Après y avoir obtenu son diplôme avec succès, il commença à y enseigner. Peu après l’édit notoire du Parti en 1948, Lokchine, en compagnie de Chostakovitch et d’autres “formalistes” (le terme appliqué assez à tort par le parti de Staline et les officiels du gouvernement pour critiquer les œuvres de plusieurs compositeurs russes) furent relevés de leur fonction d’enseignants. Dans ces années sombres d’une “lutte contre le cosmopolitisme” (un terme antisémite utilisé par les autorités soviétiques), la descendance juive de Lokchine le perdit. Il était particulièrement suspect que Lokchine et ses élèves analysent les œuvres “idéologiquement étrangères” de Mahler, Berg, Stravinsky et Chostakovitch. Le nom de Lokchine fut mis sur la liste noire: tout autre essai d’obtenir une position officielle était voué à l’échec. Le compositeur gagna sa vie en acceptant des commandes payées pour l’instrumentation de chansons pour le peuple, les films et les pièces pour la radio et le théâtre.

Une nouvelle phase centrale dans la carrière de Lokchine commença après le début de la période de dégel, en 1957, et dura jusqu’en 1980. En 1957, il composa sa *première symphonie* avec le texte complet du requiem latin. Cette version originale fut considérée comme de la “propagande religieuse” et défendue; la symphonie fut créée en 1967 réécrite avec un texte russe. L’œuvre fut entendue pour la première fois en Angleterre dans sa version originale le 16 mars 1988, dirigée par Rudolf Barshai. Le compositeur affronta le même problème quand il essaya de gagner une sanction officielle pour presque toutes ses œuvres majeures: la seule exception fut la *quatrième symphonie* qui est purement instrumentale.

Dès le début, Lokchine fut attiré par les compositions de grande échelle. Il laissa onze symphonies (avec des textes d'anciens poètes grecs, de poésie japonaise du 13^e siècle, de William Shakespeare, Lois de Camões, Rudyard Kipling, Alexandre Pouchkine, Alexandre Blok et Nikolai Zabolotsky), *Trois Scènes du "Faust" de Goethe* (sur une traduction libre de Boris Pasternak), la cantate *Mater dolorosa* sur des poèmes du *Requiem* d'Anna Akhmatova et des textes de la messe funéraire orthodoxe russe – une œuvre décrite par Rudolf Barshai comme "un requiem pour tous ceux qui, encore vivants, ont été tourmentés à mort" – ainsi que de nombreuses œuvres de musique de chambre. Au cœur de l'œuvre de Lokchine se trouvent les "questions éternelles": naissance, vie, amour, mort; individu et monde; soi et non-soi. Ces problèmes philosophiques et créateurs apparaissent sous une lumière extrêmement dramatique et tragique; le monde est perçu comme souffrance et passion ainsi que démontré par des situations et conditions limitrophes. Cette attitude place le compositeur à la proximité de l'esthétique expressionniste. Tous ces traits stylistiques suggèrent aussi une affinité particulière pour la musique de chambre: le temps actif est toujours très court mais extrêmement intensif; le compositeur obtient une densité extraordinaire en peu de temps dans ses symphonies. Tout statique était étranger à Lokchine. C'est ainsi qu'il ne vit jamais le monde explicitement en noir et blanc ou comme positif et négatif: dans les œuvres de Lokchine, il émerge comme essentiellement ambivalent, avec plusieurs facettes et dimensions. Le compositeur perçut l'univers sur un niveau extrêmement sensuel – comme son fils l'a exprimé, comme "un miracle à la limite de l'exotique".

Pour Lokchine, la naissance d'une œuvre musicale était comme le développement d'un organisme. Sous plusieurs aspects, les vues poétiques de Lokchine étaient enracinées dans l'héritage de l'avant-garde philosophique russe: le compositeur comprenait le monde comme quelque chose en constante croissance, une série incessante de métamorphoses, unissant différentes manifestations d'un seul cycle de vie éternelle. Les principes de Lokchine sont aussi comparables aux idées de Webern qui, à son tour, réalisa le concept de Goethe d'une "Urplanze" ("plante primordiale"). Un trait typique de l'œuvre de Lokchine est l'emploi de la forme de variation qui est utilisée avec grande liberté: diverses apparitions du thème fonctionnent comme des variations intérieurement étroitement reliées, comme des métamorphoses d'une cellule germinale. L'idée d'une croissance organique détermine aussi le tissu orchestral de la musique de Lokchine: à chaque occasion, le compositeur crée une synthèse unique, un tissage de parties, qui ressemble à un organisme croissant de cellules germinales et apparaît en continu développement. La pensée de Lokchine est essentiellement polyphonique: le matériel se révèle lui-même sous la forme d'un dialogue entre les diverses parties: chaque partie individuelle a son impor-

tance et ses caractéristiques spéciales.

Un penchant pour la synthèse de musique, poésie et théâtre (qui produit un système de genres mixtes) est caractéristique de l'attitude créative de Lokchine. Dans ses symphonies, le compositeur ne suit aucune des formules ou patrons établis; les processus compositionnels sont entièrement individuels dans chaque œuvre. Lokchine était très difficile dans le choix de ses textes: il mit en musique des textes de la plus haute qualité, prouvant ainsi son goût raffiné. Ses œuvres révèlent une sensibilité exceptionnelle, surtout pour le sujet intérieur, l'intrigue psychologique. Rudolf Barshai commenta: "Lokchine pouvait évoquer une image frappante, une scène, parfois un drame entier avec une courte phrase, même avec une seule mesure." Beaucoup plus tôt, quand Alfred Schnittke défendait les principes polystylistiques, Lokchine travaillait avec "différents" styles; les idées de collage et de montage lui restèrent pourtant étrangères. Des suggestions raffinées, des allusions à peine perceptibles mêlées au tissu musical de ses œuvres: c'était là la méthode de Lokchine. Il était tout aussi éloigné de toute sorte de stylisation: dans les œuvres de Lokchine, diverses époques et styles poétiques se révèlent comme l'expression multifacettée de l'éternel.

Les dernières années du compositeurs furent remplies de souffrance et de résignation. En 1989, deux ans après la mort de Lokchine, Rudolf Barshai exprima une conviction profonde: "Pour moi, Lokchine est l'un des plus grands compositeurs de notre siècle. Son heure approche et il incombe à nous, musiciens, de s'assurer que ses œuvres soient jouées correctement."

Le sous-titre de la *quatrième symphonie* (1968) de Lokchine, "Sinfonia stretta", souligne le caractère particulièrement laconique et intense de l'œuvre; la limite entre le structurellement "essentiel" et le "secondaire" y est diffuse. L'échelle temporelle et le matériel thématique sont extrêmement concentrés; toute la conception de l'œuvre est polyphonique. La *quatrième*, la seule symphonie purement instrumentale de Lokchine, fait fonction de drame instrumental: tous les instruments ont la même importance et sont traités comme d'éventuels solistes. Dans cette symphonie, le compositeur utilise sa forme favorite de variation libre: l'œuvre est construite comme un "thème" et six variations encadrés par une *Introduzione* et une *Conclusione*. Les variations se révèlent être une série de métamorphoses, un processus de croissance continue. Un rôle important est joué par le renouvellement de la couleur tonale, basée sur une logique de timbre extrêmement élégante et régulièrement appliquée. Dans le thème, les cordes, surtout les violons, jouent un contrepoint expressif avec les bassons. La première variation ajoute d'autres couleurs tonales (cuivres, bois sans bassons, harpes et xylophone) et sert d'esquisse à l'entier

processus de développement: après un sommet bref et fort intense – où l'orchestre joue *tutti* pour la première fois – cette partie de la symphonie se termine avec un passage où l'élément thématique aux cordes à l'unisson est perçu comme une reprise/coda interne. Dans la seconde variation, la devise est entendue aux flûtes et premiers violons; de brèves confrontations entre les groupes orchestraux soulignent la fonction principale des cordes, d'où le violon solo se dégage en toute liberté. Des motifs énergiques aux cors et trompettes *con sordino*, en contrepoint avec des figurations de harpe et une mosaïque articulée aux cordes (*sul ponticello*, *pizzicato* et *arco*) forment l'élan de la troisième variation. De violents contrastes de timbre et de matériel motivique mènent à un nouveau sommet, le récitatif des violons et des flûtes, mais ces contrastes sont vite supplantés par de brèves contributions des autres instruments. La quatrième variation semble être une île de musique méditative, un dialogue entre de nombreux solistes (première clarinette, deux cors, cor anglais, harpes, première flûte, alto, clarinette basse). Ce passage à prédominance réfléchie est suivi des deux dernières variations qui représentent l'intrigue musicale. La cinquième variation est comme un petit concerto aux nombreux solistes jusqu'à l'entrée solistique des timbales; dans ce contexte, tous les participants montrent leurs capacités virtuoses et dramatiques. Le *tutti* d'ensemble forme le sommet dynamique central de la symphonie, suivi d'une réduction soudaine du niveau des nuances et de récitatifs dramatiques aux cordes et trombones. Un coup de grosse caisse commence la dernière variation dont la première section est un fugato. Après une accalmie des activités, un dialogue s'élève entre le violon solo et les cloches; le contrepoint expressif entre les harmoniques des violons et les autres instruments forme le sommet "calme" de l'œuvre et mène imperceptiblement à la *Conclusione* où un dialogue méditatif est interrompu par une intensification soudaine, comme un *stretto*.

Le compositeur expliqua l'idée fondamentale des *Trois Scènes du "Faust" de Goethe* (1980) pour soprano et orchestre symphonique dans une interview à la radio en 1981: "Je me suis tourné vers le texte de Goethe dans une traduction libre de Boris Pasternak. Cela me donna la chance de donner une nouvelle interprétation à une œuvre qui est beaucoup trop bien connue: mise à part la source littéraire, on pense immédiatement à la brillante chanson *Gretchen am Spinnrade* de Schubert. Dans le cas de Schubert, c'est une chanson; dans le mien, c'est une œuvre symphonique. La première scène est appelée *Gretchens Stube*. La seconde se passe en prison où Gretchen demande à la mère de Dieu de la secourir. La troisième scène se passe elle aussi en prison: c'est la fin de la première partie de *Faust* de Goethe. [...] Marguerite se tourne

vers les visiteurs imaginaires et leur parle. J'ai ainsi produit un fragment symphonique très diversifié. Autrement, j'aurais dû écrire un opéra, un genre qui ne m'intéresse vraiment pas." A d'autres occasions, le compositeur se réfère à son œuvre comme aux *Trois Scènes de "Faust"*, à sa "douzième symphonie" et à un "opéra de chambre pour le concert".

Les *Trois Scènes* sont un monodrame psychologique: l'héroïne est enfermée dans sa propre solitude; confuse, déçue, trahie, perdue. Marguerite est prisonnière de son propre monde d'où il n'y a pas d'issue. Par contraste aux modèles romantiques – la chanson de Schubert ou le drame lyrique de Gounod – Lokchine ne présente pas son héroïne comme une victime totale, une personne humaine touchante, mais plutôt comme une figure extrêmement contradictoire. En tant que victime et coupable, Marguerite est caractérisée en particulier par une mauvaise conscience, la faiblesse psychologique, la fragilité, une fixation presque maniaque et une nudité spirituelle. La palette de ce monodrame psychologique est extrêmement riche; les humeurs de l'héroïne changent constamment. Les conditions sont cependant en majorité négatives: de la stagnation au désespoir, du désespoir à l'excitation fiévreuse, de la paralysie, l'impuissance et le vide spirituel à l'obsession. Il n'y a pas de transfiguration dans les *Trois Scènes*, pas de catharsis: on distingue quelques rayons de lumière, au mieux comme souvenirs d'un bonheur passé mais plus souvent comme illusions frisant les cauchemars. Il n'y a pas d'espoir dans l'emprisonnement spirituel de Marguerite; le jugement est déjà tombé sur l'héroïne et elle ne peut pas être sauvée. Les demandes du drame musical exigèrent quelques changements au matériel de la source littéraire; ceux-ci se trouvent dans les seconde et troisième scènes.

La première scène forme déjà un grand contraste aux prototypes romantiques: le récitatif sporadique étouffe chaque occasion pour l'héroïne de s'ouvrir et de se libérer. La seconde scène, la prière de Gretchen, se caractérise par le désespoir le plus profond. Selon Lokchine, les deux premières scènes forment "un piédestal à la troisième". L'intensification constante des conditions négatives – de la gêne intérieure à la reconnaissance de la trahison, une allure agitée, le désespoir et finalement l'accomplissement d'un crime – aboutit à la résolution catastrophique de la scène finale où l'héroïne hallucinante présente les événements en un monologue bouleversant. Les phases de la scène finale, qui forment ensemble une forme de variations libres, montrent comment la souffrance et le ridicule, le chagrin et la brutalité, l'extase et la violence s'entremêlent dans l'âme humaine et mènent à des pensées grotesques, morbides et même diaboliques. Les figures de madrigal musicalement descriptives représentant le vol et l'altitude qui apparaissent quand l'héroïne se compare à un petit oiseau, le détail précis avec lequel Marguerite décrit l'endroit du crime et les tendres souvenirs de son bien-aimé, "Heinrich", se révèlent n'être

qu'illusions. Parce qu'elles dévoilent la vérité impitoyable sur l'âme humaine, les *Trois Scènes du "Faust" de Goethe* se placent parmi les meilleures pièces de musique jamais écrites.

© **Maria Lobanova 2001**

Vanda Tabery a gagné le premier prix du concours de chant de l'Académie de Musique de Prague où elle a aussi étudié le violoncelle. Gagnante du concours international de chant Antonín Dvořák, elle reçut aussi le Prix Spécial d'exécution de musique contemporaine de l'Union des compositeurs tchèques. Après une saison à l'opéra de Prague, elle se rendit à Paris parfaire sa connaissance du répertoire français. Vanda Tabery chante régulièrement sur des scènes d'opéras et à des festivals internationaux. Particulièrement applaudie pour ses interprétations de musique de la seconde école viennoise, elle a participé à des exécutions de la musique de Mahler, Berg, Schoenberg, Webern et Zemlinsky partout en Europe, Israël, Australie et aux Etats-Unis. Elle est aussi très demandée comme interprète de musique contemporaine; le compositeur français Philippe Fénélon et son compatriote tchèque Jan Klugak ont écrit des œuvres spécialement pour elle.

L'**Orchestre Philharmonique de Bremen** (Philharmonisches Staatsorchester Bremen) est devenu une véritable institution dans cette ville de l'Allemagne du nord. Depuis sa fondation en 1825, il a constamment aidé à bâtir et consolider la réputation de Bremen comme ville musicale grâce à ses nombreux et brillants concerts en Allemagne et à l'étranger. Felix von Weingartner, Artur Nikisch et Richard Strauss se trouvent parmi les chefs célèbres qui ont travaillé avec l'orchestre. Les nombreuses activités de l'ensemble comptent aujourd'hui les concerts philharmoniques et le théâtre musical, des productions avec la Radio de Bremen, les concerts du City Hall et les concerts pour les jeunes. L'intérêt de l'orchestre pour la musique sous toutes ses formes se reflète aussi dans ses séries de musique de chambre.

Né en 1955 à Paris, **Michel Swierczewski** fit ses débuts de chef en 1976, étudiant avec Jean-Claude Hartemann à Paris et sir Charles Mackerras à Vienne. Un champion de la musique du 20^e siècle, Swierczewski a dirigé l'Ensemble Musique Oblique de 1981 à 1985, devenant l'assistant de Pierre Boulez à l'Ensemble Intercontemporain en 1983. Avec Claudio Abbado à La Scala de Milan et Georges Prêtre à l'Opéra de Paris (1985-1986), il acquit l'expérience internationale qui lui ouvrit les portes de quelques-uns des meilleurs orchestres européens. Depuis

1991, la participation de Swierczewski au Festival de l'Opéra du Théâtre Impérial de Compiègne est de plus en plus remarquée grâce aux nombreux opéras français dont *Gustave III* (Auber), *Christophe Colomb* (Milhaud), *Le Déserteur* (Monsigny), *Une Education Manquée* (Chabrier), *Le Songe d'une Nuit d'Été* (Thomas) et *Médée* (Cherubini), qui y sont montés.



Alexander Lokshin

Три сцены из «Фауста» Гете
Перевод Бориса Пастернака

I

Что случилось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
себе не найду.
Чуть он отлучится,
забьюсь, как в петле,
и я не жилица на этой земле.
В догадках угрюмых
брожу, чуть жива,
сумятица в думах,
в огне голова.
Что случилось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
себе не найду.
Гляжу, цепenea,
часами в окно.
Заботой моею
все заслонено.
И вижу я живо
походку его,
и стан горделивый,
и глаз колдовство.
И, слух мой чаруя,
течет его речь,
и жар поцелуя
грозит меня сжечь.
Что случилось со мною?
Я словно в чаду.

Three Scenes from Goethe's 'Faust'

I

What has happened to me?
I seem to be in a daze.
I will not find for myself
A moment's peace.
Scarcely does he goes away
And I am caught as in a noose.
I am not a denizen of this earth.
I wander barely alive
With my gloomy conjectures,
Anxious thoughts
And my brain on fire.
What has happened to me?
I seem to be in a daze.
I will not find for myself
A moment's peace.
Numbed, I gaze for hours
Through the window.
Everything is overshadowed
By my distress.
I clearly see
His gait,
His haughty figure,
The bewitchment of his eyes.
His words flow,
Enchanting my ears,
Whilst his burning kiss
Threatens to engulf me.
What has happened to me?
I seem to be in a daze.

Минуты покоя
себе не найду.
Где духу набраться.
чтоб страх победить.
рвануться. прижаться.
руками обвить?

II

К молящей
свой лик скорбящий
склони в неизреченной доброте.
с кручиной
смотря на сына.
простертого в мучениях на кресте.
И очи возведши
за помощью Отчей в вышине!
Кто знает, как тают
по капле силы у меня внутри?
Лишь перед тобой я вся как на ладони.
О, пожалей меня и благосклонней
на муку и беду мою воззри!
Где шумно, людно,
дышать мне трудно.
поднять глаза на посторонних срам.
А дома волю
слезам от боли
даю, и сердце рвется пополам.
Спаси меня от мук позора.
лицо ко мне склоня!
Моя единая опора.
услышь, услышь меня!

I will not find for myself
A moment's peace.
Where I am to summon the strength
To conquer my fear
Of rushing towards him, of pressing myself against him,
And of throwing my arms around him?

II

Towards the beseeching woman,
Bow your grieving face
In ineffable goodness,
Looking in grief
At her son stretched out
In torment on the cross.
And with eyes lifted
To the Father on high imploring his aid!
Who knows how the strength inside me
Is ebbing away drop by drop?
Only before Thee am I transparent.
O pity me and look more favourably
On my torment and my grief!
It is hard for me to breathe
Amid the noise and busy throngs,
I feel ashamed to lift my gaze to strangers,
Whilst at home
I give full reign to my tears of pain
And my heart is torn asunder.
Save me from the torment of disgrace,
As you incline to me your face!
You are my only support,
Hear me, hear me!

III
(Тема)

Чтоб вольнее гулять,
извела меня мать,
и отец-людоед
обглодал мой скелет.
И меня у бугра
закопала сестра,
головою к ручью.
Я вспорхнула весной
серой птичкой лесной
и лечу далеко,
далеко, высоко
улетаю
далеко, далеко.
Генрих! Ты слышишь?
Ты слышишь меня?

(Var. I)

Усыпила я до смерти мать.
Дочь свою утопила в пруду.
Бог думал сё нам на счастье дать,
а дал нам на беду.

(Var. II)

Ты здесь? И это не во сне?
Скорей, скорей!
Спаси свою бедную дочь!
Прочь! Прочь!
Вдоль по обочине рош,
через овраг, через ручей,
возле кривого мостка,
там, где гнилая доска!

III
(Thema)

To give herself
The freedom to revel,
My mother tormented me to death,
And my cannibal father
Gnawed my skeleton.
My sister buried me
By the hillock
With my head towards the stream.
In spring I fluttered up
As a little grey forest bird
And far away I fly,
Far away and high up I fly away,
Far away, far away.
Heinrich! Can you hear me?
Can you hear me?

(Var. I)

I drugged my mother to death,
And drowned our daughter in the pond.
God thought to give her to us for our joy,
But he gave her to us for our sorrow.

(Var. II)

Are you there? I'm not dreaming?
Quickly, quickly!
Save our poor daughter!
Away! Away with you!
Along the edge of the groves,
Across the gully, over the stream,
Alongside the crooked bridge,
Where the rotten plank is!

Дрожащего ребёнка,
когда всплывёт голова.
хватай. хватай за ручонку!
Она жива, жина!

(Intermedia с Var.III)

Ты здесь? Ты не ушёл?
Всё время я в бреду...
Смотри, смотри на пригорок!
На камушке том моя мать
(денёк такой непогожий!)
На камушке том моя мать
сидит у придорожья.
Она кивает головой,
болтающейся, неживой,
тяжёлою от сна.
Ей никогда не встать. Она
старательно усыплена
для нашего веселья.
Тогда у нас была весна!

(Var.IV)

Останься в живых, желанный,
из всех нас только ты.
И соблюдай сохранным
могильные цветы.
Ты выкопай лопатой
три ямы на склоне холма
для матери, для брата
и третью для меня.
Я с дочкой засну глубоко,
прижавшись к ней тесней,
жаль, не с тобою сбоку,
с оградою моей!
...Генрих!

When the head
Of the trembling child comes to the surface,
Grab her, grab her little hand!
She's alive, alive!

(Intermedia and Var. III)

Are you there? You haven't gone?
I've been delirious all the while...
Look, look at the hillock!
On that stone is my mother
(The weather is so vile!)
On that stone my mother
Is sitting by the roadside.
Her limp and lifeless
Head is nodding,
Heavy with sleep.
She will never get up again. She has been
Thoroughly lulled to sleep
For our merriment.
Then we had our spring!

(Var. IV)

Remain in the world of the living,
Of all of us you alone are cherished.
And watch that the grave flowers
Remain intact.
Dig out three holes with a spade
On the hillside,
For my mother, for my brother
And the third one for me.
I shall fall sound asleep with my daughter,
Huddled more closely to her,
And it is a pity that I will not be alongside you,
My joy!
...Heinrich!

Recording data: July 2000 at the Gutsscheune Varrel, Bremen, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Stage Tec Nexus microphone preamplifier and 24-bit AD converter; Yamaha O2R mixer;
Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Marina Lobanova 2001

English translation: Andrew Barnett (cover text); Philip Taylor (song texts)

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover: T. Apraksina, *Portrait of the composer Alexander Lokshin* (from the home archives of the composer)

Front cover design: David Kornfeld

Photograph of Vanda Tabery: © Nathalie Raffet

Photograph of the orchestra: © Mark Bollhorst

Typesetting, lay-out: Kyllikki & 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 • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

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

This recording has been made in partnership with the Philharmonische Gesellschaft, Bremen.





Michel Swierczewski



Vanda Tabery



Philharmonisches Staatsorchester Bremen