

ALINA IBRAGIMOVA • VLADIMIR JUROWSKI
SHOSTAKOVICH VIOLIN
CONCERTOS
STATE ACADEMIC SYMPHONY ORCHESTRA OF RUSSIA 'EVGENY SVETLANOV'



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING  *page 3*

ENGLISH  *page 4*

Performers  *page 9*

FRANÇAIS  *page 14*

DEUTSCH  *Seite 19*

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.* 



DMITRI SHOSTAKOVICH

(1906–1975)

Violin Concerto No 1 in A minor Op 77 (1947/8) [39'01]

- [1] Nocturne: Moderato [12'36]
- [2] Scherzo: Allegro [6'26]
- [3] Passacaglia: Andante – Cadenza – [15'02]
- [4] Burlesque: Allegro con brio – Presto [4'56]

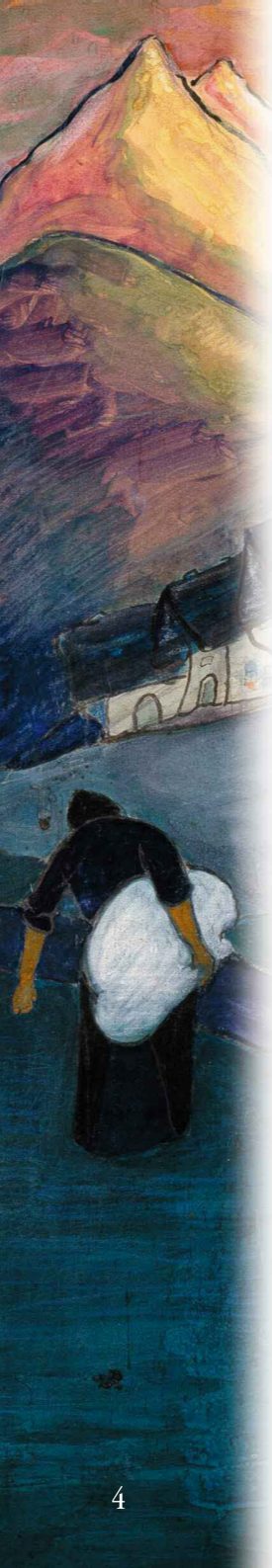
Violin Concerto No 2 in C sharp minor Op 129 (1967) [32'25]

- [5] Moderato [14'14]
- [6] Adagio – [10'01]
- [7] Adagio – Allegro [8'10]

ALINA IBRAGIMOVA violin

**STATE ACADEMIC SYMPHONY ORCHESTRA
OF RUSSIA 'EVGENY SVETLANOV'**

VLADIMIR JUROWSKI conductor



ON TUESDAY 8 MAY 1945, the swastika of Nazi Germany was torn from the Reichstag in Berlin and replaced with the hammer and sickle of the USSR. World War II in Europe was over.

Victory in Europe had been won, but at a colossal cost in human life. The USSR had seen over 26 million military and civilian deaths in four years of conflict—by far the largest number of any nation, including Germany—a cost met by every stratum of Russian society, including artists, not all of whom welcomed a return to pre-war life under Stalin.

The thirty-eight-year-old Leningrad-born Dmitri Shostakovich had reason to view the defeat of Nazism and future life under the Soviets with equanimity; ten years earlier, he had been the prime target for attacks on his music, causing him to withdraw his unperformed fourth symphony, his redemption somewhat grudgingly restored by his fifth symphony, and—in popular terms—triumphantly so by his seventh symphony ‘Leningrad’ (1941), which made him virtually a household name across the free world.

Yet neither Shostakovich’s ‘Leningrad’ symphony nor the equally lengthy five-movement eighth symphony of 1943 were regarded uncritically by Western musicians. The first work Shostakovich wrote after the defeat of Germany—the five-movement ninth symphony (possessing less than half the playing time of the eighth)—was not the expected paean to Communism: light-hearted relief is the theme of Shostakovich’s ninth.

Yet the cost of the war was not to be simply glossed over in a happy work; more personal expression, arising from first-hand experiences deep in the composer’s creative subconscious, could not be gainsaid.

In 1945, David Oistrakh was already the leading Soviet violinist, although he had not yet appeared outside of the USSR. He had first met Shostakovich ten years before, at the time of the composer’s denunciation in the state newspaper

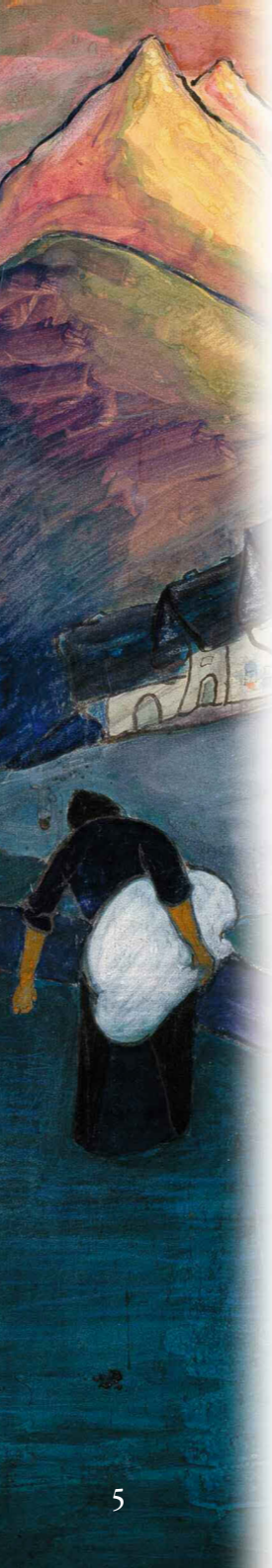
Pravda, and was hoping for a work for his instrument. But it was not until the war was at an end that Shostakovich felt free to plan a large-scale concerto with Oistrakh in mind, beginning detailed composition in 1947. The completed work is virtually unique among violin concertos in having four movements, the emotion of which runs far deeper than in the light-hearted ninth symphony.

In many ways, the resultant concerto is genuinely symphonic—not solely for having four movements—and Shostakovich himself once called it ‘a symphony for violin and orchestra’. Be that as it may, the work is now regarded as one of the great violin concertos of the century; remarkably, the composer was not himself a violinist.

If it remains somewhat extraordinary that a composer who could not play the violin should write such a universal masterpiece for the instrument, such ideas as coalesced in Shostakovich’s mind in 1947–48 had to wait for the right moment—more so, considering the situation in which he was soon to find himself.

The situation was that, within eighteen months of the end of World War II, Joseph Stalin—undisputed all-powerful ruler of Soviet Russia—began, systematically, to impose Communist rule on the countries of Eastern Europe and to reassert his grip over every aspect of life within Russia, including the work of intellectuals. Stalin chose Marshal Andrei Alexandrovich Zhdanov—a greatly admired Soviet war hero, who had done much to oversee the final defence of Leningrad during the historic siege of the city—to set out his demands, which were founded upon the fomenting of hatred of bourgeois Western social democracy. The Party’s (i.e. Stalin’s) belief that art should not be narrowly elitist in its appeal was deeply held: Russian poetry, novels and drama; Russian ballet, opera and concert music; Russian painting, sculpture and architecture—arts of the not-so-recent past—were known and appreciated at varying levels throughout all strata of society, and across the world. Why





should modern Soviet art not have such a wide and natural appeal?

In September 1946, Zhdanov delivered two crude and violent speeches attacking two of the most revered and finest writers then working in Russia: Mikhail Zoshchenko and Anna Akhmatova. A few weeks later, he attacked modern Russian film-making and drama, and several months after that, he publicly upbraided G F Aleksandrov, whose *History of Western European Philosophy* was much admired. Aleksandrov was a senior member of the Central Committee; the seriousness of the situation unfolding for intellectuals in Russia had become clear.

A by-product of Zhdanov's attacks on Soviet literature was that he had singled out a novel by Alexander Fadeyev, *The Young Guard*, for praise. The writing is considered poor and sentimental, but the final chapters have an undoubted cumulative power that is quite moving. Two million copies were sold within six months. Given the situation, it did not take long for the Gorky Film Studios in Moscow to rework the novel into a three-hour-plus epic film. Luckily, as it turned out, the studios asked Shostakovich to write the music.

The luck was that Shostakovich had recently completed a patriotic cantata for soloists, chorus and orchestra—his *Poem of the Motherland*—which was based upon folk music and revolutionary songs, some newly composed, and planned to celebrate the thirtieth anniversary of the October Revolution. Shostakovich had therefore been working on music of wide appeal, and he continued with the same readily assimilated style for the film of *The Young Guard*. Immediately afterwards, Shostakovich wrote the music for another semi-patriotic film, *Pirogov*, about a famous surgeon. This score contains a waltz which became very popular, but for reasons that soon became apparent, *The Poem of the Motherland* was not performed.

With a ferocity that was breathtaking, the Central Committee's Decree on Music was published in February 1948. Every Soviet composer of note was humiliated publicly, their work condemned for failing to appeal to 'the people'. Shostakovich, however, had been here before, but no one—least of all him—was ready for the onslaught Zhdanov now unleashed upon Soviet music.

That same month (February 1948) saw Shostakovich working on the finale of Oistrakh's concerto, which he had begun in earnest the previous July. The Zhdanov Decree, and the purge of music previously considered to be shining examples of Soviet art it brought in its train, did not dissuade Shostakovich from finishing the work in March. But the cultural uncertainties of the time prevented him from releasing his deeply serious and often 'private' new violin concerto to the public.

It was to be Shostakovich's Opus 77, which he quickly replaced with *Three pieces for orchestra*—likewise unperformed. It was not until October 1955, with Zhdanov and Stalin dead, and a marginally more liberal regime in place, that the violin concerto was premiered by David Oistrakh with the Leningrad Philharmonic under Yevgeny Mravinsky. It was given the opus number 99, implying it had been recently composed in the wake of Shostakovich's tenth symphony (Opus 93) of 1953. Today it takes its original opus number 77 in modern catalogues (another film score, *The First Echelon*, is now the correct Opus 99).

The concerto begins with a slow nocturne, in a dreamy, if not faintly uneasy, mood of rather troubled reflection. This is followed by a brilliant, technically highly demanding scherzo, yet the mood is barely lightened: it is as though the fears underlying the nocturne have erupted. The third movement is a quite-astonishingly original passacaglia with—at first—a loudly insistent theme of seventeen bars in the orchestra. Calmed by the soloist, the passacaglia theme is repeated nine times, leading towards a vast





cadenza (which some may consider a fourth movement), joined to the demonic finale, 'Burlesque', in which the humour is decidedly grim.

Throughout the score, Shostakovich is at his finest: the solo line provides almost all of the work's thematic material, shot through with reminiscences of (in some cases, almost quotations from and allusions to) earlier music, even music by other composers—from Beethoven to Stravinsky. Yet throughout, the attentive listener is left in no doubt that it is Shostakovich who is addressing us, his soloist the personification of a troubled individual—contemplative, irate, grimly ironic or tragic; never light-hearted—although this individual has certainly not given up on life. The heart

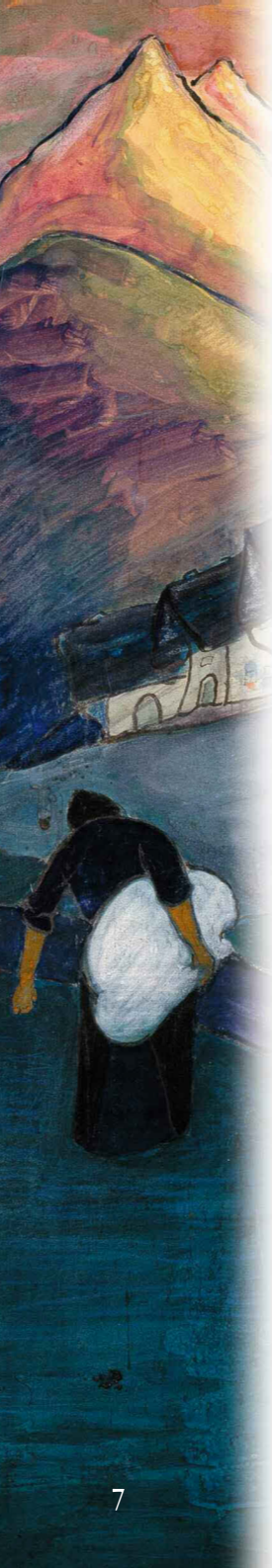
of the work is the passacaglia—a favourite device of the composer in terms of individual character. One only has to recall the passacaglia in Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, occasionally directly recalled here, or that in the 1944 second piano trio, with its allusions and quotations from Jewish folk music, to feel the depth of emotion Shostakovich creates in this profoundly moving movement. The passacaglia's original structure—we have mentioned the seventeen-bar theme, first in the bass, and repeated nine times: the ground plan for arguably the most moving concert music Shostakovich had written up to that time—is carried a stage further in the long cadenza, growing out of the passacaglia and leading without a break to the manic final burlesque. Just before the concerto races to its breathless conclusion, the passacaglia theme is recalled over the coda's headlong flight—in all of this activity, 'don't forget me', the music calls to us.

There is a greatly significant aspect to the performance these notes accompany, affording the listener the exceptionally rare opportunity of hearing the concerto as originally conceived. We have noted that the long cadenza joins the passacaglia to the finale attacca (without a break). Initially, Shostakovich intended the folk-like burlesque theme opening the finale to be stated by the soloist, but on reading the work through, David Oistrakh is said to have pleaded with the composer to give the soloist some respite after the lengthy cadenza and to rescore the passage for orchestra alone. Shostakovich agreed, and the resulting first published version is the one invariably performed today.

Shostakovich's original conception was published as an addendum to Volume 42 in the new Complete Edition; Alina Ibragimova has elected to perform the opening passage of the finale as the composer initially intended it to be heard, for the first time in a commercial recording.

The impact of the first violin concerto following the tenth symphony did much to re-establish Shostakovich's repu-





tation—certainly in the West—as a very significant figure: a reputation soon reinforced by the eleventh symphony, second piano concerto and first cello concerto, alongside the sixth, seventh and eighth string quartets.

By 1960, these eight major scores of the preceding seven years—each a masterpiece in the genre, and wholly individual—had declared Shostakovich's undimmed powers in no uncertain terms; the violin concerto is arguably the most original of these works. It was the composer's first 'symphonic' concerto—a deeply serious composition, unlike the effervescent first piano concerto of 1933. Within four years of its premiere, Oistrakh had, exceptionally, recorded the concerto twice. Nor were these to be his last recordings of the work.

Under the relatively (if only relatively) benign post-Stalin regimes of Nikita Khrushchev and his successor Leonid Brezhnev, the growing worldwide reputation Shostakovich came to enjoy in the final decades of his life—despite occasionally falling foul of official displeasure—enabled him to create rather more freely. As Khrushchev wrote:

Since Stalin's death I have realized that our intelligentsia harbours a deep-seated resentment against Zhdanov. But it should be remembered that Zhdanov was only discharging Stalin's orders. I think Stalin's cultural policies, especially the cultural policies imposed on Leningrad through Zhdanov, were cruel and senseless. You cannot regulate the development of literature, art, and culture with a stick or by barking orders. If you try to control your artists too tightly, there will be no clashing of opinions, consequently no criticism, and consequently no truth. There will be just a gloomy stereotype, boring and useless.

Following Stalin's death in 1953, a sense of détente with the West emanated from the Soviet Union, exemplified by the first foreign tours by concert artists, including Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovich and David

Oistrakh. Although Oistrakh's reputation had preceded his appearances in the West, there is no doubt that his first appearance in the USA, during which he introduced Shostakovich's concerto to Western audiences, added greatly to his renown and that of the composer.

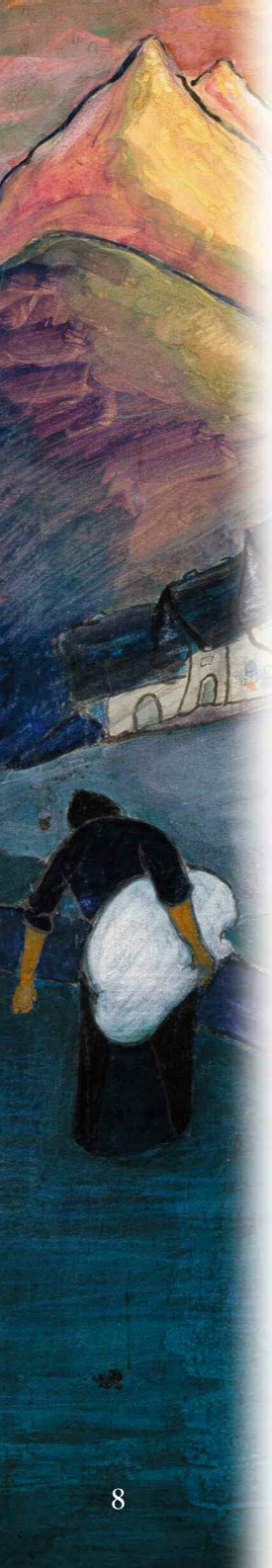
Shostakovich had every reason to be grateful to Oistrakh, and in the mid-1960s he decided to mark the violinist's sixtieth birthday with a second concerto. But Shostakovich miscalculated: he had the new concerto, Opus 129, ready for 1967; yet Oistrakh had been born in Odessa in 1908. For his actual sixtieth birthday, Shostakovich composed a violin sonata: his Opus 134.

The premiere of the second violin concerto was given in Bolsho, near Moscow, on 13 September 1967 by Oistrakh with the Moscow Philharmonic under Kirill Kondrashin. The work calls for a somewhat smaller orchestra than the first concerto—with double woodwind and four horns, but no harps. Neither concerto calls for trumpets or trombones—the first alone requires a tuba (absent in the later work).

Unlike the first concerto, the second has three movements, and is slightly shorter in duration. There are thematic similarities between the works, and at times rather stronger textural ones—both concertos begin identically in giving the initial melodic idea to cellos and double basses in octaves alone, almost as a kind of linking code. The nature of each concerto rarely permits lightening of tension, yet they are in many ways very different compositions. If the first concerto can be thought of as the personification of the composer (Shostakovich's famous DSCH 'motto' is heard), the second has subtleties that may almost imply a portrait of the soloist.

However, it was written at a time when Shostakovich's health was becoming precarious, his music reflecting a more withdrawn and intimate, less publicly addressed character. Perhaps the most obvious example of this contrast is in the functions of the concertos' respective cadenzas.





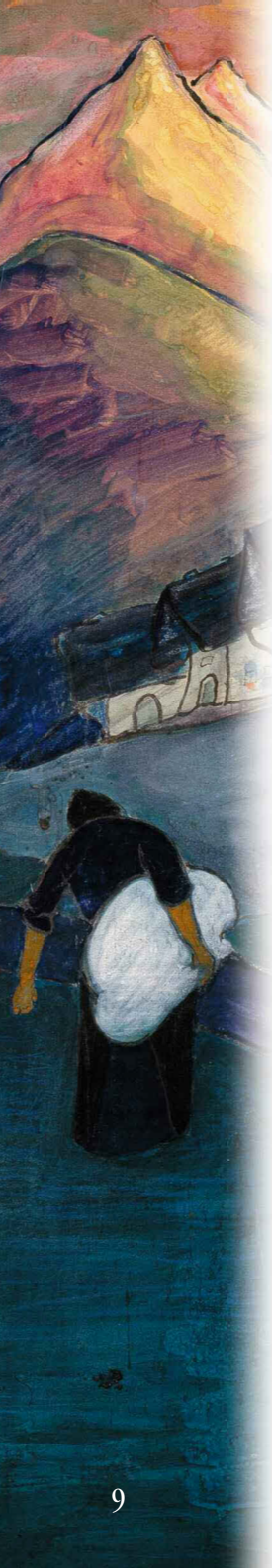
In the second concerto there are three, the first forming the fourth of the opening movement's five interlinked sections and reducing the accelerating tempo, thereby effecting a return to the character of the opening before ending in spectral fashion.

The soloist is silent for only two of the slow movement's 188 bars, the music, of quiet dialogue, akin to that of a brown study in a series of conversations between soloist and woodwind. They are broken by the second, more unsettled cadenza, which does not lead—as we might imagine—to a rushing finale; rather does its recitative-like character settle the atmosphere, albeit somewhat troubled, until a solo horn brings a balm-like sense of temporary ease. The movement is ostensibly joined to the finale, which, in Shostakovich's typically nervous vein, eventually races to the final cadenza—the longest and structurally most significant.

It has been suggested that Shostakovich included references to street songs of Odessa—Oistrakh's birthplace—in the work; if so, that remains a private acknowledgement between soloist and composer, but it does in some way explain the nature of the work's relationship between violin and orchestra: we observe, and are moved by it. Nonetheless, in the manifestly most significant third cadenza, Shostakovich reveals the organic thematicism of the entire concerto, conceived—unlike the varied impetus that drove the first—almost in one continuous sweep of inspirational development, the melodic fibres more organically arising, one from another, until at last the long-built-up tension underlying this individual masterpiece is finally resolved in the breathless extended coda.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2020





ALINA *Ibragimova*

Performing music from baroque to new commissions on both modern and period instruments, Alina Ibragimova has established a reputation as one of the most accomplished and intriguing violinists of her generation. This has been illustrated by her prominent presence at the BBC Proms since 2015; aside from concerto performances from the standard repertoire, her Proms appearances have included a concert with a baroque ensemble, and two late-night Royal Albert Hall recitals featuring the complete Bach partitas and sonatas, about which *The Guardian* commented: 'the immediacy and honesty of Ibragimova's playing have the curious ability to collapse any sense of distance between performer and listener.' In the 2018 Proms, Alina gave the premiere of the Rolf Wallin violin concerto with the Bergen Philharmonic Orchestra conducted by Edward Gardner.

Highlights among her concerto projects to date include engagements with major orchestras across North America, Europe, and Australasia—most recently the Royal Concertgebouw Orchestra, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, State Academic Symphony Orchestra 'Evgeny Svetlanov', Swedish Radio Symphony, London Symphony, Wiener Symphoniker, Boston Symphony, Sydney Symphony, Tokyo Symphony and the Chamber Orchestra of Europe.

Her long-standing duo partnership with pianist Cédric Tiberghien has featured highly successful cycles of the Beethoven and Mozart violin sonatas at the Wigmore Hall, and they are in high demand at the world's most prestigious recital series. Together Alina and Cédric have recorded an extraordinary range of repertoire for Hyperion Records, including violin sonatas by Johannes Brahms, César Franck, Louis Vierne and Wolfgang Amadeus Mozart.

Born in Russia in 1985, Alina studied at the Moscow Gnessin School before moving in 1995 with her family to the UK where she studied at the Yehudi Menuhin School

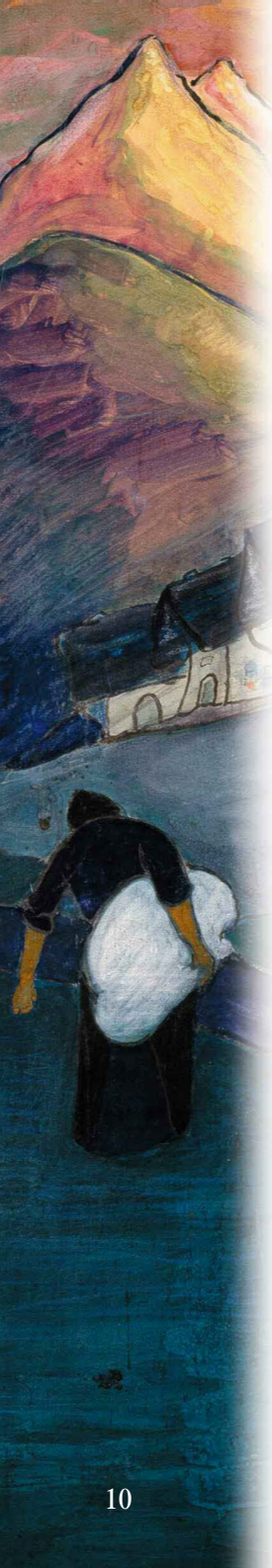


© Giorgia Bertazzi

and the Royal College of Music. She was also a member of the Kronberg Academy Masters programme. Alina's teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.

Alina has been the recipient of awards including the 2019 RPS Instrumentalist Award, the 2008 Borletti-Buitoni Trust Award, and the 2009 Classical BRIT Young Performer of the Year Award. She was a member of the BBC New Generation Artists scheme from 2005 to 2007, and was made an MBE in the 2016 New Year Honours List.

Alina performs on an Anselmo Bellosio violin of c1775, kindly provided by Georg von Opel.



VLADIMIR *Jurowski*

One of today's most sought-after conductors, acclaimed worldwide for his incisive musicianship and adventurous artistic commitment, Vladimir Jurowski was born in Moscow in 1972, and studied at the Music College of the Moscow Conservatory. In 1990 he relocated with his family to Germany, continuing his studies at the Dresden and Berlin Musikhochschulen, studying conducting with Rolf Reuter and vocal coaching with Semion Skigin. In 1995 he made his international debut at the Wexford Festival, conducting Rimsky-Korsakov's *May night*, and the same year saw his debut at the Royal Opera House with *Nabucco*.

Jurowski is the Chief Conductor and Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, taking up the position of General Music Director of the Bayerische Staatsoper in 2021. In 2017 he celebrated ten years as Principal Conductor of the London Philharmonic. He holds the titles of Principal Artist of the Orchestra of the Age of Enlightenment, Artistic Director of the State Academic Symphony Orchestra of Russia, and Artistic Director of the George Enescu Festival.

Jurowski enjoys close relationships with the world's most distinguished artistic institutions, collaborating with many of the leading orchestras, including the Chamber Orchestra of Europe, Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, New York Philharmonic, and Boston Symphony. He is a regular guest at the BBC Proms, Musikfest Berlin, and the Dresden, Lucerne, Schleswig-Holstein, and International Mstislav Rostropovich festivals.

Recent operatic highlights include conducting *Die Frau ohne Schatten* (Metropolitan Opera), *Wozzeck* (Salzburg Festival), Prokofiev's *The fiery angel* (Bayerische Staatsoper), and the premiere of Brett Dean's *Hamlet* (Glyndebourne). He has conducted at the Welsh National Opera, Opéra national de Paris, La Scala, Bolshoi Theatre, and the Semperoper Dresden.



© Drew Kelly

Jurowski's discography with the London Philharmonic Orchestra includes the complete symphonies of Brahms and Tchaikovsky, and works ranging from Haydn and Beethoven, through Mahler and Rachmaninov to Turnage and Silvestrov. He has recorded Schnittke's third symphony with the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Russian music with the Russian National Orchestra, and works by Mendelssohn and Mahler with the OAE. His tenure as Music Director at Glyndebourne has been documented in numerous CD and DVD releases, including award-winning productions of *Tristan und Isolde*, *Ariadne auf Naxos*, and *La Cenerentola*, among others.



State Academic Symphony Orchestra of Russia 'Evgeny Svetlanov'

Artistic Director Vladimir Jurowski

violin 1 Sergey Girshenko (concertmaster), Natalia Kovalevskaya (principal), Aleksey Gulyanitskiy, Svetlana Kozlova (Concerto No 1 only), Alina Gabrus, Semen Elizarov, Aleksandra Maryan, Svetlana Gviniashvili (Concerto No 2 only), Natalia Solntseva, Petr Bobrovskiy, Aleksander Gritsevich, Aleksander Malomozhnov, Narine Nanayan, Alena Pshanichnaya, Daria Dvern timer

violin 2 Alexey Tsyganov (principal), Nadezhda Palitsyna (Concerto No 1 only), Olga Savushkina, Oksana Lesnikova, Denis Novikov, Evgeny Ikov, Sergey Sivolgin, Mark Dvoskin, Maria Korotkova (Concerto No 1 only), Evgeny Prokopiev, Sergey Byvaltsev, Pavel Fadeev, Artem Litvinov, Anastasia Krasnikova

viola Georgy Kapitonov (principal), Vasily Kukhareenko, Larisa Lavrishcheva, Aleksander Vinogradov, Marianna Pulkis, Dmitry Radzetskiy, Evgeny Shcherbino, Apet Asyan, Ruslan Batalov, Anton Khlynov, Denis Tarasevich (Concerto No 1 only), Anna Chugaeva (Concerto No 1 only)

cello Paul Suss (principal), Evgeniya Petrova, Liudmila Gubkina, Oleg Stepanov, Aleksei Listochkin, Yulia Kabakova, Ilya Kononov, Alsu Davydova, Maxim Tarnorutsky, Tatiana Kalmykova

double bass Mikhail Kekshoev (principal), Daniil Shumkov, Rustem Shagimardanov, Ilya Panichkin, Ilya Komachkov, Ilya Mosalev, Gennady Permyakov, Vladimir Gnevushev

flute Evgeniya Yushina, Georgy Sychev (Concerto No 1 only), Lev Povitskiy

oboe Dmitry Kolupaev, Mikhail Chakrygin, Alexey Sorokin (Concerto No 1 only)

clarinet Yuri Babiy, Sergey Bolshakov, Vasily Chernyatin (Concerto No 1 only)

bassoon Aleksander Pulenkov, Egor Galyshev, Gennady Matveenko

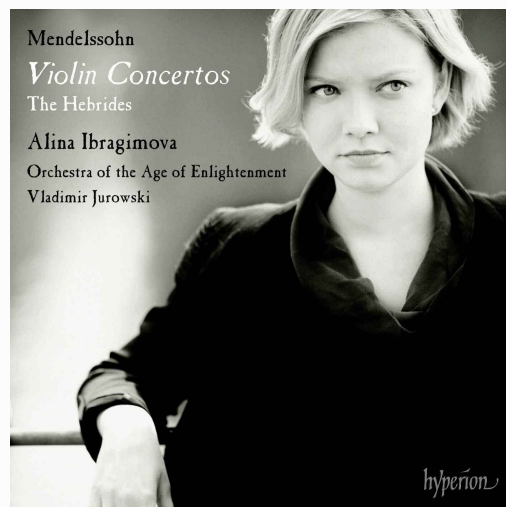
horn Valery Zhavoronkov (principal, Concerto No 2 only), Sergey Gorbunov (Concerto No 1 only), Andrey Smal, Vladimir Slabchuk, Sergey Vaskovich

tuba Firgat Musin (Concerto No 1 only)

percussion Aleksander Bagirov (principal, Concerto No 1 only), Nikolay Ermakov (Concerto No 2 only), Mikhail Putkov (Concerto No 1 only), Vladimir Terekhov

harp Nina Kupriyanova (Concerto No 1 only)

celesta Vera Almazova (Concerto No 1 only)



Mendelssohn

Violin Concertos

The Hebrides

Alina Ibragimova

Orchestra of the Age of Enlightenment

Vladimir Jurowski

hyperion

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)

Violin Concertos CDA67795

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

VLADIMIR JUROWSKI conductor

‘There’s a truth and honesty about this interpretation that you simply can’t argue with . . . beyond all the perfect balancings and the ear-pricking little details being drawn out of the score, it’s played with bucketloads of heart. A true stand out’ (*Gramophone*) ‘Ibragimova’s subtle changes of colour and prodigious range of articulation are things to wonder at’ (*The Guardian*)

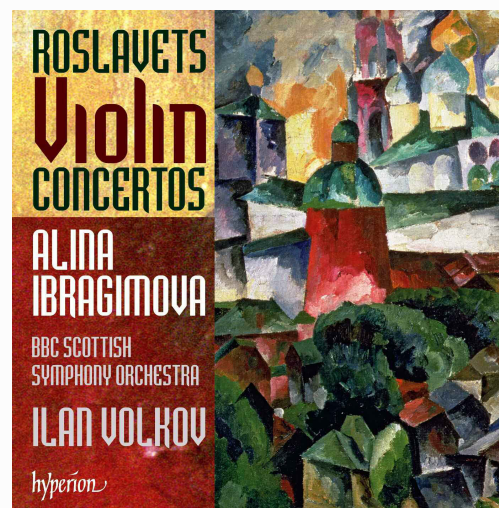
NIKOLAY ROSLAVETS (1881–1944)

Violin Concertos CDA67637

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA

ILAN VOLKOV conductor

‘Ibragimova plays like a dream, and Volkov and the BBC Scottish SO accompany superbly throughout. Simon Eadon’s sound is first-rate. Anyone interested in rare 20th century repertoire need not hesitate’ (*Gramophone*) ‘Both concertos are given superb, telling performances here by Alina Ibragimova and the BBC Scottish Symphony Orchestra and Ilan Volkov, on a disc that is valuable both historically and musically’ (*The Daily Telegraph*)



ROSLAVETS
**Violin
CONCERTOS**

ALINA
IBRAGIMOVA

BBC SCOTTISH
SYMPHONY ORCHESTRA

ILAN VOLKOV

hyperion



Recorded in the Tchaikovsky Concert Hall, Moscow, on 7 & 8 February (No 2),
and the Museum and Exhibition Complex 'New Jerusalem', Moscow, on 3, 4 & 7 July 2019 (No 1)

Recording Engineer ERDO GROOT

Recording Producers SÉBASTIEN CHONION (No 2), ELENA SYCH (No 1)

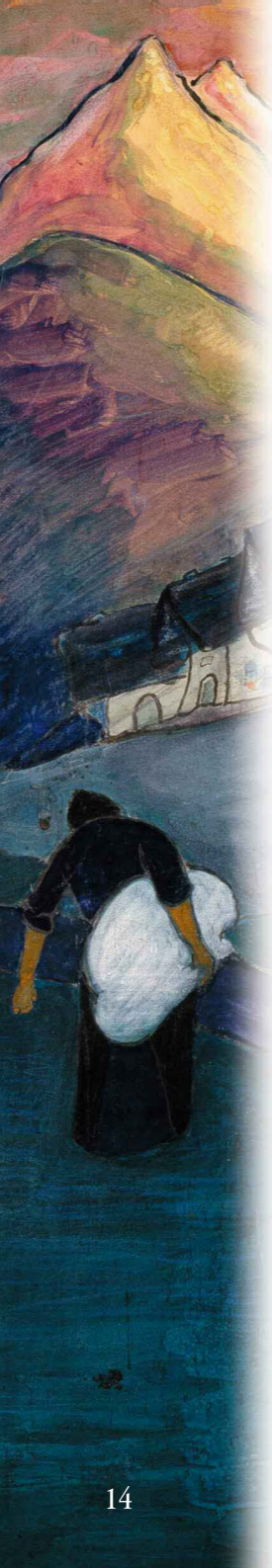
Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXX

Front illustration: *The Black Women* (1910) by Marianne von Werefkin (1860–1938)
akg-images / De Agostini Picture Library / M Carrieri

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



CHOSTAKOVITCH *Concertos pour violon*

LE MARDI 8 MAI 1945, le svastika de l'Allemagne nazie fut arraché du Reichstag à Berlin et remplacé par le marteau et la faucille de l'URSS. La Seconde Guerre mondiale était finie.

La victoire en Europe était acquise, mais à un prix considérable en vie humaines. En URSS, la guerre avait fait vingt-six millions de morts, militaires et civils, en quatre années de conflit—de loin le plus grand nombre de morts de toutes les nations, y compris l'Allemagne—prix supporté par toutes les couches de la société russe, notamment les artistes, dont certains appréhendaient un retour à la vie d'avant-guerre sous Staline.

Âgé de trente-huit ans, Dimitri Chostakovitch, né à Leningrad, pouvait envisager avec sérénité la défaite du nazisme et la vie future sous les soviétiques ; dix ans plus tôt, sa musique avait fait l'objet d'attaques ciblées, ce qui l'avait obligé à retirer sa quatrième symphonie sans qu'elle soit exécutée ; il avait dû son retour en grâce, non sans une certaine réticence, à sa cinquième symphonie, et—en termes populaires—à sa septième symphonie « Leningrad » (1941) couronnée d'un succès triomphal, qui le firent connaître presque partout dans le monde libre.

Pourtant, la symphonie « Leningrad » de Chostakovitch, comme sa huitième symphonie en cinq mouvements, tout aussi longue (1943), suscitèrent bien des réserves parmi les musiciens occidentaux. La première œuvre que composa Chostakovitch après la défaite de l'Allemagne—la neuvième symphonie en cinq mouvements (deux fois plus courte que la huitième)—ne fut pas l'hymne attendu au communisme : le thème dominant de la neuvième de Chostakovitch, c'est la légèreté.

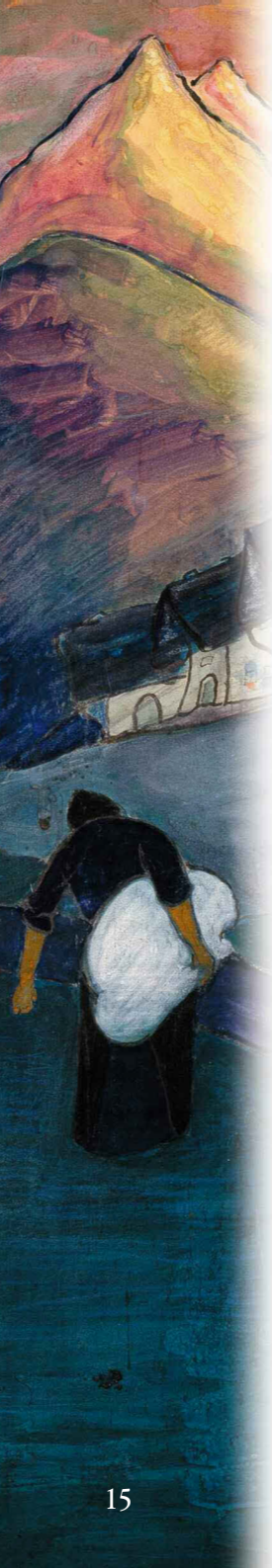
Mais une œuvre heureuse ne pouvait occulter purement et simplement le prix de la guerre ; une expression plus personnelle, résultant d'expériences directes ancrées dans le subconscient créateur du compositeur, allait s'avérer indéniable.

En 1945, David Oïstrakh était déjà le plus grand violoniste soviétique, même s'il ne s'était pas encore produit hors de l'URSS. Il avait fait la connaissance de Chostakovitch dix ans plus tôt, à l'époque de la dénonciation du compositeur dans le journal d'État *La Pravda* et espérait qu'il lui écrive une œuvre pour son instrument. Mais c'est seulement lorsque la guerre toucha à sa fin que Chostakovitch se sentit libre de planifier un concerto de grande envergure pour Oïstrakh ; il en commença vraiment la composition en 1947. L'œuvre achevée est quasiment unique parmi les concertos pour violon car elle comporte quatre mouvements, dont l'émotion va bien au-delà de celle de la joyeuse neuvième symphonie.

À bien des égards, le concerto qui en résulta est vraiment symphonique—pas uniquement parce qu'il comporte quatre mouvements—et Chostakovitch lui-même dit un jour que c'était « une symphonie pour violon et orchestre ». Quoi qu'il en soit, cette œuvre est aujourd'hui considérée comme l'un des grands concertos pour violon du XX^e siècle ; chose remarquable, le compositeur n'était pas lui-même violoniste.

S'il est assez extraordinaire qu'un compositeur qui ne savait pas jouer du violon écrive un chef-d'œuvre aussi universel pour cet instrument, les idées qui fusionnaient dans l'esprit de Chostakovitch en 1947–48 durent attendre le bon moment—encore davantage, si l'on considère la situation dans laquelle il allait bientôt se trouver.

Dans les dix-huit mois qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale, Joseph Staline—dirigeant incontesté et tout puissant de la Russie soviétique—commença à imposer systématiquement le régime communiste aux pays d'Europe de l'Est et à réaffirmer son emprise sur tous les aspects de la vie au sein de la Russie, notamment sur le travail des intellectuels. Staline choisit le maréchal Andreï Alexandrovitch Jdanov—héros de guerre soviétique objet



d'une admiration unanime, qui avait largement supervisé la défense finale de Leningrad au cours du siège historique de la ville—pour formuler ses exigences, fondées sur la haine de la démocratie sociale bourgeoise occidentale. Le parti (c'est-à-dire Staline) avait la conviction profonde que l'art ne devait pas plaire de manière restrictive à une élite : la poésie, les romans et le théâtre russes ; le ballet, l'opéra et la musique de concert russes ; la peinture, la sculpture et l'architecture russes—des arts d'un passé pas si récents—étaient connus et appréciés à des degrés divers dans toutes les couches de la société, et dans le monde entier. Pourquoi l'art moderne soviétique ne devrait-il pas intéresser autant de monde ?

En septembre 1946, Jdanov fit deux discours grossiers et violents, attaquant deux des meilleurs écrivains les plus vénérés travaillant alors en Russie : Mikhaïl Zochtchenko et Anna Akhmatova. Quelques semaines plus tard, il attaqua le cinéma et le théâtre russes modernes, et plusieurs mois après, il réprimanda publiquement G. F. Alexandrov, dont *l'Histoire de la philosophie européenne occidentale* suscitait beaucoup d'admiration. Alexandrov était un membre chevronné du comité central ; le sérieux de la situation pour les intellectuels en Russie était devenu évident.

L'une des conséquences des attaques de Jdanov sur la littérature soviétique fut sa prise de position en faveur d'un roman d'Alexandre Fadeïev, *La Jeune Garde*. L'écriture est jugée pauvre et sentimentale, mais les derniers chapitres ont une force cumulative incontestable très émouvante. Deux millions d'exemplaires en furent vendus en six mois. Étant donné la situation, il ne fallut pas attendre longtemps pour que les studios de cinéma Gorki de Moscou remanient ce roman pour en faire un film à grand spectacle de plus de trois heures. Heureusement, les studios demandèrent en fin de compte à Chostakovitch d'en écrire la musique.

Par chance, Chostakovitch venait d'achever une cantate patriotique pour solistes, chœur et orchestre—son *Poème*

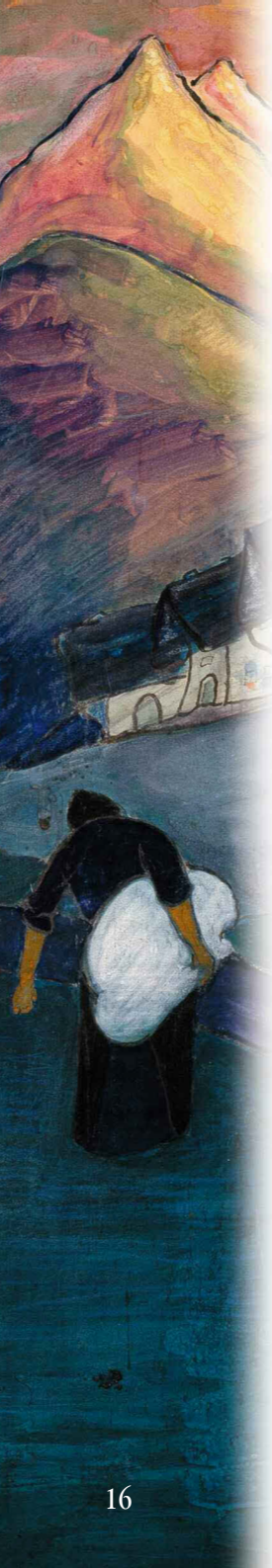
de la patrie—qui reposait sur de la musique traditionnelle et des chants révolutionnaires, dont certains récemment composés. Cette cantate était destinée à célébrer le trentième anniversaire de la Révolution d'Octobre. Chostakovitch avait donc travaillé à une musique grand public, et il poursuivit dans le même style aisément assimilé pour le film de *La Jeune Garde*. Juste après, Chostakovitch écrivit la musique d'un autre film plus ou moins patriotique, *Pirogov*, sur un célèbre chirurgien. Cette partition contient une valse qui devint très populaire ; mais pour des raisons assez vite évidentes, *Le poème de la patrie* ne fut pas exécuté.

Avec une férocité stupéfiante, le décret du comité central sur la musique fut publié en février 1948. Tous les compositeurs soviétiques de renom furent humiliés publiquement, leur œuvre condamnée car elle ne réussissait pas à plaire au « peuple ». Chostakovitch avait toutefois déjà connu ce genre de situation auparavant, mais personne—lui moins que tout autre—n'était prêt pour l'attaque que Jdanov lançait maintenant contre la musique soviétique.

Le même mois (février 1948) vit Chostakovitch travailler au finale du concerto destiné à Oïstrakh, qu'il avait commencé vraiment au mois de juillet précédent. Malgré le décret Jdanov et la purge de musiques considérées auparavant comme des exemples brillants de l'art soviétique qui s'en suivit, Chostakovitch termina cette œuvre en mars. Mais les incertitudes culturelles de l'époque l'empêchèrent de présenter au public son nouveau concerto pour violon profondément sérieux et souvent « introspectif ».

Ce devait être l'opus 77 de Chostakovitch, qu'il remplaça rapidement par *Trois pièces pour orchestre*—pas davantage exécutées. Ce n'est qu'en octobre 1955, après la disparition de Jdanov et de Staline, remplacés par un régime un peu plus libéral, que le concerto pour violon fut créé par David Oïstrakh et l'Orchestre philharmonique





de Leningrad sous la direction d'Evgueni Mravinski. Il reçut le numéro d'opus 99, ce qui laissait supposer une date de composition récente dans le sillage de la dixième symphonie (op.93) de 1953. De nos jours, il a repris son numéro d'origine, op.77, dans les catalogues modernes (une autre musique de film, *Le Premier Détachement*, porte aujourd'hui le bon numéro d'opus 99).

Ce concerto commence par un lent nocturne, dans une atmosphère rêveuse, sinon un peu inquiète, de réflexion assez perturbée. Vient ensuite un brillant scherzo très difficile sur le plan technique, mais l'atmosphère est à peine détendue : on a l'impression que les craintes qui sous-tendent le nocturne ont éclaté. Le troisième mouvement est une passacaille d'une originalité très étonnante, avec—tout d'abord—un thème fort insistant de dix-sept mesures à l'orchestre. Calmé par le soliste, le thème de la passacaille est repris neuf fois, menant à une vaste cadence (que certains peuvent considérer comme un quatrième mouvement), relié au finale diabolique, « Burlesque », à l'humour résolument sombre.

Du début à la fin de la partition, Chostakovitch se manifeste de la plus superbe manière : la ligne soliste fournit presque tout le matériel thématique de l'œuvre, criblée (dans certains cas, presque des citations et des allusions) de musique antérieure, même de musique d'autres compositeurs—de Beethoven à Stravinski. Pourtant, du début à la fin, pour l'auditeur attentif, c'est assurément Chostakovitch qui s'adresse à nous, son soliste étant la personnification d'un individu inquiet—contemplatif, courroucé, sombrement ironique ou tragique ; jamais enjoué—même si cet individu n'a certainement pas renoncé à la vie. Le cœur de cette œuvre est la passacaille—procédé préféré du compositeur, l'une de ses caractéristiques personnelles. Il suffit de se souvenir de la passacaille de *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Chostakovitch, parfois rappelée directement ici, ou de

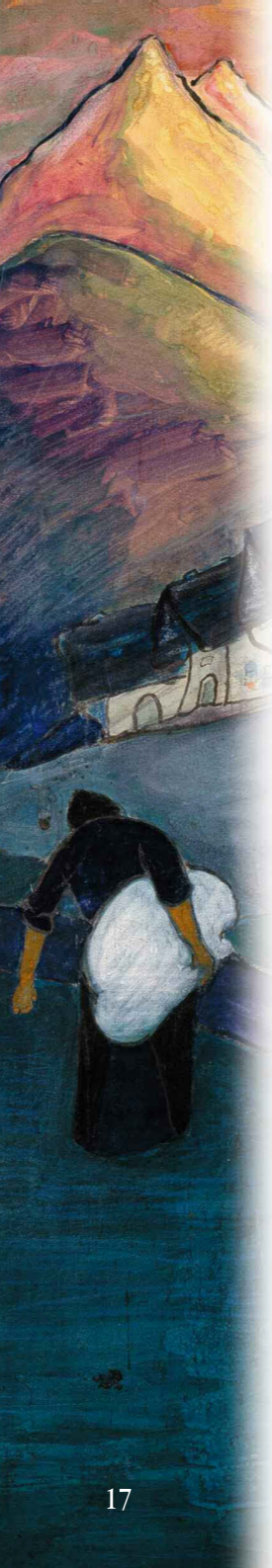
celle qui figure dans le Trio avec piano n° 2, avec ses allusions à la musique traditionnelle juive dont il fait aussi des citations, pour sentir la profondeur de l'émotion que crée Chostakovitch dans ce mouvement profondément émouvant. La structure originale de la passacaille—nous avons mentionné le thème de dix-sept mesures, tout d'abord à la basse, et repris neuf fois : le plan de base de ce qui est sans doute la musique de concert la plus émouvante que Chostakovitch ait écrite jusqu'alors—est poussé plus avant dans la longue cadence, qui naît de la passacaille et mène sans interruption au frénétique burlesque final. Juste avant que ce concerto se précipite vers une conclusion à couper le souffle, le thème de la passacaille revient sur la fuite éperdue de la coda—dans toute cette activité, « ne m'oubliez pas », la musique nous appelle.

L'exécution que ce texte accompagne comporte un aspect très important, car l'auditeur peut y entendre ce concerto tel qu'il fut conçu à l'origine, ce qui est exceptionnel. Nous avons souligné que la longue cadence unit la passacaille au finale attacca (sans interruption). Au départ, Chostakovitch voulait que le thème burlesque de style traditionnel qui ouvre le finale soit exposé par le soliste, mais en lisant l'œuvre en entier, il semblerait que David Oïstrakh ait supplié le compositeur d'accorder au soliste un peu de répit après la très longue cadence et de réécrire le passage pour l'orchestre seul. Chostakovitch accepta et c'est la première version publiée qui est toujours jouée de nos jours.

La conception originale de Chostakovitch figure en annexe du volume 42 de la nouvelle édition des œuvres complètes du compositeur ; Alina Ibragimova a choisi de jouer le passage initial du finale tel que le compositeur souhaitait qu'on l'entende à l'origine, et c'est une première fois dans un enregistrement commercial.

L'impact du Concerto pour violon n° 1 venant à la suite de la Symphonie n° 10 contribua beaucoup à rétablir la réputation de Chostakovitch—en Occident sans aucun





doute—comme personnalité très importante : une réputation bientôt renforcée par la Symphonie n° 11, le Concerto pour piano n° 2 et le Concerto pour violoncelle n° 1, à côté des sixième, septième et huitième quatuors à cordes.

Dès 1960, ces huit partitions majeures des sept années précédentes—chacune un chef-d'œuvre du genre, et totalement personnel—avaient très clairement démontré que la force créatrice de Chostakovitch était intacte ; le Concerto pour violon est sans doute la plus originale de ces œuvres. Ce fut le premier concerto « symphonique » du compositeur—une œuvre profondément sérieuse, contrairement au Concerto pour piano n° 1 de 1933. Au cours des quatre années qui suivirent sa création, Oïstrakh enregistra ce concerto à deux reprises, ce qui est exceptionnel. Et ce ne furent pas ses derniers enregistrements de cette œuvre.

Sous les régimes relativement (ne serait-ce que relativement) bienveillants de Nikita Khrouchtchev et de son successeur Léonid Brejnev, la réputation mondiale croissante dont jouit Chostakovitch au cours des dernières décennies de sa vie—même s'il se heurta parfois au mécontentement des officiels—lui permit de créer un peu plus librement. Comme l'écrivit Khrouchtchev :

Depuis la mort de Staline, j'ai réalisé que notre intelligentsia nourrit un profond ressentiment à l'égard de Jdanov. Mais il ne faut pas oublier que Jdanov exécutait simplement les ordres de Staline. Je pense que les politiques culturelles de Staline, surtout les politiques culturelles imposées à Leningrad par l'intermédiaire de Jdanov, étaient cruelles et absurdes. On ne peut réglementer le développement de la littérature, de l'art et de la culture avec un bâton ou en aboyant des ordres. Si l'on essaie de contrôler trop rigoureusement nos artistes, il n'y aura pas de conflits d'opinion, en conséquence pas de critique, et donc pas de vérité. Il y aura juste un stéréotype déprimant, ennuyeux et inutile.

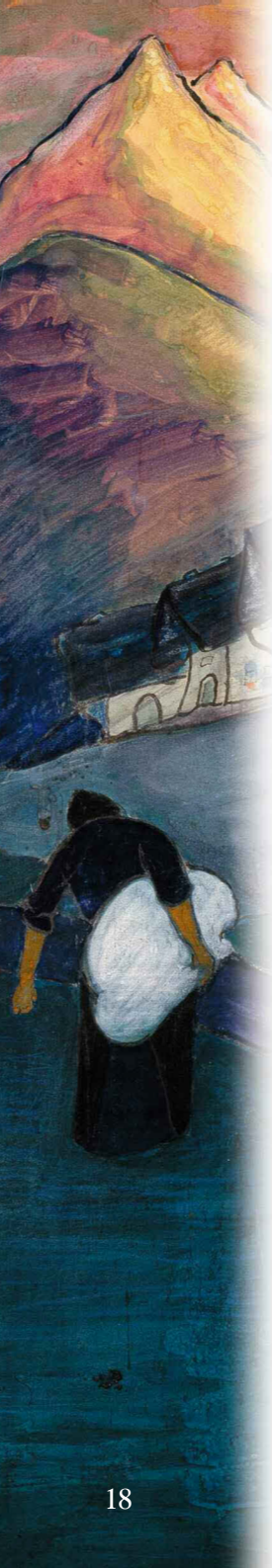
Après la mort de Staline en 1953, l'Union soviétique fit preuve d'une certaine détente avec l'Occident, illustrée par les premières tournées d'artistes concertistes, notamment Emil Guilels, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovitch et David Oïstrakh. Même si la réputation d'Oïstrakh avait précédé ses prestations en Occident, il ne fait aucun doute que sa première apparition aux États-Unis, au cours de laquelle il présenta le concerto de Chostakovitch au public occidental, accrut beaucoup sa notoriété et celle du compositeur.

Chostakovitch avait toutes les raisons de témoigner sa reconnaissance à Oïstrakh et, au milieu des années 1960, il décida de marquer le soixantième anniversaire du violoniste avec un second concerto. Mais Chostakovitch avait fait une erreur de date : son nouveau concerto, opus 129, était prêt en 1967, or Oïstrakh était né à Odessa en 1908. Pour son véritable anniversaire, Chostakovitch composa une sonate pour violon et piano, son opus 134.

La création du Concerto pour violon n° 2 eut lieu à Bolchevo, près de Moscou, le 13 septembre 1967, par Oïstrakh et l'Orchestre philharmonique de Moscou sous la direction de Kirill Kondrachine. Cette œuvre fait appel à un effectif un peu plus réduit que le premier concerto—avec les bois par deux et quatre cors, mais pas de harpe. Dans ces deux concertos, il n'y a ni trompette, ni trombone—seul le premier requiert un tuba (qui ne figure pas dans le second).

Contrairement au premier concerto, le second comporte trois mouvements et est un peu plus court. Il y a des similitudes thématiques entre ces deux œuvres et, parfois, des analogies textuelles plus fortes—les deux concertos commencent de la même manière en donnant une idée mélodique initiale aux seuls violoncelles et contrebasses à l'octave, presque une sorte de code de liens. La nature de chaque concerto permet rarement d'alléger la tension, mais ce sont, à bien des égards, des compositions très différentes.





Si le premier concerto peut être considéré comme la personnification du compositeur (on entend le célèbre « motif » DSCH de Chostakovitch), le second a des subtilités qui pourraient presque laisser croire à un portrait du soliste.

Cependant, il fut écrit à une époque où la santé de Chostakovitch devenait précaire, sa musique reflétant un caractère plus renfermé et intime, moins tourné vers le public. L'exemple le plus évident de ce contraste se trouve peut-être dans la fonction des cadences respectives de ces concertos. Dans le second, il y en a trois, la première constituant la quatrième des cinq sections liées du mouvement et réduisant le tempo accéléré, effectuant ainsi un retour au caractère du début avant de se terminer de manière spectrale.

Le soliste n'est silencieux que pendant deux des 188 mesures du mouvement lent, une musique marquée par un dialogue calme qui évoque une personne plongée dans ses pensées au travers d'une série de conversations entre le soliste et les bois. Elles sont interrompues par la deuxième cadence, plus instable, qui ne conduit pas, comme on pourrait l'imaginer, à un finale précipité ; son caractère proche du récitatif aplanit plutôt l'atmosphère, quelque peu tendue néanmoins, jusqu'à ce qu'un cor solo apporte

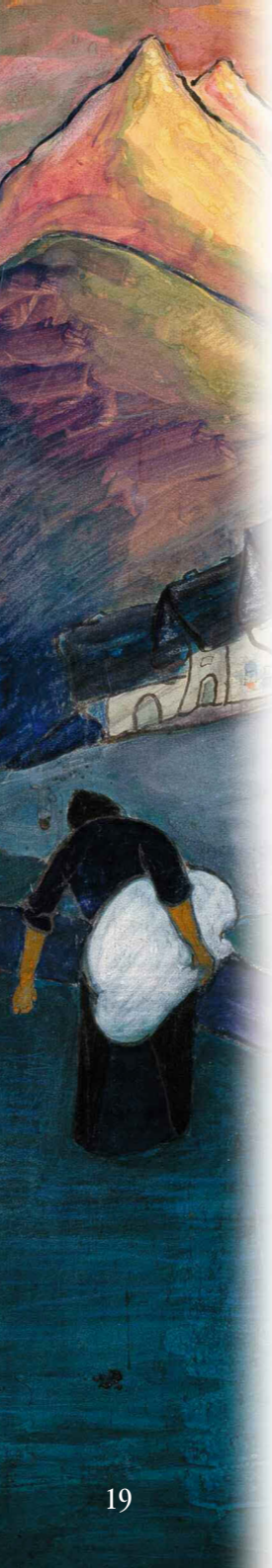
un sentiment d'aisance provisoire comme un baume. Ce mouvement est ostensiblement lié au finale qui, dans la veine nerveuse typique de Chostakovitch, finit par conduire à toute allure à la cadence finale—la plus longue et la plus importante sur le plan structurel.

Certains ont avancé que Chostakovitch avait inséré dans cette œuvre des références à des chansons des rues d'Odessa—lieu de naissance d'Oïstrakh ; si c'est le cas, c'est un signe de reconnaissance privée entre le soliste et le compositeur, mais qui explique d'une certaine façon la nature des relations entre le violon et l'orchestre dans cette œuvre : nous observons et nous en sommes émus. Néanmoins, dans la troisième cadence, manifestement la plus importante, Chostakovitch révèle le thématisme organique de tout ce concerto, conçu—contrairement au dynamisme varié qui impulsait le premier—presque dans un seul grand geste de développement continu et stimulant, les fibres mélodiques découlant les unes des autres jusqu'à ce que la tension accumulée depuis longtemps, tension qui sous-tend ce chef-d'œuvre très personnel, soit finalement résolue dans la très longue coda haletante.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2020

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS





SCHOSTAKOWITSCH *Violinkonzerte*

AM 8. MAI 1945, einem Dienstag, wurde das Hakenkreuz der Nazis vom Reichstag in Berlin gerissen und durch Hammer und Sichel der UdSSR ersetzt. Der 2. Weltkrieg war aus.

Europa war befreit—ein Sieg, gewonnen unter einem unermesslichen Opfer an Menschenleben. Nach vier Jahren Krieg hatte die UdSSR über 26 Millionen tote Soldaten und Zivilisten zu beklagen, mehr als jede andere Nation, Deutschland eingeschlossen. Alle Bereiche der russischen Gesellschaft waren betroffen, auch die Künstler; und nicht alle begrüßten die Rückkehr zum Leben unter Stalin, wie es vor dem Krieg gewesen war.

Dmitri Schostakowitsch, in Leningrad geboren und 38 Jahre alt, hatte Gründe, die Niederlage Nazideutschlands und das künftige Leben unter Sowjetherrschaft gelassen zu nehmen. Noch zehn Jahre zuvor war er wütenden Angriffen auf seine Musik ausgesetzt gewesen, sodass er seine 4. Sinfonie vor der Uraufführung zurückziehen musste. Eine halbherzige Rehabilitation bewirkte seine Fünfte, eine triumphale jedoch die populäre Siebte, die „Leningrader“, die seinen Namen in der gesamten freien Welt berühmt machte.

Doch weder Schostakowitschs „Leningrader“ noch der ebenso langen, fünfsätzigen Achten von 1943 blieb die Kritik westlicher Musiker erspart. Das erste Werk, das Schostakowitsch nach der deutschen Niederlage schrieb, die fünfsätzige Neunte—die kaum halb so lang war wie die Achte—erwies sich keineswegs als jener Lobgesang auf den Kommunismus, der allgemein erwartet wurde; eher erzählt sie von befreiter Heiterkeit.

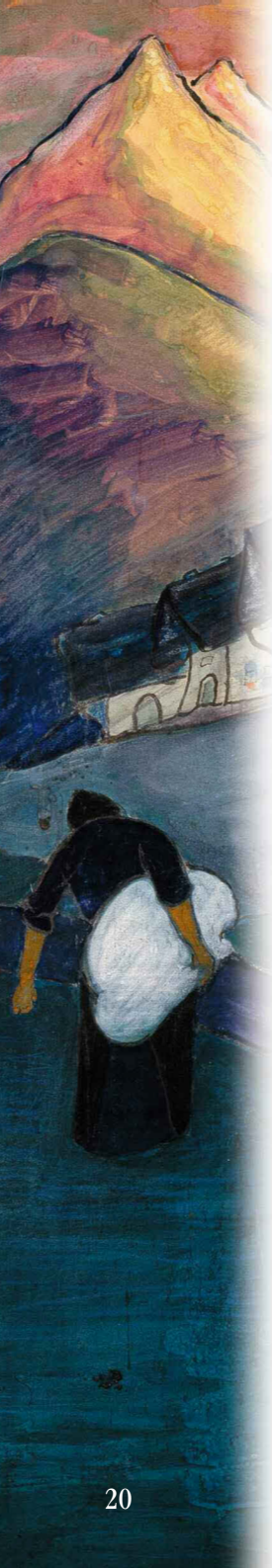
Den Preis des Krieges jedoch konnte kein noch so heiteres Werk einfach zudecken. Tief im Unterbewussten des Komponisten regte sich nach seinen eigenen Kriegserfahrungen ein Drang nach persönlicher Aussage, der sich nicht verleugnen ließ.

1945 war David Oistrach bereits der führende sowjetische Geiger; allerdings war er noch nie im Ausland aufgetreten. Er war Schostakowitsch zehn Jahre zuvor begegnet, als der Komponist im Staatsblatt *Prawda* angegriffen worden war; Oistrach hoffte auf ein Werk für sein Instrument. Doch es sollte noch bis Kriegsende dauern, bis Schostakowitsch die Muße fand, ein großes Violinkonzert für ihn zu konzipieren. 1947 begann er mit der Ausarbeitung. Das fertige Werk war mit seinen vier Sätzen so gut wie einzigartig; seine Gefühlswelt reicht deutlich tiefer als die der heiteren Neunten.

Es ist nicht allein die Viersätzigkeit, die dieses Konzert als in seinem Wesen sinfonisch ausweist. Schostakowitsch selber sagte einmal, es sei „eine Sinfonie für Violine und Orchester“. Wie dem auch sei: Heute gilt das Werk als eines der großen Violinkonzerte des 20. Jahrhunderts—von einem Komponisten, der selber kein Geiger war.

Mag es auch außergewöhnlich anmuten, dass ein Komponist ein solches Meisterwerk für das Instrument schreibt, der es selber nicht beherrscht, so hatten sich in seiner Vorstellung 1947–48 wohl Einfälle angesammelt, die nur auf den richtigen Anlass warteten—umso mehr, wenn man die Lage bedenkt, in der Schostakowitsch sich bald befinden sollte.

Noch immer unangefochtener Alleinherrscher über Sowjetrussland, hatte Stalin eineinhalb Jahre nach Kriegsende begonnen, die sowjetische Herrschaft auf die Länder Osteuropas auszudehnen und jeden Lebensbereich in Russland unter seine Kontrolle zu bringen, auch Schaffen der Intellektuellen. Marschall Andrej Alexandrowitsch Schdanow, ein weithin bewundener sowjetischer Kriegsheld, der während der historischen Belagerung Leningrads viel zur letzten Verteidigung der Stadt beigetragen hatte, wurde von Stalin mit der Umsetzung seiner Forderungen betraut: Vor allem sollte der Hass auf die sozialdemokratische



Bourgeoisie des Westens geschürt werden. Tief eingewurzelt war der Glaube der Partei—also Stalins—dass Kunst sich nicht an eine schmale Elite wenden dürfe: Russische Dichtung, Epik und Dramatik, das russische Ballett, russische Oper und Konzertmusik, russische Malerei, Bildhauerei und Architektur—die Kunst der jüngeren Vergangenheit—wurden in allen Schichten der Sowjetgesellschaft und auf der ganzen Welt geschätzt. Warum sollte das bei moderner sowjetischen Kunst anders sein?

Im September 1946 hielt Schdanow zwei vulgäre, aggressive Reden, in denen er zwei der angesehensten russischen Schriftsteller jener Zeit angriff: Michail Soschtschenko und Anna Achmatowa. Wenige Wochen darauf nahm er sich die moderne russische Film- und Bühnenkunst vor, einige Monate später rügte er in aller Öffentlichkeit G. F. Alexandrow, dessen *Geschichte der westeuropäischen Philosophie* allgemein bewundert wurde. Alexandrow war ein hohes Mitglied des Zentralkomitees. Damit wurde klar, wie ernst es um die Intellektuellen in Russland stand.

Ein Nebenprodukt der Angriffe Schdanows auf die Sowjetliteratur war sein Lob des Romans *Die junge Garde* von Alexander Fadejew. Sein Stil gilt als billig und sentimental, doch zeigen die letzten Kapitel einen durchaus anrührenden Spannungsaufbau. In einem halben Jahr wurden sechs Millionen Exemplare verkauft. So dauerte es nicht lange, dass die Moskauer Gorki-Filmstudios den Roman zu einem mehr als dreistündigen Filmepos verarbeiteten. Es war ein Glücksfall, dass das Unternehmen ausgerechnet Schostakowitsch um die Filmmusik bat.

Das Glück bestand darin, dass Schostakowitsch vor Kurzem eine patriotische Kantate für Soli, Chor und Orchester komponiert hatte: das *Poem an die Heimat*. Es beruhte auf Volksmusik und Revolutionsliedern, einige davon neu geschrieben, und sollte den dreißigsten Jahrestag der Oktoberrevolution feiern. So hatte Schostakowitsch

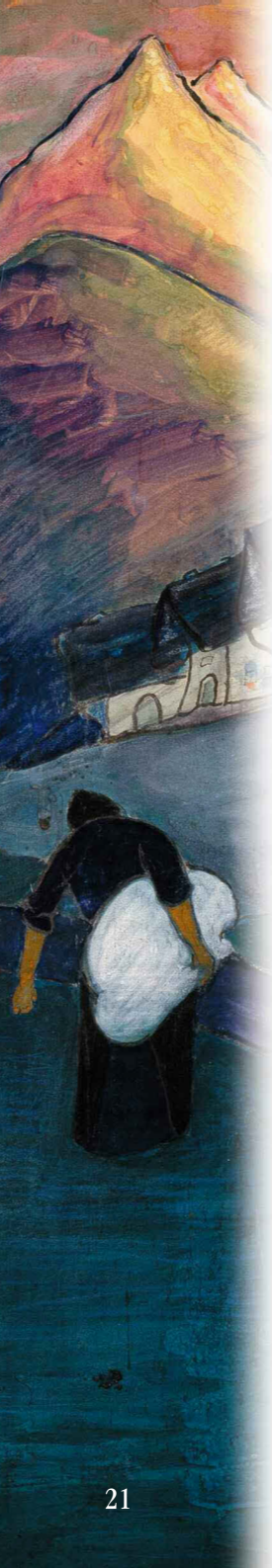
Musik geschrieben, die einen großen Hörerkreis ansprach; und für den Film *Die junge Garde* blieb er bei dieser Schreibart. Gleich im Anschluss schrieb Schostakowitsch die Musik zu *Pirogow*, einem weiteren, ebenfalls in patriotischem Ton gehaltenen Film über einen berühmten Chirurgen. Zu dieser Filmmusik gehört ein Walzer, der rasch populär wurde. Das *Poem der Heimat* jedoch sollte nicht zur Aufführung kommen—aus Gründen, die sich bald zeigten.

Im Februar 1948 erschien das Dekret des Zentralkomitees zur Musik—ein Dokument von atemberaubender Aggressivität. Jeder bedeutende Sowjetkomponist wurde darin öffentlich gedemütigt, jedes Werk verfiel dem Verdikt, es spreche „das Volk“ nicht an. Schostakowitsch hatte ähnliches zwar bereits erlebt. Doch niemand, auch er nicht, war auf Schdanows Attacke auf die sowjetische Musik gefasst.

Im selben Monat, im Februar 1948, arbeitete Schostakowitsch am Finale des Violinkonzerts für Oistrach, mit dessen Komposition er im Juli davor begonnen hatte. Das Schdanow-Dekret und die Säuberung des Repertoires von Musik, die zuvor als leuchtende Beispiele der Sowjetkunst gegolten hatte, hinderten ihn nicht daran, das Werk im März abzuschließen. Die neue Gefährdung des Kulturlebens jedoch hielt ihn davon ab, das zutiefst ernste und in vielen Momenten auch private neue Violinkonzert zu veröffentlichen.

Es sollte sein Opus 77 werden, eine Zahl, die er rasch an *Drei Stücke für Orchester* vergab; auch sie blieben unaufgeführt. Bis zur Uraufführung mit David Oistrach und der Leningrader Philharmonie unter Jewgeni Mrawinsky sollte es noch bis zum Oktober 1955 dauern: Schdanow und Stalin waren tot, und es herrschte ein etwas weniger repressives Regime. Die neue Opuszahl 99 sollte glauben machen, es sei eine neue Komposition, geschrieben nach dem Opus 93, der 10. Sinfonie von 1953. Heute trägt es





in den Werkverzeichnissen wieder die erste Opuszahl 77; die 99 wurde an die Filmmusik zu *Die erste Staffel* vergeben.

Am Anfang des Konzerts steht ein langsames Nocturne von düster-träumerischer, bisweilen bedrohlicher Stimmung. Ihm folgt ein brillantes, technisch außerordentlich anspruchsvolles Scherzo, das jedoch keinen Stimmungs-umschwung bringt: Es klingt, als sei hier ausgebrochen, was im Nocturne noch dunkel drohte. Den dritten Satz bildet eine staunenswert originelle Passacaglia, deren Thema sich zunächst lautstark im Orchester vorstellt. Vom Solisten beschwichtigt, wird das Passacaglienthema neunmal wiederholt und in eine ausgedehnte Solokadenz hineingeführt, die man auch als einen vierten Satz hören kann. Sie wiederum leitet über zu einem dämonischen Finale von grimmigem Sarkasmus.

Die Partitur zeigt Schostakowitsch durchweg auf der Höhe seines Schaffens. Die Sololinie enthält nahezu das gesamte thematische Material des Werks; und sie ist durchsetzt mit Anspielungen und Beinahe-Zitaten älterer Werke auch anderer Komponisten, von Beethoven bis Strawinsky. Dennoch kann der Hörer in keinem Augenblick daran zweifeln, dass es Schostakowitsch ist, der hier spricht. Der Solist verkörpert ein gequältes Individuum—nachdenklich, wütend, sarkastisch oder tragisch und niemals leichtsinnig. Dabei hat dieses Individuum sich keineswegs vom Leben verabschiedet. Herzstück des Werks ist die Passacaglia—ein Verfahren, das der Komponist gerne als Charakterisierungsmittel anwandte. Man denke nur an die Passacaglia in *Lady Macbeth von Mzensk*, die hier gelegentlich zitiert wird, oder an das Klaviertrio Nr. 2 von 1944, das sich in Anklängen und Zitaten auf jüdische Volksmusik bezieht, und man begreift die emotionale Wucht, die Schostakowitsch in diesem zutiefst bewegenden Satz erschafft. Bereits erwähnt wurde das siebzehntaktige Thema, zunächst im Bass, das neunmal wiederholt wird:

Grundriss der sicherlich bewegendsten Orchestermusik, die Schostakowitsch bis zu dieser Zeit geschrieben hat. Diese hochoriginelle Struktur wird in die lange Kadenz hinein weitergeführt. Sie geht aus der Passacaglia hervor und leitet ohne Pause in die Burleske über, den gleichsam besessenen Schlusssatz. Kurz vor dem atemlosen Ende erklingt das Passacaglienthema in die Raserei der Coda hinein—über all dem Getümmel ein „Vergiss mich nicht!“

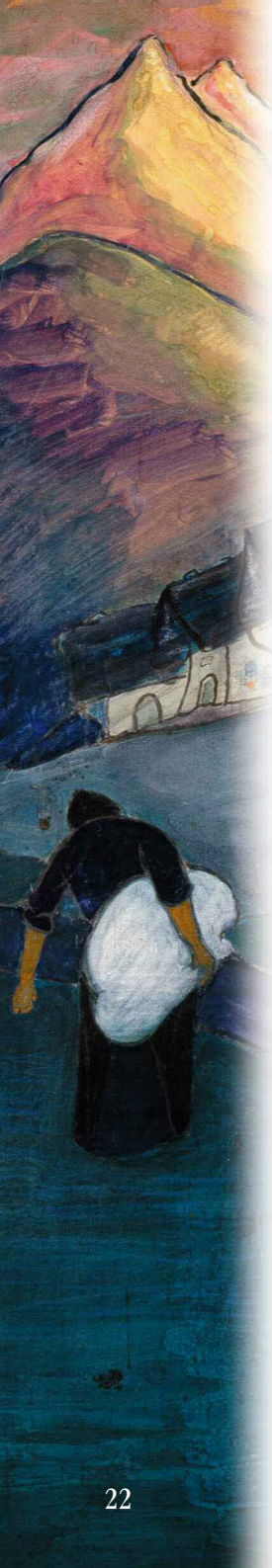
Eine Besonderheit gilt es bei dieser Aufnahme noch zu beachten: Der Hörer hat hier die äußerst seltene Gelegenheit, das Violinkonzert so zu hören, wie es ursprünglich konzipiert war. Wie bereits gesagt, mündet die ausgedehnte Solokadenz attacca (ohne Unterbrechung) in das Finale. Schostakowitsch sah zunächst vor, dass der Solist das volkstümlich-burleske Thema des Finales spielen sollte. Es heißt aber, David Oistrach habe nach der Durchsicht des Werks den Komponisten angefleht, dem Solisten nach der langen Kadenz eine Verschnaufpause zu gönnen und die Passage für Orchester umzuschreiben. Schostakowitsch war einverstanden, und heute wird ausnahmslos diese erste veröffentlichte Fassung geboten.

Die ursprüngliche Fassung wurde als Anhang zu Band 42 der neuen Gesamtausgabe gedruckt. Alina Ibragimova hat sich dazu entschieden, den Beginn des Finales so zu spielen, wie der Komponist es anfänglich gedacht hatte. Diese Fassung ist in dieser Einspielung nun erstmals zu erleben.

Nach der 10. Sinfonie war es auch das 1. Violinkonzert, das Schostakowitschs Ansehen als bedeutender Komponist wiederherstellte, besonders im Westen; ein Ruf, den bald darauf die 11. Sinfonie, das 2. Klavierkonzert und das 1. Cellokonzert bestätigen sollten, dazu die Streichquartette Nr. 6, 7 und 8.

Diese acht Werke, jedes ein Meisterstück eigenen Rechts, hatten bis 1960 Schostakowitschs unverminderte





Schaffenskraft unwiderleglich bewiesen; das Violinkonzert kann dabei als das originellste Stück gelten. Es war das erste sinfonische Solokonzert des Komponisten—anders als das quirlige 1. Klavierkonzert von 1933 eine durchweg ernste Komposition. In den vier Jahren nach der Uraufführung hatte Oistrach das Werk zweimal eingespielt—und dabei sollte es nicht bleiben.

Unter den zumindest vergleichsweise milderen Regimes, die Stalin folgten—unter Führung von Nikita Chruschtschow und Leonid Breschnjew—genoss Schostakowitsch in den letzten Jahrzehnten seines Lebens wachsenden internationalen Ruhm. Obwohl er immer wieder in Ungnade fiel, erlaubte dieser es ihm, freier zu schaffen. Chruschtschow schrieb:

Seit dem Tode Stalins habe ich bemerkt, dass die Intelligentsija tiefe Abneigung gegen Schdanow hegt. Dabei ist zu bedenken, dass Schdanow lediglich Stalins Befehle ausführte. Ich halte Stalins Kulturpolitik, besonders jene Maßnahmen, die Schdanow Leningrad auferlegte, für grausam und gedankenlos. Auf die Entwicklung von Literatur, Kunst und Kultur kann man nicht mit dem Knüppel oder dem Brüllen von Befehlen Einfluss nehmen. Versucht man, die Künstler zu scharf zu kontrollieren, so wird es an Meinungsverschiedenheiten fehlen, folglich an Kritik und damit an Wahrheit. Zurück bleibt nur ein blasses Klischee, langweilig und nutzlos.

Nach Stalins Tod 1953 ging von der Sowjetunion eine gewisse Entspannung in der Haltung gegen den Westen aus. Davon zeugten die ersten Auslandstourneen von Musikern wie Emil Gilels, Swjatoslaw Richter, Mstislaw Rostropowitsch und David Oistrach. Zwar war Oistrachs Ruhm ihm selber in den Westen vorausgeeilt. Doch trug sein erster Auftritt in den USA, bei dem er dem westlichen Publikum das Schostakowitsch-Konzert vorstellte, zweifellos zu seinem Ansehen ebenso bei wie zu dem des Komponisten.

So hatte Schostakowitsch allen Grund, Oistrach dankbar zu sein. Mitte der Sechzigerjahre beschloss er, den 60. Geburtstag des Geigers mit einem weiteren Violinkonzert zu würdigen. Doch hatte Schostakowitsch sich verrechnet: Das neue Konzert war 1967 fertig; Oistrach war jedoch 1908 in Odessa geboren. Zu seinem tatsächlichen Sechzigsten schrieb Schostakowitsch ihm dann eine Violinsonate, sein Opus 134.

Die Uraufführung des 2. Violinkonzert fand am 13. September 1967 in Bolschewo bei Moskau statt, es spielten Oistrach und die Moskauer Philharmonie unter Kyrill Kondraschin. Das Werk ist etwas kleiner besetzt als sein Vorgänger: mit doppeltem Holz und vier Hörnern, aber ohne Harfen. Beide Konzerte verzichteten auf Trompeten und Posaunen; im ersten ist lediglich eine Tuba besetzt, im zweiten fehlt auch diese.

Anders als das 1. Violinkonzert hat das zweite drei Sätze und ist etwas kürzer. Zwischen ihnen gibt es Bezüge in der Thematik wie in der Kompositionsweise: Beide beginnen auf gleiche Weise mit der Anfangsmelodie in einsamen Oktaven von Celli und Kontrabässen—ganz so, als sollte die Verbindung deutlich werden. Beide Werke leben von einer anhaltenden Spannung, doch sind sie auch in vieler Hinsicht sehr verschieden. Lässt sich das 1. Violinkonzert als Selbstbildnis des Komponisten verstehen—sein berühmtes DSCH-Motto ist zu hören—so gibt das zweite subtil Hinweise, dass es als Porträt des Solisten gemeint sein könnte.

Es entstand allerdings zu einer Zeit, in der Schostakowitschs Gesundheit sich immer mehr verschlechterte; seine Musik nahm einen reservierteren, intimeren Ton an, der sich weniger nach außen richtete. Diesen Gegensatz belegen vielleicht am besten die Solokadenzen der beiden Konzerte. Das erste Konzert weist drei auf. Die erste bildet den vierten der fünf Abschnitte des 1. Satzes und bewirkt die Entschleunigung des zuvor stetig anwachsenden





Tempos, somit auch die Rückkehr zur Stimmung des Werkbeginns vor dem spukhaften Satzschluss.

Nur zwei Takte des 188 Takte langen langsamen Satzes schweigt der Solist; die Musik gleicht einer Reihe von zutiefst nachdenklichen Gesprächen zwischen dem Solisten und den Holzbläsern. Zum Schweigen bringt sie die zweite, unruhigere Kadenz. Sie leitet jedoch nicht, wie man erwarten könnte, zu einem raschen Finale über. Stattdessen befriedet ihr rezitativartiger Gestus die gleichwohl unruhige Stimmung, bis ein Hornsolo vorübergehende Entspannung bringt. Der Satz geht ins Finale über, das in der für Schostakowitsch typischen nervösen Art schließlich auf die Schlusskadenz hinrast, die längste und formal gewichtigste.

Es heißt, Schostakowitsch habe in dem Werk Anspielungen auf Straßenlieder aus Oistrachs Geburtsstadt Odessa versteckt. Sollte das zutreffen, so bleibt es ein Geheimnis zwischen Solist und Komponist. Doch wirft es auch ein Licht auf das Verhältnis von Violine und Orchester in diesem Konzert: Wir nehmen es wahr, und es rührt uns an. Doch wie dem auch sei: In der offensichtlich bedeutendsten, dritten Solokadenz enthüllt Schostakowitsch den thematischen Zusammenhang des gesamten Konzerts. Anders als in der wechselhaften ersten Kadenz geschieht das hier in einem einzigen Schwung der Erfindungskraft; ein melodischer Baustein geht aus dem anderen organisch hervor, bis sich die lang aufgestaute Spannung, die dieses einzigartige Meisterwerk durchweg prägt, in der langen und atemlosen Coda endlich entlädt.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2020

Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL



