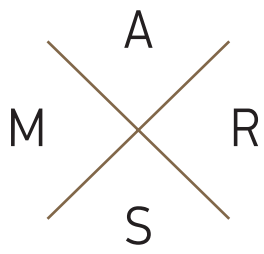


Евгений Светлов





ANTHOLOGY OF RUSSIAN  
AND SOVIET SYMPHONIC MUSIC

volume 2

РОДИОН ШИЩЕДРИН  
Naughty Limericks  
Not Love Alone  
Singsong Suite from the opera  
Maids' Round Dance  
From the Ball of Shylock's Feast  
Solemn Overture

EVGENI SVETLANOV

Sergei Rachmaninov  
Symphonies 1-4  
Conductor  
EVGENI SVETLANOV

Сергей Рахманинов  
Симфонии 1-4  
Дирижер  
ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ

ALEXANDER GLAZUNOV  
RAYMONDA  
РАЙМОНДА  
АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ

EVGENI SVETLANOV



VALENTIN SVETLANOV  
KLIMOV SVETLANOV

S. PROKOFIEV  
F. SVETLANOV  
S. DEBESSY  
P. SARASATE  
E. KRISTOF  
E. BASTIENICZ

СПРОКОФЬЕВ  
Ф. СВЕТЛАНОВ  
С. ДЕБЕССИ  
П. САРАСАТЕ  
О. КРИСТОФ  
Е. БАСТИЕНИЧ

ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ



РОДИОН ШИЩЕДРИН  
СИМФОНИЯ №1  
ЗВОНЫ  
КОНЦЕРТ  
ДЛЯ  
ОРКЕСТРА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ  
ОРКЕСТР

СИМФОНИЯ № 9  
ПРАЗДНИЧНАЯ УВЕРТУРА  
РОМАНС  
ТАНТИ-ТРОТ

EVGENI SVETLANOV

SEERGEI RACHMANINOV

ОПЕРА  
EXTRACTS  
THE OPERA  
SYNOPSIS  
FOR CD

«Дирижер... Он выходит, становится за пульт и, повернувшись спиной к публике и лицом к оркестру, старается в силу своих возможностей высказать все накопленное в душе и в мозгу через ту музыку, которая должна прозвучать»

*Евгений Светланов*

Когда профессор дирижирования Московской консерватории Александр Гаук спросил своего нового студента, зачем ему – перспективному пианисту и талантливому композитору – понадобилось овладевать профессией дирижера, то получил ответ: *«твердое намерение возродить к жизни незаслуженно забытые произведения, в первую очередь, русской классики...»*. Так Евгений Светланов определил свой магистральный путь в музыкальном искусстве.

Уникальная, не имеющая аналогов в истории мировой звукозаписи *«Антология русской симфонической музыки»* осталась главным (хотя далеко не единственным) нерукотворным памятником, завещанным Е. Светлановым потомкам. Однако сам он придавал не меньшее значение своей композиторской деятельности и не мог оставаться в стороне от окружающей его музыки. Широкий и разнообразный был его исполнительский интерес к творчеству отечественных композиторов-современников. К сожалению, далеко не все столь скрупулезно фиксировалось на пленку – многое осталось звучать лишь в душах и сердцах живых свидетелей...

Многие представленные здесь записи по разным причинам никогда не выходили ни на пластинках, ни на дисках и публикуются впервые.

Полная запись оркестрового наследия Александра Глазунова сама по себе является исполнительским подвигом даже в рамках всей «*Антологии*». «... *Зная, любя и ценя каждую ноту этой прекрасной музыки, которая еще не заняла свое достойное место в умах и сердцах слушателей*», Евгений Светланов записал с ГАСО СССР большую часть этого колоссального объема музыки в течение двух лет (1989–90)! В комплекте представлена и гораздо более ранняя запись, прежде никогда не публиковавшаяся, осуществленная на концерте с М. Ростроповичем в 1964 г. – Концерт-баллада для виолончели.

Рахманинов и Скрябин... Эти имена были для Светланова вечными путевыми маяками в мире русской музыки (невольно обнаруживается сравнение с Н. Головановым – «*подлинным титаном симфонической музыки*» (по определению самого Светланова), дирижером, очень близким ему в понимании этих композиторов). «*Рансодию на темы Паганини*» Светланов играл, заканчивая Институт имени Гнесиных (его трактовка вызвала восхищение Г. Нейгауза), его Вторая симфония входила в дипломную программу уже Светланова-дирижера; он и в дальнейшем играл партию фортепиано в камерных ансамблях и романсах Рахманинова, а в программу самого последнего концерта в Лондоне (в апреле 2002 г.) включил «*Колокола*». В его интерпретациях Второй и Третьей симфоний, «*Симфонических танцев*» трудно отрешиться от мысли, что композитор и дирижер соединяются в одно целое, чтобы, как Волхова в опере Римского-Корсакова, разлиться в бесконечной мелодии блоковской России...

Музыка Скрябина с ее внезапными переходами от «*высшей грандиозности*» к «*высшей утонченности*», экстатической устремленностью

к духовному перерождению, получала в трактовке Светланова поистине космическую мощь. Французский критик услышал в его интерпретации «Поэмы экстаза» «эпическую конфронтацию нескольких миров».

*«Публика предпочитает слышать уже знакомое, а исполнители, чтобы иметь успех, предпочитают играть то, что нравится публике. Исполнителей-пропагандистов, которые свой личный успех не ставят во главу угла, которые часто рискуют недополучить количество аплодисментов из зала, бывает не так уж много. А как часто именно им мы обязаны рождением новых открытий, новых встреч с подлинно прекрасным и ранее неведомым. Известно, что в первой половине XX века музыка Мясковского исполнялась крупнейшими дирижерами и оркестрами в Америке и Европе... Сегодня приходится признать, что мы все меньше слышим музыку крупнейшего Мастера...»* Этими словами Светланов предварил комплект симфоний Мясковского, изданный в начале 1990-х гг. Дирижер был убежден, что эта музыка – «глубокая, сердечная, истинно русская» – станет достоянием «тех, кто в XXI веке откроет для себя новый музыкальный материк».

С самого начала дирижерской карьеры Светланов проявлял особый интерес к творчеству Шостаковича. Он аккомпанировал М. Ростроповичу на премьере двух виолончельных концертов; еще не став руководителем Госоркестра, успешно руководил его концертами на первом фестивале музыки Шостаковича в Горьком (Нижнем Новгороде), стал первым исполнителем Симфонической прелюдии памяти героев Сталинградской битвы. Именно светлановская интерпретация «Ленинградской» симфонии заслужила наибольшую популярность у отечественного слушателя; с захватывающей силой он разворачивает перед нами ее героико-трагическое полотно...



Видное место занимали в программах Светланова произведения классиков советской музыки Сергея Прокофьева и Арама Хачатуряна. Порой и сами авторы вставали за пульт Госоркестра, представляя свои новые сочинения (особенно частыми были творческие встречи с Хачатуряном). Дирижер исполнил и записал *«Петю и волка»* с Натальей Сац, по инициативе которой было создано это сочинение; в список его «бисов» неизменно входил Вальс из музыки к *«Маскараду»*. К сожалению, далеко не все осталось зафиксированным в записи.

С искренней симпатией относился Светланов к Тихону Хренникову. Его симфонические, концертные и театральные произведения получили яркого интерпретатора в лице дирижера, ценившего в нем *«поразительную щедрость мелодического дара, ту песенную основу языка, которая сказывается у него буквально во всех жанрах»*. Симфонии и фортепианные концерты Хренникова, которые дирижер нередко исполнял с участием автора, вызывали восторженные отзывы Светланова: *«В его музыке через край брызжет радость жизни»*.

*«Каждая его новая работа... неизменно ожидается с тем неподдельным интересом, который всегда вызывает настоящий ищущий художник»*, – отзывался Светланов о Родионе Щедрине. В свою очередь композитор ценил в дирижере необыкновенную чуткость и вдумчивость исполнения, связывая это качество с незаурядным композиторским талантом Светланова: *«Он знает ремесло, он знает, как это “делается”, и поэтому лучше многих понимает, каким “кратчайшим” путем можно выявить главную мысль партитуры»*. Начиная с первых творческих шагов Щедрина, его музыка, непривычно «терпкое» и в то же время безошибочно верное чутье фольклорного материала привлекали Светланова, как и многих других талантливых музыкантов. Автор и исполнитель были связаны десятилетиями крепкой и плодотворной творческой

дружбы. *«Сценическая и концертная жизнь и судьба ряда моих сочинений также тесно связана с именем Светланова, – писал Щедрин в предисловии к книге Е. Светланова «Музыка сегодня», – и я чрезвычайно благодарен ему за доброе и заинтересованное отношение к моим произведениям (пронзительная радость последних лет – редкая удовлетворенность премьерами Третьего фортепианного концерта и Торжественной увертюры!)».*

Многолетнее творческое сотрудничество связывало Евгения Светланова и с Андреем Эшпаем. Первые две симфонии еще совсем юного композитора с успехом прозвучали в исполнении Госоркестра СССР под управлением Константина Иванова. Ряд сочинений Эшпая прозвучал в исполнении Светланова еще в их студенческие годы, о чем дирижер всегда вспоминал *«с чувством радостного волнения».* С приходом Светланова за пульт Госоркестра в его концертах звучали почти все новые оркестровые сочинения композитора. Именно дирижер уговорил автора участвовать в премьеры своего Второго фортепианного концерта, который они неоднократно исполняли вместе. С особой теплотой отзывался Светланов о необычном по составу Concerto grosso: *«Это сочинение – оригинальное, смелое по замыслу, лаконичное по форме – как бы аккумулирует творческое пристрастие Эшпая к симфоническому оркестру...».*

К числу близких друзей дирижера принадлежал и Ростислав Бойко – выпускник Свешниковского хорового училища, окончивший Московскую консерваторию по классу Хачатуряна. Автор хоровых и вокальных циклов, в течение ряда лет возглавлявший в Союзе композиторов СССР секцию музыки для детей, Р. Бойко известен многим лишь как «детский» автор; между тем, именно Светланов увидел и по-настоящему раскрыл в нем подлинного симфониста. По инициативе дирижера Госоркестр провел авторский вечер композитора. *«...Его музыка, собранная воедино, – вспоминал об этом событии поэт С. Садовский, – мне*

*кажется, впервые вдруг открыла публике очень большого творца – выразительного, незабываемого, мелодичного, кристально-чистого и нравственного, ранимого и светлого, страдающего и не отчаивающегося...»*

В своих интервью, статьях и выступлениях Светланов подчеркивал искусственность разделения музыки на «серьезную» и «легкую» – истинным мерилom для него оставались лишь талант, вкус и мастерство автора. Именно потому он столь чутко прислушивался к творчеству композиторов-песенников, выделяя среди них Александру Пахмутову. Дирижер отмечал *«ярко национальную почвенность творчества»* композитора, в которой и кроется секрет фантастической популярности ее музыки. Благодаря Светланову широкая публика познакомилась с Пахмутовой – автором симфонических произведений. *«Ее партитуры, – утверждал он, – говорят о широте и многогранности творческой натуры автора».*

Подробное знакомство с репертуаром Светланова вызывает ощущение, что мимо его внимания не прошла ни одна истинно талантливая партитура. В его исполнении звучало одно из первых крупных сочинений Мечислава Вайнберга – Симфонietta № 1, написанная в 1948 г., накануне драматических событий в жизни композитора. Светланов возродил из небытия *«Завод»* Александра Мосолова (ярчайшую страницу советского музыкального авангарда) и *«Торжественную увертюру»* Рейнгольда Глиэра, в свое время ставшую одним из первых «современных» сочинений в репертуаре Госоркестра конца 1930-х гг. Дирижер был убежден в выдающемся таланте Германа Гальпина, рано ушедшего из жизни представителя школы Д. Шостаковича, сохранив яркие воспоминания о первом прослушивании его фортепианного концерта: *«...Было ясно, что родилось блестящее сочинение, которое оставит свой след в музыке. Все... с неподдельным восторгом приветствовали автора... Финал заставили повторить. Были радостно возбуждены и не хотели*

*расходиться...». Когда представитель школы Танеева и Мясковского Анатолий Александров в преклонном возрасте впервые обратился к жанру симфонии, Светланов горячо приветствовал этот творческий шаг и подарил автору яркую, блестящую интерпретацию: «Симфония ... раскрыла нам новые грани и возможности нашего мастера. Это вдохновенное, широко задуманное сочинение, мне думается, достойно украсит советскую музыку последних лет».*

В первом крупном сочинении композитора и скрипача Бориса Парсаданяна, симфонической поэме *«Давид Сасунский»*, Светланов услышал *«великолепное симфоническое чутье, ощущение оркестра, его необъятных, безграничных возможностей... своеобразное отношение к формообразованию, не поддающееся никаким привычным измерениям».*

В исполнении Евгения Светланова в данном комплекте также представлены *«Равсодия в народном стиле»* Зиновия Компанейца – одно из последних произведений автора, сочетавшего еврейский фольклор со стилистикой советских массовых песен; Симфония № 4 (1965) Николая Пейко, ближайшего ученика и друга Н. Мясковского, одного из крупнейших педагогов по композиции в нашей стране; симфоническая сюита *«Краснодонцы»* (1951) Аркадия Мазаева, удостоенная в 1952 г. Сталинской премии III степени и посвященная героическому подвигу *«Молодой гвардии»*; и симфония композитора и скрипача, концертмейстера оркестра Большого театра СССР Григория Заборова.

Уже в 16-летнем возрасте Глазунов предстал перед публикой со своей Первой симфонией, обнаружив яркое композиторское дарование. Младший современник Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского и Бородина, он вошел в русскую музыку в период ее расцвета. С другой стороны, Глазунов был первым представителем уже следующего поколения

музыкантов, для которых «период “Бури и натиска”... сменился спокойным движением вперед», – как писал Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни». После ярких открытий, освоений «невозделанных земель» и напряженных творческих поисков (подчас в противоположных направлениях) для русской музыки настало время обобщения, синтеза. И Глазунов, в силу характера своего композиторского дара тяготевший к уравновешенности, объективной ясности, «ищущий в звучащих отображениях мира не борьбы, не контрастов, а тесной родственной связи их друг с другом» (Б. Асафьев), наиболее органично воплотил в своем творчестве идею соединения различных музыкальных течений.

Ученик Балакирева и Римского-Корсакова, принимавший непосредственное участие в восстановлении музыкального наследия Бородина (благодаря феноменальной памяти Глазунова были завершены многие страницы музыки автора «Князя Игоря»), Глазунов стал наследником традиций «Могучей кучки». Но не прошло бесследно и глубокое изучение творчества Чайковского, который очень высоко ценил талант Глазунова. Большой интерес проявлял композитор и к западноевропейским композиторам – Вагнеру, Листу и Брамсу. В его музыке можно найти самый широкий спектр источников (вплоть до барочной и ренессансной полифонии), на основе которых Глазунов выработал собственный, отмеченный яркой авторской индивидуальностью стиль. «...Неимоверный широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, иногда юмор, элегичность, страстность и всегда – изумительная ясность и свобода формы» – такую характеристику творчества Глазунова дал выдающийся русский критик В. Стасов.

Симфонические опусы Глазунова 1880-х гг. обнаруживают безусловное влияние Римского-Корсакова и Бородина, но уже Вторая симфония (1886) свидетельствует об интенсивности творческих поисков, стремлении

обрести собственный путь. Источником вдохновения Глазунова становятся впечатления от многочисленных путешествий (две «Увертюры на греческие темы»), образы музыкального Востока («Восточная рапсодия»), пейзажные зарисовки (симфонические картины «Лес», «Море»), эпические страницы далекого прошлого («Кремль»). К безусловным творческим удачам молодого Глазунова относится симфоническая поэма «Стенька Разин» (1885), основанная на народной песне «Эй, ухнем!».

Расширением круга музыкальных интересов отмечена Третья симфония (1890). Композитор посвятил ее П. Чайковскому, но в медленной ее части слышатся аллюзии на музыку Вагнера. Побывав в Байройте, Глазунов вместе с Римским-Корсаковым посещал все репетиции готовившейся петербургской премьеры тетралогии «Кольцо нибелунгов»; в эти же годы он активно изучал творчество Чайковского, преодолевая некоторую односторонность своего музыкального образования (влияние Чайковского обнаруживает и более ранняя «Лирическая поэма», законченная в 1884 г.). Но подлинной художественной зрелости Глазунов достиг в Четвертой симфонии (1893), с которой начинается новая страница его композиторского творчества.

В период 1893–1905 г. Глазунов создал свои лучшие сочинения, совмещая композиторскую деятельность с преподаванием в Санкт-Петербургской консерватории и дирижерскими выступлениями. Вслед за лирической Четвертой симфонией возникает монументальный цикл Пятой (1895) – своего рода синтез наиболее ярких качеств стиля Глазунова. Резким «диссонансом» прозвучала Шестая симфония (1896) – одно из немногих его произведений, отмеченное острым, напряженным драматизмом, наиболее близкая симфонизму Чайковского (однако ни в характере музыки, ни в строении формы Глазунов не копирует своего гениального предшественника – решения драматической коллизии

у двух симфонистов глубоко различны). Необычен замысел и следующей, Седьмой симфонии (1902) – ее лирико-пасторальный характер скрывает сложнейшие полифонические комбинации. В эти же годы были написаны три балета, два Больших концертных вальса (1893, 1894) и Балетная сюита (1894), Концерт для скрипки с оркестром (1904), сюита *«Из средних веков»* (1902)...

В 1906 г. была закончена монументальная Восьмая симфония – масштабный итог четвертьвекового пути Глазунова-симфониста. Композитора избрали директором Санкт-Петербургской консерватории, что привело к ослаблению творческой активности. В суровые годы революции и гражданской войны Глазунов сыграл важнейшую роль в сохранении традиций русской музыкальной культуры, помогал нуждающимся преподавателям и студентам (одним из которых был Дмитрий Шостакович). В 1928 г. композитор уехал в Вену (для участия в жюри шубертовского композиторского конкурса) и, получив разрешение продлить срок пребывания за границей по состоянию здоровья, обосновался в Париже. Он много выступал как дирижер, исполняя свои произведения в Париже, Лиссабоне, Мадриде, Барселоне, Риге, Лондоне и городах США. Среди немногочисленных сочинений Глазунова последних лет выделяются посвященная П. Казальсу Концерт-баллада для виолончели с оркестром (1931), Концерт для саксофона со струнным оркестром (1934) и опубликованная посмертно *«Эпическая поэма»* (1936).

*«Говорят, мои симфонии отвлеченны и в них нет эмоций... Может быть, потому я так люблю балет: воля ритмов танцев всегда помогает людям радостнее принимать музыку»...* С поистине триумфальным успехом был встречен публикой «большой» балет *«Раймонда»* (1897), написанный Глазуновым в содружестве с М. Петипа. Сюжет балета (либретто принадлежало Л. Пашковой) разворачивается в средневековом Провансе

и включает в себя множество характерных танцев, большую картину «романтического сна» главной героини, яркий образ восточного рыцаря, драматическую кульминацию («*Поединок*») и торжественный апофеоз. Все это как нельзя лучше соответствовало музыкальным интересам Глазунова, который с необычайным воодушевлением работал над балетом и закончил его в короткий срок.

Вдохновленный успехом «*Раймонды*» директор императорских театров И. Всеволожский предложил Глазунову и Петипа создать два одноактных балета. В отличие от «*Раймонды*» оба они предназначались для постановки в Эрмитажном театре Зимнего дворца и предполагали совсем иной подход к хореографии и сценической драматургии. «*Барышня-служанка*» (1898) должна была стать условной стилизацией «галантной эпохи» Франции XVIII века с декорациями в стиле Ватто. Однако музыка балета, наполненная русским национальным колоритом и звучащая с типичной для Глазунова плотностью оркестровой фактуры, оказалась далека от барочной стилизации и невольно создает свой, параллельный хореографии, драматургический план.

Творчество Александра Скрябина – уникальное явление русского и мирового искусства рубежа веков. «...*Кажется, русская музыка не знала до сих пор имени, которое возбуждало бы к себе более страстный, более острый интерес*», – писал его современник, музыкальный критик В. Каратыгин. Музыкант-философ, одержимый утопической идеей Мистерии, которая осуществит «...*дионисийское торжество преображения физического мира в чисто духовный*», Скрябин оставил нам музыку, полную могучей творческой воли, одухотворенную непобедимой верой в силу человеческого духа.

Сферы фортепианной и симфонической музыки по-своему отражают полярность творческих стремлений, которую обозначил сам композитор:



«высшая утонченность» и «высшая грандиозность». Лишь камерно-лирический фортепианный концерт и пьеса для струнных «Мечты», написанные во второй половине 1890-х гг., продолжают романтическую линию раннего скрябинского творчества. С момента работы над Первой симфонией (1900) в жизни автора начался новый период – напряженного интеллектуального и композиторского труда наряду с философскими исканиями. Монументальное шестичастное симфоническое полотно с хоровой фугой в финале, воспевающей могущество искусства, один из учителей Скрябина – пианист и дирижер В. Сафонов – окрестил «*новой Библией*». Тем не менее в Первой симфонии эпический масштаб замысла не во всем находит адекватное музыкальное воплощение; сам композитор осознавал, что ему еще предстоит «сопротивление материала». Более совершенной по форме и содержанию стала Вторая симфония (1901), в полной мере раскрывшая драматический потенциал симфонизма Скрябина. Ее пять частей складываются в целостную картину многоступенчатой борьбы за освобождение духа; открывающая первую часть скорбная тема обретает в финале облик грандиозного торжественного шествия. Новаторство музыкального языка симфонии вызвало довольно холодный прием, лишь позже публика оценила ее по достоинству.

Подлинной вершиной симфонической музыки Скрябина стала Третья симфония («*Божественная поэма*»), над которой он работал в 1902–04 гг. (премьера состоялась в 1905 г. в Париже под управлением А. Никиша, в России она была впервые исполнена только четыре года спустя). Трехчастный цикл симфонии тяготеет к единству, непрерывности симфонической поэмы. Согласно авторской программе «*Божественная поэма*» представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого ...и пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению свободы и единства со вселенной...». Первая часть («*Борьба*») – это «*борьба между человеком – рабом созданного им Бога...*

*и могучим свободным человеком-богом...». Во второй части («Наслаждения») «Человек отдается радостям чувственного мира... Его личность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его существа поднимается сознание возвышенного, которое помогает преодолеть пассивное состояние собственного “я”». Финальная часть («Божественная игра») – торжество освобожденного духа, который, «осознав себя единым целым со Вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности — “божественной игре”». «Симфония произвела ошеломляющее, грандиозное действие, – вспоминал музыковед А. Оссовский. – С уст потрясенных слушателей то и дело срывался восторженный эпитет “гениально”».*

Третья симфония обозначила важный рубеж в творчестве Скрябина – отныне и в фортепианной, и в симфонической музыке он сжимает форму своих сонатных циклов до одночастной поэмы. Более трех лет ушло у Скрябина на сочинение «Поэмы экстаза», в которой сквозная идея его творческого и философского микрокосма получила столь яркое и в то же время концентрированное воплощение. Первоначально снабдив «поэму» развернутой стихотворной программой, Скрябин в дальнейшем убедился, что в ней нет необходимости. Языком «чистой» музыки он смог выразить весь сложный и таинственный путь акта Творения – от туманной зыбкости далекой мечты, пробуждающей внутреннюю активность, через преодоление страхов и сомнений, падение в бездну отчаяния и разочарования – к финальной победе человеческой воли и внутреннему перерождению («экстазу»). Впервые прозвучавшая в Нью-Йорке в 1908 г. «Поэма экстаза» и сегодня производит неизгладимое впечатление на слушателей.

Последний симфонический опус Скрябина – «Прометей» («поэма огня», 1910) – концентрирует основные черты его творчества последних лет: предельную лаконичность формы, структурную и гармоническую сложность,

все более удаляющуюся от закономерностей классико-романтической музыки. Обладавший цветным слухом Скрябин в первый и единственный раз вписал в сочинение «цветовую партитуру» – за каждой гармонией закреплён определенный цвет. Гигантский исполнительский состав включает оркестр с «четверным» количеством духовых, расширенную группу ударных, колокола, челесту, орган, фортепиано и мужской хор (использованный как фоновая краска). На этот раз композитор отказался от какой-либо программы: образ античного богоборца Прометея для него был лишь символом, олицетворением непобедимости творческого начала в человеке.

*«Я никогда не мог решить, каково мое подлинное призвание – композитор, пианист или дирижер»,* – писал Сергей Рахманинов в конце жизненного пути. Фантастическая популярность его фортепианной музыки невольно отодвинула на второй план другие жанровые сферы в обширном композиторском наследии Рахманинова. Тем не менее его симфоническое творчество представляет собой одну из самых своеобразных страниц русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков. Восприняв острую драматическую конфликтность, трагедийную направленность музыки Чайковского, Рахманинов обогатил ее эпической мощью, масштабностью музыкальных полотен Мусоргского и Бородина; певучий мелодизм широкого дыхания, облаченный в неповторимый «рахманиновский» темброво-фактурный облик, придает звучанию его оркестровых сочинений узнаваемый с первых тактов русский колорит.

К ранним произведениям Рахманинова относятся оркестровое Скерцо (1887) и программная симфоническая поэма *«Князь Ростислав»* по А.К. Толстому (1891), написанные в период обучения в Московской консерватории. Более самостоятельна по музыкальному языку симфоническая фантазия *«Утес»* (1893), вдохновленная одноименным

стихотворением М. Лермонтова и рассказом А. Чехова *«На пути»*. *«Каприччио на цыганские темы»* (1894) продолжает линию русских классических каприччио; с другой стороны, эта небольшая пьеса развивает сферу национально-жанровых образов недавно законченной оперы *«Алеко»* (цыганское пение Рахманинов, как истинный русский, любил и не упускал возможности слушать его вплоть до отъезда из России).

Сложной и драматичной была судьба Первой симфонии (1895), сочинения, в которое Рахманинов вложил много сил, возлагая на него большие надежды. По-своему трактуя традиционный четырехчастный цикл, композитор начал симфонию интонацией древнерусской («знаменной») церковной попевки; проходя через все части симфонии, она разрастается в коде финала до страшного, апокалиптического образа (в качестве эпиграфа Рахманинов намеревался вставить цитату из Библии *«Мне отмщение и Аз воздам»*). Однако премьера симфонии закончилась провалом – сырое и неряшливое исполнение не дало возможности оценить ее достоинства. Рахманинов чувствовал себя подобно *«человеку, у которого отнялись голова и руки»* и на два года прекратил занятия композицией. В порыве отчаяния он, возможно, уничтожил партитуру симфонии; лишь полвека спустя она прозвучала вновь, восстановленная по сохранившимся оркестровым партиям дирижером Александром Гауком.

В 1906 г. в расцвете творческой зрелости Рахманинов вновь обратился к симфоническому жанру. Покинув пост дирижера Большого театра, он уехал с семьей в Дрезден, где и была написана Вторая симфония. Она существенно отличается от своей предшественницы; при всей многоплановости образов в ней господствует лирический тон. *«Первое и общее впечатление: своей поэтической настроенностью и художественным блеском она захватывает внимание от начала до конца и при большом*

*разнообразии характеров выражения, при равновесии контрастов, соединяет в себе элементы прелестного и трагически-грозного...», – писал корреспондент «Русской музыкальной газеты». Глубокая и сосредоточенная дума о родине, России, чередующаяся с образами среднерусского пейзажа – так вкратце можно описать образный мир Второй симфонии Рахманинова, удивительно созвучный блоковским строкам из цикла «На поле Куликовом»:*

И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...

В 1909 г. была закончена симфоническая картина «*Остров мертвых*», вдохновленная черно-белой копией с одноименной картины А. Бёклина. Рахманинов по-своему раскрыл образно-психологический «сюжет» картины: вместо застывшего состояния покоя, холодного умиротворения он запечатлел картину мрачного отчаяния и глубокой безысходности человеческих страданий Дантова ада.

Почти три десятилетия отделяют Третью симфонию Рахманинова (1935–36) от Второй. Тоска по родине, напряженный концертный график вызвали длительный перерыв в творческой деятельности. Сочиненная в разгар 1930-х гг., в одно время с произведениями Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, последняя симфония Рахманинова может показаться звучанием анахронизмом, но сколько искренних чувств – светлой печали, страха, радости, отчаяния – запечатлены на страницах этой музыки! Звуковой облик всего произведения снова определяет интонация знаменного распева, начинающего первую часть. В финале симфонии энергичное

праздничное движение постепенно вытесняется средневековым мотивом *Dies irae* – символом трагической предопределенности судьбы.

Замысел последнего сочинения Рахманинова – «*Симфонических танцев*» (1940) – возможно, возник еще в России, когда Рахманинову было предложено написать музыку к балету «*Скифы*». Как и в случае с «*Рапсодией на тему Паганини*», Рахманинов допускал балетное прочтение «*Танцев*». Каждой из трех частей он предполагал дать название: «*Утро*», «*Полдень*», «*Вечер*» (в другом варианте – «*День*», «*Сумерки*», «*Полночь*»), но затем отказался от каких-либо заголовков и пояснений. «*Симфонические танцы*» с полным правом можно назвать четвертой симфонией Рахманинова – симфонией с явным биографическим подтекстом. Эта музыка запечатлела страдания художника, тоскующего по безвозвратно ушедшим годам счастливой юности (как просветленно звучит в конце первой части мотив из Первой симфонии!); но даже погружение в прошлое не может отвлечь его от неумолимо наступающего хаоса и мрака настоящего...

«*Сдвигом тектонической плиты*» назвали эффект, который произвела на привыкшую к новизне парижскую публику «*Весна священная*» Игоря Стравинского. Премьера балета в хореографии В. Нижинского – гвоздь программы антрепризы «*Русские сезоны*» Дягилева 1913 г. – закончилась шумным скандалом, которого уже много лет не знала европейская сцена. Лишь год спустя, исполненная в симфоническом концерте, музыка «*Весны священной*» получила заслуженное признание. «*Публика на этот раз слушала мое произведение с сосредоточенным вниманием и восторженно его приветствовала*», – писал автор. Еще многие годы «*Весна священная*» оставалась подлинно новаторским сочинением; позже ее наряду с «*Лунным Пьеро*» Шёнберга назовут точкой отсчета музыки XX в. И если ни одна из хореографических версий

«Весны священной» не закрепились в балетной практике, то она прочно вошла в мировой репертуар как подлинно симфоническое произведение, отражающее великий и трагический перелом своей эпохи.

Балет «Игра в карты» стал последним сочинением Стравинского, законченным в Париже, его премьера в 1937 г. состоялась уже в США. Основой сюжета этого яркого образца музыкального неоклассицизма, «балета в трех сдачах», становится игра в покер, где героями являются сами игральные карты. Каждая «сдача» выделяется торжественной маршевой интродукцией; среди персонажей наиболее «индивидуализирован» Джокер, наделенный гротескно-комической характеристикой – его превращения и составляют главную «интригу» балета. В музыкальном отношении Джокер противопоставлен рациональной, упорядоченной структуре других карт и в то же время является представителем «карточного мира». Так, спустя двадцать пять лет, в творчестве Стравинского по-новому преломляется тема Петрушки.

Первая («Классическая») симфония Прокофьева была завершена в сентябре 1917 г., в разгар революционных событий в России. Сам Прокофьев так объяснял свой внезапный поворот к раннеклассическому, гайдновскому стилю: *«Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял кое-что от нового. Такую симфонию мне и хотелось написать»*. Возможно, Гайдн оценил бы искрометный юмор дерзкого автора, наполнившего классические контуры множеством неожиданных сюрпризов – тонально-гармоническими и ритмическими сдвигами, неожиданными тембровыми переключками (в этом отношении «Классическая» симфония является по-своему не менее «хулиганской», чем другие сочинения молодого Прокофьева). В отличие от адептов

неоклассицизма Прокофьев воспринимает обращение к прошлому как забавную игру и искренне, как ребенок, забавляется собственными музыкальными шалостями.

«Увертюра на еврейские темы» (1919) была одним из первых произведений, сочиненных Прокофьевым после отъезда из России. В Нью-Йорке композитор встретил бывших соучеников по Петербургской консерватории, объединившихся в ансамбль еврейской музыки. На предложение сочинить для них пьесу Прокофьев сначала ответил отказом. Однако, просматривая *«от нечего делать»* полученную тетрадку с народными мелодиями, он заинтересовался ими, *«выбрал несколько приятных тем, начал импровизировать у рояля и вдруг заметил, что нечаянно склеились и разработались целые куски... На другой день ... уже просидел до вечера и вчерне сочинил всю увертюру»*. Позже сам Прокофьев осуществил оркестровый вариант *«еврейской увертюры»*, изначально рассчитанной на камерный состав.

В 1935 г., вскоре после возвращения в Советский Союз, Прокофьев получил предложение от Натальи Сац сочинить «симфоническую сказку» для постановки в Московском театре для детей. Композитор сам разработал и написал сюжет *«Пети и волка»*, в котором чтение актера чередуется с музыкальным повествованием (Н. Сац была первой исполнительницей партии чтеца). Каждый из персонажей имеет свои, характеризующие их лейттембры в оркестре, благодаря чему юная аудитория исподволь знакомится с и с основными музыкальными инструментами симфонического оркестра. *«Мне важна была не сама сказка, а то, чтобы дети слушали музыку, для которой сказка была только предлогом»*, – признавалась композитор. Простая и трогательная история об отважном пионере Пете, перехитрившем волка, и сегодня близка и понятна детям самых разных стран и континентов.



В творчестве Арама Хачатуряна Концерт для скрипки с оркестром (1940) занял особое место. Впервые исполненный в Москве Давидом Ойстрахом в сопровождении Госоркестра СССР, он свидетельствовал о высшем расцвете творческих сил автора. Ученик М. Гнесина и Н. Мяковского, Хачатурян достиг в этом сочинении высшего синтеза традиции и индивидуальности. Не цитируя фольклорных напевов, он создал произведение глубоко национальное по духу и в то же время образцовое с точки зрения классической ясности и совершенства композиторского мастерства. Органично присущие стилю Хачатуряна артистический блеск, яркий восточный темперамент обеспечили концерту мировую известность.

*«Я писал ... словно на гребне какой-то волны счастья, весь пребывая в радости, – признавался композитор. – И потом я ожидал рождения сына. И это состояние окрыленности, упоения жизнью перешло в музыку». С первого же прослушивания музыка концерта покорила и исполнителя – Д. Ойстраха: «Он заворожил всех нас... Музыка искренняя и своеобразная, исполненная мелодических красот, народного колорита, остроумия, словно искрилась».*

Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963) стал вторым в триаде одночастных рапсодий Хачатуряна (первым был написан Концерт-рапсодия для скрипки, вслед за виолончельным последовал фортепианный). Виолончельная «рапсодия» звучит как страстный, драматический монолог солиста на фоне оркестра. Экспрессивно окрашенные темы сменяются в ней стремительным бегом пассажей. Чередование эпизодов приводит к яркой темпераментной коде.

Творчество Дмитрия Шостаковича без преувеличения можно назвать музыкальной летописью эпохи. В его музыке мы ощущаем то,

что волновало умы и души миллионов людей. Пятнадцать симфоний зафиксировали не только эволюцию гениального музыканта – как будто весь XX век с его великими открытиями и потрясениями, прогрессом и катастрофами дышит в их партитурах. И еще долго эти потрясающие документы человеческого духа будут рассказывать нам о своем времени, вызывать бурные теоретические и эстетические дискуссии; будут давать повод к самым разным интерпретациям, внушать восхищение или резкое отторжение, но не оставят равнодушными.

Первая симфония была дипломной работой 19-летнего выпускника композиторского факультета Ленинградской консерватории. Однако триумфальный успех премьеры и количество последующих исполнений красноречиво говорили о подлинном масштабе дарования автора и заставили забыть об «учебной» принадлежности симфонии, а имя Шостаковича зазвучало в одном ряду с крупнейшими композиторами старой и новой России. Заметное и вполне объяснимое для юного автора влияние старших современников – Стравинского, Прокофьева, Скрябина (в дальнейшем не свойственные Шостаковичу «скрябинизмы» критики находили в третьей, медленной части) – не мешает уже с первых тактов симфонии узнавать неповторимый авторский почерк.

Триумфальная премьера Пятой симфонии в 1937 г. в имела важнейшее значение для творчества Шостаковича и всей советской музыкальной культуры: успех у публики совпал с официальным признанием – после обвинений в формализме и запрете оперы *«Леди Макбет Мценского уезда»* Шостакович получил «прощение», а новая симфония с оптимистическим финалом оказалась приемлема для идеологии социалистического реализма. И сегодня Пятая симфония воспринимается как одно из самых объективных, классических (в широком понимании этого слова) сочинений Шостаковича. Опора на трехвековое развитие европейской

музыки – от Баха до Малера – сочетается в ней с индивидуальным замыслом симфонической драматургии; моменты предельного напряжения – с эпизодами удивительного покоя и философского самоуглубления; стремительное драматическое развитие – с безупречной логикой общей конструкции и отдельных элементов. Сам Шостакович определил внутреннюю тему симфонии как *«становление личности»*, стремился *«показать, как через ряд трагических конфликтов, путем большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение»*.

Неожиданностью даже для почитателей Шостаковича стала его Шестая симфония (1939). Вместо сочинения в духе героико-трагического цикла Пятой, он представил трехчастное сочинение, которое окрестили *«симфонией без головы»*, автору предлагали досочинить «ненаписанную» первую часть... После «безоговорочного оптимизма» предшествующей симфонии вдохновение композитора снова погружается вглубь собственного сознания – вот ключ к разгадке открывающего симфонию Largo. Сильнейшим контрастом звучит последующее Allegro, стремительный бег которого не дает остановки и возможности осмысления. Финальное Presto звучит неподдельной жизнерадостностью и оптимизмом. Намеренная асимметрия, необычное сочетание частей дают возможность самым различным интерпретациям симфонии – от «калейдоскопа жизни» до трагического двоемыслия.

Трудно назвать другое музыкальное произведение, само звучание которого стало символом величайшей трагедии XX века. Первая часть Седьмой симфонии (*«посвящается городу Ленинграду»*), была написана летом 1941 г. (хотя знаменитый «эпизод нашего счастья», по некоторым сведениям, уже существовал, но органично вошел в симфонию), вторая и третья части были закончены в сентябре, в уже осажденном Ленинграде, финал – в эвакуации в Куйбышеве (ныне Самара). В этом

городе в марте 1942 г. симфония впервые прозвучала в исполнении оркестра Большого театра СССР под управлением Самуила Самосуда. Вскоре она была исполнена в Москве, затем ноты были самолетом переправлены в блокадный Ленинград. В том же году Седьмая симфония исполнялась в Нью-Йорке и в других городах США, позже – в Лондоне, Стокгольме, Буэнос-Айресе... Около сотни раз прозвучала «Ленинградская» симфония на концертных эстрадах Советского Союза в период войны, и сегодня она остается одним из наиболее часто исполняемых произведений Дмитрия Шостаковича.

Работу над Девятой симфонией Шостакович начал в январе 1945 г., но затем надолго прервал, вернувшись к ней уже после окончания войны. На премьере нового сочинения ожидавшие услышать монументальную «симфонию победы» были глубоко разочарованы. Прозвучала лирико-скерцозная симфония, отдельные драматические страницы которой только оттеняли искрящуюся светлым, добродушным юмором музыку. Композитор действительно намеревался сделать Девятую прославлением победы, логическим завершением триады «военных» симфоний. Но что-то заставило его в корне изменить первоначальный замысел. Возможно, он ощутил свою неспособность искренне высказаться в духе тенденциозного сталинского монументализма (подобно музыке к фильму «Падение Берлина»). Но скорее всего чуткий художник ощутил потребность окружающих людей «вздохнуть с облегчением», когда простая, добрая шутка нужнее победных маршей.

Работать над Первым скрипичным концертом Шостакович начал летом 1947 г. Партитура была закончена уже весной 1948 г., уже в самый разгар широко развернутой травли композитора под эгидой «борьбы с формализмом». Это повлияло на судьбу концерта, премьеры которого состоялась лишь в 1955 г. Контраст первых двух частей – исполненного

глубокого раздумья Ноктюрна и гротескового, демонического по характеру Скерцо – на новом уровне раскрывается в дальнейшем. Пассакалия становится драматургическим центром цикла. Несомненно, в этой музыке отразились непосредственные переживания автора, бессильная горечь унижений от абсурдной «товарищеской» критики («...когда заканчивались позорные, гнусные прения, – писал Шостакович, – я возвращался домой и писал третью часть...»). С финалом ее соединяет развернутая сольная каденция. Завершающую часть автор назвал Бурлеска, но она подразумевает двойную трактовку – под оболочкой праздничной жизнерадостности слышно отчаяние, чувство безысходности перед приближающейся катастрофой.

Образец «инога стиля» музыки Шостаковича являет «Праздничная увертюра» (1954), впервые исполненная на торжественном концерте в Большом театре СССР, посвященном 37-летней годовщине Октябрьской революции (в том же году, на возобновлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве, музыка «Праздничной увертюры» сопровождала движение струй светомузыкального фонтана «Каменный цветок»). Простая и доступная по музыкальному языку, она уже более полувека не теряет популярности блестящей концертной пьесы.

Десятая симфония возникла спустя восемь лет после своей предшественницы. Эти годы известны как самое черное время советского искусства, время безжалостного гонения власти на самых талантливых писателей, поэтов и композиторов, огульных обвинений в формализме и космополитизме, бесконечных собраний и «творческих дискуссий», на которых Шостакович наряду с другими был вынужден произносить «покаянные» речи. Не случайно и то, что к непосредственному сочинению Десятой симфонии Шостакович приступил в марте 1953 г. – почти сразу после известия о смерти Сталина (ее вторая часть, по отзывам

близких, отразила истинное отношение Шостаковича к сталинизму). Главная особенность музыкальной драматургии симфонии – использование своего рода «музыкальной подписи», монограммы DSCN («ре–ми–бемоль–до–си»). Впервые появляясь в третьей части, эта тема оставляет за собой последнее слово в светлом жизнерадостном финале, в котором первый исполнитель симфонии Е. Мравинский слышал *«полное слияние субъективного и объективного»*.

Шостакович указывал, что на воплощение замысла Первого виолончельного концерта его вдохновила Симфония-концерт Сергея Прокофьева (посвященная Мстиславу Ростроповичу). Подобно Первому скрипичному, виолончельный концерт представляет собой «двойной портрет». За интенсивным развитием композиторской мысли проступает облик первого исполнителя – одной из ярчайших фигур в отечественной музыке; его импульсивного исполнительского стиля, его духовной ипостаси отчаянного в своей храбрости Дон Кихота, для которого *«... между жизнью и смертью нет ничего, кроме музыки»*. Этот концерт можно отнести к высшим творческим откровениям Шостаковича 1950-х гг.

Первая часть Второго виолончельного концерта (1966) была сочинена Шостаковичем невероятно быстро, под впечатлением известия о смерти Анны Ахматовой – *«королевы русской поэзии»* (Шостакович); в целом работа над концертом заняла меньше месяца. Даже у Шостаковича найдется немного страниц музыки, в которых с такой же силой было бы выражено чувство трагической безысходности. Концерт содержит множество цитат и музыкальных аллюзий, но его «визитной карточкой» является мотив популярной одесской песни 1920-х гг. *«Купите бублички»* – ее полностью переосмысленное звучание и становится главным итогом развития концерта. По справедливому замечанию музыковеда В. Бобровского, *«в кульминации финала... песенка превращена*

*в “тему рока” – скрытая горечь стала беспредельным испуганным отчаянием... Именно скрытая трагедия – основное содержание темы...».*

«...О его музыке вряд ли можно сказать, что она полна очарования, обольщения, что она дает чувственное наслаждение или (не дай Бог!) “цекочет нервы”; но вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она полна мысли и будит мысль, что она – выражение интеллектуальной чистоты и этической неподкупности и цельности». Трудно было бы лучше сказать о Мясковском – композиторе и человеке – лучше, чем это сделал его выдающийся современник, пианист Генрих Нейгауз. Творчество Мясковского требует от исполнителей и слушателей «интеллектуального труда» и потому, вероятно, никогда не будет пользоваться массовым успехом. Тем сильнее привлекает оно людей вдумчивых, ищущих не пассивного «потребления искусства», но готовых построить и развить внутренний диалог с музыкой и ее автором. Символично, что его «opus 1» открывает романс на пророческие для композитора строки Евгения Боратынского:

Мой дар убог, и голос мой негромок,  
Но я живу и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие;  
Его найдет далекий мой потомок...

Уже в своих первых симфонических сочинениях Мясковский обрел авторский голос, неповторимое сочетание опоры на классические традиции и индивидуального новаторства. Этот голос сохранился на всем протяжении его 40-летнего творческого пути и в трагические годы войн и революций, и в период крайнего противостояния авангардистов и «пролетарских музыкантов» 1920-х, и в эпоху насаждения

доктрин «социалистического реализма» 1930-х. Подорвала здоровье, но не сломила его творческую волю даже «антиформалистическая» травля 1948 г.

Для русской и мировой музыки XIX–XX вв. уникален «феномен двадцати семи симфоний» Мясковского (он также автор 13 квартетов, 9 фортепианных и 3 ансамблевых сонат, концертов, симфониетт – всего более 60 сонатно-симфонических циклов!). Корни его кроются в глубоко этическом отношении к музыкальному искусству, когда устойчивая форма симфонического цикла становится основой для самовыражения. Даже в произведениях, которые возникали как непосредственный отклик на значимые даты и события общественной жизни (а таковых у Мясковского немало), автор избегал программной иллюстративности, направляя композиторскую мысль в русло лирико-философского обобщения. Столь же чужд Мясковскому и абстрактный рационализм, распространенный в современной ему западноевропейской музыке; предельная искренность, открытость чувств (в сочетании с высочайшим профессиональным мастерством) определяют непреходящую ценность его творчества – своего рода духовно-нравственной летописи отечественной интеллигенции первой половины XX столетия.

Третью симфонию (1914), которую автор называл «трагической», справедливо относят к лучшим сочинениям Мясковского предреволюционного периода: «...в ней впервые заговорил с силой и убежденной выразительностью подлинный дух композитора, выявился его настоящий характер» (Б. Асафьев). Написанная в канун Первой мировой войны, она аккумулирует важнейшие стилевые признаки раннего творчества автора, охваченного (по его собственному признанию) «*мрачным пессимизмом*». Мало кому из русских композиторов удалось с такой силой отразить владевшее многими умами тех лет предапокалиптическое



чувство. Напряженное развитие стремится к коде финала – траурному маршу, в поступи которого слышится катарсическое очищение.

С Четвертой и Пятой симфоний, написанных друг за другом сразу после октябрьских событий 1917 г., Мясковский начал применять метод «парных сочинений» – практически одновременной работы над двумя симфониями, в которых по-разному запечатлевал отношение к тем или иным событиям (либо с различных точек освещал свое душевное состояние). Драматическая Четвертая была непосредственной реакцией на трагедию мировой войны, в который Мясковский – кадровый офицер саперного батальона – принял непосредственное участие. Наполненная пафосом страдания и протеста, она заканчивается торжественным апофеозом, предвосхищая следующую симфонию. Пятая и сегодня остается одной из популярнейших симфоний композитора; за исключением трагической колыбельной медленной части, она дышит чувством безмятежного лиризма, упоения красотой. Об этих страницах партитур композитора писал Б. Асафьев: *«Я не знаю ничего прекраснее в музыке Мясковского, чем моменты редкостной душевной ясности и духовной просветленности, когда вдруг музыка начинает светлеть и свежать, как весенний лес после дождя ... такая музыка может родиться в стране, где еще царят степи и звезды над ними, где есть чувство простора и приволья»*. Развитие приходит к утверждению эпических образов, вызывая в памяти финалы симфоний Бородина и Глазунова.

Седьмая симфония (1922) сочинялась Мясковским одновременно с получившей мировое признание Шестой. И еще более чем предыдущая пара, обе симфонии не похожи друг на друга. После монументальной симфонии с хором возникает лаконичное, двухчастное сочинение (две части исполняются без перерыва). Сам композитор указывал на определенное «обновление» выразительных средств; он сознательно стремился уйти от открытой

трагической экспрессивности предшествующей симфонии к более обобщенному, хотя и сложному по языку музыкальному высказыванию. Композитор неоднократно возвращался к оркестровке Седьмой, стремясь привести ее звучание к максимальной компактности, ясности изложения.

Тенденцию к «новой простоте» демонстрирует и Девятая симфония (1926–27). «Облегченный» характер заставлял автора сомневаться в ее жанровом определении: упоминая в письмах о новом «симфоническом интермеццо», он думал назвать ее сюитой или симфонией. Однако полностью свободно от субъективных переживаний лишь острохарактерное скерцо, даже в мажорном «джиокозном» (по определению автора) финале мелькают мрачные тени прошлого. Со скерцо контрастирует небольшая, но выразительная в своей эмоциональности медленная часть – эта двойственность позволяет видеть в Девятой симфонии своего рода переходное сочинение.

Закончив сложнейшую, очень личную и субъективную Симфонию № 13, Мясковский словно почувствовал высвобождение творческих сил. Этим можно объяснить светлую скерцозность «несерьезной» Четырнадцатой симфонии (1933), пятичастный цикл которой складывается в увлекательный калейдоскоп жизненных впечатлений и причудливых фантазий, рожденных воображением художника.

Семнадцатая симфония (1936–37) создавалась Мясковским в паре со следующей – обе были посвящены 20-летию Октябрьской революции. По сравнению с более праздничной, рассчитанной на «массовое» восприятие Восемнадцатой, построенной на народно-песенных темах, ее предшественница, как подчеркивал автор, имеет *«настроение более самоуглубленное»*, отражая «процесс... раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху». Ее драматургическим центром стала медленная часть – средоточие светлых, лирических чувств. *«Никогда еще Мясковский не достигал такой ясности и простоты*

*изложения, – писал об этой симфонии Г. Нейгауз, – сложнейшая контрапунктическая ткань... представляется как некий разнообразный пейзаж, видимый с высокой горы, – все его богатые, красивые и интересные детали образуют одно неразрывное гармоническое целое».*

Концентрированным творческим кредо Мясковского, «тихой кульминацией» его композиторского пути можно назвать Симфонию № 21. Под скромной маской симфонической элегии это сравнительно небольшое одночастное сочинение (сонатное Allegro обрамляется медленными прологом и эпилогом с общим тематическим материалом) синтезирует в себе плотность музыкальной событийности и предельный лаконизм, много-темность и интонационное единство, полифоническую насыщенность и прозрачность звучания. Неторопливая «тема-раздумье», открывающая симфонию, лежит в основе двух других тем пролога; она же становится источником для энергичного основного раздела; ее отзвуки истаивают в аккордах контрабасов последних тактов эпилога. Светлая печаль сильной и мудрой природы, выдержавшей самые суровые испытания на твердость духа – таким предстает автор в своем творении. Исполненная с триумфальным успехом, она стала первой симфонией, отмеченной государственной наградой СССР (Сталинской премией I степени).

Симфония-баллада № 22, полностью законченная в начале ноября 1941 г., стала одним из первых произведений советской музыки, написанных по горячим следам начавшейся войны. Первоначальный подзаголовок «*О Великой Отечественной войне*» композитор снял, будучи уверен, что содержание симфонии будет понято широко слушателем. Как чуткий эмоциональный художник, Мясковский не мог не откликнуться на потрясшую страну трагедию, но совсем по-иному, нежели в «*Ленинградской*» Шостаковича, преломляет его муза грозные события современности. Боль и страдание, которые приносит война народам,

разрушая их мирную жизнь; оплакивание павших и одновременно необходимость предельной концентрации сил, твердая вера в будущую победу («...духом не падаю – наше поражение просто неестественно», – написал он в дневнике год спустя) – этот круг образов отражается в симфонии как размышление переживающего и сочувствующего, но мудрого художника, даже в моменты отчаяния не теряющего веру в торжество светлого начала, в победу человечности над мраком хаоса.

Симфония № 24, создававшаяся в 1943 г., не содержит непосредственных отзвуков военных событий. Однако, как и все творчество композитора военных лет, она отразила героический пафос времени, когда тяжелые испытания вызвали небывалую, стихийную сплоченность народа, защищающего свою жизнь и свободу. Музыка симфонии, в том числе и скорбная средняя часть, наполнена энергией волевого импульса, но каждая из трех частей, включая финальную, завершается истощающей, тихой кодой – годы изнурительной борьбы и лишений должны принести желанный покой.

Совсем иной облик имеет Двадцать пятая симфония, начатая во второй половине 1945 г. и впервые прозвучавшая в Москве в марте 1947 г. «25-я симфония – “мирная” ... не в узко программном смысле, а по эмоциональному строю образов», – справедливо указывал исследователь творчества Мясковского Алексей Иконников. Две части в медленном темпе, сочетающие эпическую величавость и эмоциональную теплоту чувств, сменяются энергичным финалом; в его заключительном разделе темы из разных частей объединяются в праздничном апофеозе, в гимне счастью обретенного мира.

Между двумя симфониями был написан Концерт для виолончели с оркестром (1944). Его двухчастная структура, рапсодичная на первый взгляд, сочетает в себе чередование контрастных эмоциональных состояний и четкую симметрию. Внутренним голосом, идущим из глубины сердца, воспринимается певучая, экспрессивная партия солирующего

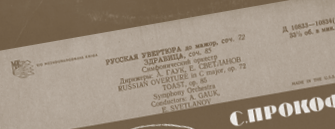
инструмента – голосом, возникающим из неторопливого piano вступления и исчезающим в печальной тишине финальной коды.

В общей картине творчества Мясковского последних лет предпоследняя, Двадцать шестая симфония, занимает совершенно особое место. Композитор, упорно работавший над вариантом гимна РСФСР, горячо увлекся расшифровкой старинных песнопений русской церкви («демественных распевов»). Вот как описывает первые впечатления от услышанной (в исполнении автора на рояле) симфонии А. Иконников: *«В симфонии поразил самобытный, исконно-русский ее облик... Запомнились эпичность, картинность образов, неторопливость, истовость их развития... В целом произведение оставило впечатление монументальной музыкальной фрески, в которой чеканные... словно одетые в древние кольчуги, образы ожили под рукой мастера...»*. А если учесть, что симфония сочинялась в 1948 г., уже после выхода печально известного постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” Мурадели», то ее можно считать своеобразным творческим ответом на несправедливые обвинения и беспощадную травлю – ответом, который мог дать только Мясковский, не подписавший ни одного «покаянного» письма.

Двадцать седьмая симфония (1949) создавалась композитором в тиши уединенной жизни на даче на Николиной горе. Впервые исполненная уже после смерти автора, она стала одним из самых репертуарных его сочинений. Тяжелобольной Мясковский прощается со слушателями симфонией, исполненной пафоса жизнеутверждения. В ее прекрасных лирических страницах нет и тени меланхолии ранних сочинений. Сурово и мужественно звучит скорбный раздел в середине медленной части; в стремительном финале на первый план выходит яркая маршевая тема – красочное торжественное завершение симфонии воспринимается как символ, духовное завещание потомкам выдающегося отечественного симфониста.

«Бонус» второго комплекта записей Евгения Светланова включает его записи пианиста и... чтеца! Пианистический талант выдающегося музыканта был известен еще со студенческих лет благодаря яркому, неординарному прочтению музыки Метнера и Рахманинова (на диске представлены ранние фортепианные пьесы композитора). Со временем стал известен и другой дар Светланова – дар литературного критика и публициста, блестящего рассказчика. Но пластинка с чтением стихов Владимира Маяковского, в свое время выпущенная *«Мелодией»*, стала неожиданностью даже для давних поклонников. Сложна и противоречива эта поэзия, но, несомненно, в ней отразился великий и трагический, бунтарский дух эпохи – в этом она сродни масштабным симфоническим опусам Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна... Стихи Маяковского требуют особого артистического дара, но Светланов, не обладавший от природы гулким, рокочущим басом, не читает «под Маяковского», не следует трафаретным образцам советского декламаторского искусства. И здесь он идет своим путем, оставаясь носителем величайших традиций отечественной культуры.

*Борис Мукосей*



“A conductor... He comes out, takes his stand on the podium and, with his back to the audience, facing the orchestra, tries to the best of his ability to express what he has in his soul and in his mind through the music that is about to be heard”

*Evgeny Svetlanov*

When conducting Professor of the Moscow Conservatory Alexander Gauk asked his new student why he, a promising pianist and talented composer, felt like mastering the conducting profession, he got an answer like this: “*I have a firm intention to revive unfairly forgotten works, primarily Russian classical ones...*” That was how Evgeny Svetlanov defined his own stance in music art.

The project of *Anthology of Russian Symphonic Music*, unique, unparalleled and unrivaled by anyone else in the history of sound recording, remains the principal, although not the only one, non-material monument that Svetlanov handed down to posterity. However, he attached as much importance to his composing career and couldn't stay out of the music that surrounded him. His interest, as a performer, in the works created by contemporary composers of his country was broad and diverse. Unfortunately,



not all of the works he performed were put on tape so meticulously – many things only had to stay in the living witnesses’ hearts and souls. At any rate, this collection is able to change the stereotyped view of Svetlanov as an interpreter.

Many of the recordings have never been released on record or CD for a variety of reasons and now see the light of day for the first time.

A complete recording of Alexander Glazunov’s orchestral legacy is a great deed on its own even within the frames of the entire *Anthology*. “*Glazunov’s symphonism takes one the fundamental places in Russian music,*” the conductor believed. “*Knowing, loving and appreciating every note of this beautiful music that hasn’t taken its rightful place in the listeners’ minds and hearts.*” Evgeny Svetlanov and the USSR State Academic Symphony orchestra recorded most of this colossal amount of music in the course of two years, in 1989 and 1990! This set also features the *Concerto Ballata* for cello, a much earlier and never before released live recording made at the concert with Mstislav Rostropovich in 1964.

Rachmaninoff and Scriabin... To Svetlanov, these names were eternal beacons in the world of Russian music (here we find an unwitting comparison with Nikolai Golovanov, “*a true titan of symphonic music*” as Svetlanov defined him, a conductor who had a similar understanding of these composers). Svetlanov played Rachmaninoff’s *Rhapsody on a Theme of Paganini* when he was about to graduate from the Gnessins Institute, and his rendition amazed Heinrich Neuhaus. The composer’s Symphony No. 2 was a part of the graduation programme of Svetlanov the conductor. Later on he played the piano parts in Rachmaninoff’s chamber ensembles and romances, and included *The Bells* in his last concert that took place in London in April 2002. Listening to his interpretations of *Spring*, Symphonies Nos 2 and 3,

and especially *Symphonic Dances*, it's impossible to dismiss the thought that the composer's and the performer's souls become one, turning into an infinite melody of Blok's Russia like Volkhova changed into a river in front of Sadko.

Scriabin's music with its sudden transitions from "supreme grandeur" to "supreme finesse" and ecstatic aspiration for spiritual regeneration received a genuinely cosmic might in Svetlanov's interpretation. In his rendition of *The Poem of Ecstasy*, a French critic heard an "epic confrontation between several worlds, a piercing and sensual cosmogony."

*"The audience prefers to hear something already familiar, and the performers, in their pursuit of success, prefer to play something that the audience likes. There aren't too many propagandist performers who don't assign primary importance to their personal success and who often stand in jeopardy of receiving less applause from the audience. And how often we do owe them for new discoveries, new encounters with something truly beautiful and previously unknown. It's a fact that the best conductors and orchestras of America and Europe played Myaskovsky's music in the first half of the twentieth century... Today, I have to admit, we hear the great Master's music less and less frequently..."* This is how Svetlanov prefaced the set of Myaskovsky's symphonies released in the early 1990s. The feat accomplished by the great musician and conductor is yet to win the recognition it deserves. Svetlanov was convinced that this music, "profound, cordial, genuinely Russian," would belong to "those who, in the 21<sup>st</sup> century, will discover a new music continent."

Svetlanov displayed a special interest in Shostakovich's music from the very beginning of his conducting career. He accompanied Mstislav Rostropovich at the premieres of two cello concertos. Even before he became the leader of the State Orchestra, Svetlanov successfully conducted his concertos at the first festival of Shostakovich's music in Gorky (now Nizhny Novgorod) and

was the first performer of the symphonic prelude written in memory of the heroes of the battle of Stalingrad. Svetlanov's interpretation of the *Leningrad Symphony* enjoyed the greatest popularity among domestic listeners, – he unfolds its heroic and tragic canvas with a breathtaking force.

The works of the Soviet classical composers Sergei Prokofiev and Aram Khachaturian took pride of place in Svetlanov's programmes. The composers at times took the baton to conduct the State Orchestra presenting their new works (Khachaturian was an especially frequent guest). The conductor performed and recorded Prokofiev's *Peter and the Wolf* with Natalia Satz, a stage director who ran theaters for children for many years and commissioned the piece. The list of Svetlanov's encores always had Khachaturian's *Waltz* from incidental music to Lermontov's *Masquerade*. Regretfully, not all of such performances were captured on tape.

Tikhon Khrennikov was another composer who Svetlanov cherished kindly feelings for. His symphonic, concert and theatre works had a great interpreter in the person of the conductor who valued the composer's "*amazing generosity of melodic gift, that songful foundation of the language that is apparent in literally all genres.*" Khrennikov's symphonies and piano concertos frequently performed by the conductor together with the composer received Svetlanov's enthusiastic comments: "*The joy of life seems to be overflowing in his music.*"

As Svetlanov spoke about Rodion Shchedrin, "*every new work of his ... is always anticipated with the kind of sincere interest that is ever caused by a true seeker.*" In his turn, the composer valued the conductor's exceptional responsiveness and thoughtfulness of performance, connecting this quality with Svetlanov's unordinary composing talent: "*He knows the craft, he knows how it gets done, and therefore he knows better than many others the shortest way to eliciting the central idea of the score.*" From Shchedrin's first creative steps, his music, his unwontedly "*astringent*" and at the same time his faultless

sense of folkloric material attracted Svetlanov and many other talented musicians. There was a great and productive artistic friendship between the composer and the conductor, too. *“The stage and concert life and the destiny of many of my works are also closely associated with the name of Svetlanov,”* wrote Shchedrin in the preface to Svetlanov’s book *Music Today*. *“And I am extremely grateful to him for his kind and interested attitude towards my works (the stirring joy of my recent years is rare satisfaction with the premieres of the Third Piano Concerto and The Solemn Overture).”*

Evgeny Svetlanov had lasting artistic links with Andrei Eshpai. The first two symphonies of then a very young composer performed by the USSR State Orchestra under the baton of Svetlanov’s predecessor Konstantin Ivanov had been a success. Svetlanov performed a number of Eshpai’s pieces when they both were students, and the conductor recalled that time *“with a feeling of joyful excitement.”* When Svetlanov came to lead the State Orchestra, his concerts included almost all of the composer’s new orchestral creations. It was the conductor who persuaded the composer to take part in the premiere of his Second Piano Concerto that they later performed together on a number of occasions. Svetlanov spoke particularly warmly of the *Concerto grosso*, a very unusual piece in terms of line-up: *“This work is original, its concept is brave, its form is laconic, as though it accumulates Eshpai’s artistic predilection for symphony orchestra.”*

Rostislav Boiko was also one the conductor’s close friends. He was a graduate of the Sveshnikov Choral College and the Moscow Conservatory where he was tutored by Khachaturian. An author of choral and vocal cycles, he headed the children’s music section of the USSR Union of Composers for a few years and was known to many just as a composer of music for children. In the meantime, Svetlanov discerned and discovered a genuine symphonist in him. *“It seems to me that his music, brought together, suddenly revealed a very*

*big creator for the public, an expressive, unforgettable, melodic, crystal clear and ethical one, a vulnerable and light one, suffering and not discouraged one...*"

In his interviews, articles and public addresses, Svetlanov highlighted the artificiality of splitting music into "serious" and "light" kinds. He believed that a composer's talent, taste and mastery were the only right criteria. That is why he lent an attentive ear to the music of songwriting composers, singling out Alexandra Pakhmutova in particular. The secret of the fantastic popularity of her music lies in what the conductor called "*explicitly national essence of her creations.*" Thanks to Svetlanov, the audience got to know Pakhmutova as an author of symphonic works. "*Her scores speak of the breadth and diversity of her creative nature,*" he stated.

A detailed review of Svetlanov's repertoire produces an impression that none of the truly talented scores ever passed unheeded by him. So, he performed Sinfonietta No. 1, one of Mieczysław Weinberg's large-scale works written in 1948 on the eve of the dramatic events in the composer's life. Svetlanov rescued from obscurity Alexander Mosolov's *Iron Foundry*, one of the brightest pages of Soviet music avant-garde, and Reinhold Glière's *Solemn Overture*, one of the first "contemporary" pieces in the State Orchestra's repertoire of the late 1930s. The conductor was convinced of the outstanding talent of German Galynin, a representative of the Shostakovich school, who died prematurely. The conductor cherished the memory of the first listen to his piano concerto: "*It was clear that a brilliant piece was born, and it will leave its mark in music. All ... greeted the author with unfeigned enthusiasm... The audience made them repeat the finale. We were cheerfully excited and didn't want to leave...*" When Anatoly Alexandrov, a representative of the Taneyev and Myaskovsky school and an already elderly person, turned to the genre of symphony, Svetlanov welcomed that creative step whole-heartedly and favoured the composer with an impressive and brilliant interpretation: "*The symphony ... unveiled our*

*master's new sides and capabilities. It's an inspired, broadly conceived piece, and I think it'll be a deserving ornament to Soviet music of the recent years."*

What Svetlanov heard in the symphonic poem *David Sassunsky*, the first big work by composer and violinist Boris Parsadianian, was "*an amazing symphonic intuition, feeling of the orchestra, its immense, unbounded capabilities ... an original approach to form-making that defies any habitual measurement.*"

This box set also features Evgeny Svetlanov's performance of *Rhapsody in Folk Style* by Zinovy Kompaneyets who combined Jewish folk music with the style of mass songs; Symphony No. 4 (1965) by Nikolai Peiko, a close apprentice and friend of Nikolai Myaskovsky's who was also one of the prominent composition teachers in this country; Arkady Mazayev's *Defenders of Krasnodon* (1951) that was awarded the Stalin Prize of the 3rd degree in 1952 and dedicated to the heroic exploit of the Young Guard; and the symphony by Grigory Zaborov, a composer, violinist and concertmaster of the USSR Bolshoi Theatre.

At the age of 16, Glazunov appeared in front of the public with his Symphony No. 1 to reveal his bright composing talent. The younger contemporary of Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky and Borodin, he entered Russian music when it was in its prime. At the same time, Glazunov was a representative of the next generation of musicians to whom "*the period of Sturm und Drang ... had already given place to a calm onward motion,*" as Rimsky-Korsakov wrote in *The Chronicle of My Musical Life*. After the impressive discoveries, developing of the "uncultivated lands" and intense creative search (at times in opposite directions), there came a period of generalization and synthesis for Russian music. By the nature of his composing gift, Glazunov, who had a propensity for balance and objective clarity, who "*in the sounding reflections of the world did not search for struggle or contrasts, but for a close*

kinship between them” (Boris Asafiev), realized the idea of combining different music currents in a most organic manner.

The apprentice of Balakirev and Rimsky-Korsakov, he was directly involved in the restoration of Borodin’s artistic legacy (thanks to Glazunov’s phenomenal memory, many of the music pages written by the author of *Prince Igor* were completed) and inherited the traditions of the *Mighty Handful*. His in-depth study of Pyotr Tchaikovsky’s music also left its mark (incidentally, Tchaikovsky placed a high value on Glazunov’s talent). The composer also showed a lively interest in the West European composers – Wagner, Liszt and Brahms. One can find a very broad spectrum of sources, including baroque and renaissance polyphony, he used as a basis for his own, brightly individual composing style. “...An incredibly wide range, strength, inspiration, lightness of a powerful mood, remarkable beauty, sometimes humour, melancholy, passion and always amazing clarity and freedom of form,” as the outstanding Russian critic Vladimir Stasov described Glazunov’s music.

Glazunov’s symphonic opuses of the 1880s were definitely influenced by Rimsky-Korsakov and Borodin, but his Symphony No. 2 (1886) was evidence of his strained creative search and aspiration for finding his own path. The composer’s impressions of his numerous travels (two *Overtures on Greek Themes*), images of musical Orient (*Oriental Rhapsody*), landscape sketches (symphonic tableaux *The Forest* and *The Sea*) and epic pages of the distant past (*The Kremlin*) were sources of inspiration. The symphonic poem *Stenka Razin* (1885) based on *The Song of the Volga Boatmen* was among unconditional successes of the young composer.

Symphony No. 3 (1890) marked the expansion of Glazunov’s musical interests. The composer dedicated it to Tchaikovsky, but its slow movement contains allusions to Wagner’s music. After visiting Bayreuth, Glazunov together with Rimsky-Korsakov attended all rehearsals of then in the making premiere

of *The Ring of the Nibelung* tetralogy. In the same years, he actively studied Tchaikovsky's works, overcoming certain one-sidedness of his music education (Tchaikovsky's influence is also found in the earlier *Lyrical Poem* of 1884). However, Glazunov achieved his true maturity with Symphony No. 4 (1893) that opened a new page of his career.

Glazunov created his best works between 1893 and 1905 when he combined composing with teaching at the St. Petersburg Conservatory and conducting. The lyric Symphony No. 4 was followed by a monumental cycle of Symphony No. 5 (1895), a sort of synthesis of the brightest qualities of Glazunov's style. Symphony No. 6 (1896) seemed to be a sharp dissonance. It was one of his few works marked with an acute and stressful dramatic nature, which was so close to Tchaikovsky's symphonism (however, Glazunov imitated neither the character of music nor the structure of form of his great predecessor – the two symphonists had a totally different approaches to depiction of dramatic collisions). The concept of the next one, Symphony No. 7 (1902), is quite unusual too. Its lyric and pastoral nature conceals highly complicated polyphonic combinations. In the same years, Glazunov wrote three ballets, two big Concert Waltzes (1893, 1894), the Ballet Suite (1894), the Violin Concerto (1904) and the suite *From the Middle Ages* (1902).

In 1906, Glazunov finished his monumental Symphony No. 8, a large-scale outcome of the symphonist's 25-year career. The composer was elected director of the St. Petersburg Conservatory which led to slackening of his creative activities. In the severe years of the revolution and the civil war, Glazunov played a very important part in preserving the traditions of Russian music culture and helped the needy teachers and students (Dmitri Shostakovich was one of them). In 1928, Glazunov went to Vienna to take part in the International Columbia Graphophone Competition as a judge. After he was permitted to extend his stay abroad for health reasons, he settled down



in Paris. He performed a lot as a conductor playing his works in Paris, Lisbon, Madrid, Barcelona, Riga, London and the USA. The Concerto Ballata for cello and orchestra (1931) dedicated to Pablo Casals, the Concerto for saxophone and string orchestra (1934) and the posthumously published *Epic Poem* (1936) were among Glazunov's few works written during his last years.

"They say my symphonies are abstract and emotionless... Maybe it's because I fell in love with ballet – freedom of dance rhythms has always helped people accept music more gladly." The "big" ballet *Raymonda* (1897) written by Glazunov in collaboration with Marius Petipa was a truly triumphal success with the audience. The plot of the ballet (the libretto was written by Countess Lidiya Pashkova) unfolds in the medieval Province and includes numerous character dances, a lengthy picture of the heroine's "romantic sleep," a vivid character of an oriental knight, a dramatic culmination ("*The Duel*") and a grand apotheosis. All this corresponded to Glazunov's musical interests in the best way possible, and he worked on the ballet with enthusiasm and finished it within a short time.

Inspired by the success of *Raymonda*, the director of the Imperial Theatres Ivan Vsevolozhsky suggested that Glazunov and Petipa create two one-act ballets. Unlike *Raymonda*, both of them were intended for the Hermitage Theatre of the Winter Palace and assumed a completely different approach to choreography and stage drama. *Les Ruses d'amour* (or *Lady Soubrette*) (1898) was to be a conditional pastiche of the Gallant Epoch in France of the 18<sup>th</sup> century with a Watteau-style stage set. However, the music of the ballet filled with Russian national colouring and Glazunov's typically dense orchestral texture was a far cry from a baroque pastiche and unwittingly created its own dramatic plan of the ballet that was totally parallel to the dance sequences.

The idea of the next ballet, *Les Saisons* (*The Seasons*) (1899), was viewed by Vsevolozhsky as an allegoric performance where each season had its

symbols and attributes. The ballet actually lacked any plot, and the choreographic portion was reduced to a divertissement. However, Glazunov's music proved to be much deeper than the conditional scenario, being, according to Boris Asafiev, a "*symphonic poem-ballet*." The composer managed to depict general flavour of each of the seasons with much finesse – inclement, flickering beauty of winter landscapes ("*Here is one of the best winters in Russian music*," exclaimed Rimsky-Korsakov), living breathing of spring, bright sunlight and oppressive heat of summer, and an intoxicating feast of autumn.

Alexander Scriabin is a unique phenomenon of Russian and world's art of the turn of the 19<sup>th</sup> century. "... *It seems that Russian music has not known a name that would arouse a more ardent and keener interest*," wrote Vasily Karatygin in 1911. The philosopher musician, who was obsessed with the utopic idea of Mystery that realized "... *Dionysian triumph of transformation of the physical world into a purely spiritual one*," Scriabin left us music filled with powerful creative will and inspired with invincible faith in the power of human spirit.

The spheres of piano and symphonic music in their own way reflect the polarity of creative ambitions defined by the composer as "*supreme finesse*" and "*supreme grandeur*." Only the lyric chamber piano concerto and the piece for strings *Dreams* continue the romantic line of Scriabin's early music. A new period in the composer's life filled with intense intellectual and composing labour combined with philosophic exploration began since he started to work on his Symphony No. 1 (1900). Vasily Safonov, a pianist, conductor and one of Scriabin's teachers, named the monumental six-movement canvas with a choral fugue in the finale a "*new Bible*." Nevertheless, the epic scale of the symphony's concept has not always found fitting implementation in music. The composer fully realized that he would have to face

“*resistance of material.*” Symphony No. 2 (1901) was more perfect in form and in content. It exposed the dramatic potential of Scriabin’s symphonism to the full. Its five movements make an integral picture of multistage struggle for liberation of spirit. The mournful theme that opens the first movement assumes the aspect of a grandiose solemn procession in the finale. The novelty of the symphony’s music language received a rather cold welcome. It wasn’t till later that the public did justice to it.

Symphony No. 3 entitled *Le divin poème* (*The Divine Poem*) was written between 1902 and 1904 and became a genuine summit of Scriabin’s symphonic oeuvre. Its premiere took place in Paris in 1905 under the baton of Arthur Nikisch. It was only performed for the first time in Russia four years later. The symphony’s three-movement cycle is bent for unity and continuity of the symphonic poem. According to the composer’s programme, “*Le divin poème is about development of human spirit, which, having left the past behind ... and come through pantheism, achieves ravishing and joyous confirmation of freedom and unity with the universe...*” The first movement, *Luttes* (*Struggles*), is a “*struggle between Slave-Man – the slave to the God he created ... and the mighty and free God-Man.*” In the second movement, *Voluptés* (*Delights*), “*the man gives himself up to the joys of a sensual world... His personality dissolves in nature. And then the awareness of sublime rises from the depth of his being helping him overcome the passive state of his ego.*” The final movement, *Jeu divin* (*Divine Play*), is a triumph of the emancipated spirit after he “*realized he was the one with the Universe and gives himself up to elated joy of a free activity, which is a ‘divine play’.*” “*The symphony had an overwhelming, enormous effect. The word “genius” passed the lips of the amazed listeners again and again,*” musicologist Alexander Ossovsky recalled.

Symphony No. 3 signified an important milestone of Scriabin’s artistic career. From now on, he reduces the form of his sonata cycles in both piano

and symphonic music to a one-movement poem. It took him more than three years to compose *Le poème de l'extase* (*The Poem of Ecstasy*), where the prevailing idea of his artistic and philosophic microcosm was realized so vividly and, at the same time, in such a concentrated manner. Scriabin initially supplied the *Poem* with an extensive poetic programme, but later on decided it was unnecessary. Using the language of “pure” music, he managed to express the entire complicated and mysterious path of the act of Creation, from hazy unsteadiness of a distant dream awakening the internal activity through coping with fears and doubts, through falling into the abyss of despair and disillusionment to the final victory of human will and internal regeneration (“ecstasy”). Performed for the first time in New York in 1908, *The Poem of Ecstasy* still produces an indelible impression upon its listeners.

Scriabin's last symphonic opus, *Prometheus: The Poem of Fire* (1910), concentrates the major features of the composer's music written during his last years – ultimate laconism of the form, structural and harmonic complexity that wanders further and further away from the principles of classical romantic music. It was the first and only time when Scriabin, who possessed the so-called colour hearing, inserted a “colour score” into his work. He attached a certain colour to each of the harmonies. The gigantic lineup included an orchestra with a “quadruple” number of winds, an extended group of percussions, bells, a celesta, an organ, a piano and a male choir (used as a background colour). The composer refused any sort of programme this time round – to him, the image of the ancient theomachist Prometheus was just a symbol, an embodiment of invincibility of human creativity.

*“I never could decide which of these was my true calling – a composer, a pianist or a conductor,”* wrote Sergei Rachmaninoff at the end of his life. The fantastic popularity of his piano music unintentionally moved the other genre spheres

of Rachmaninoff's composing legacy to the middle ground. Nevertheless, his symphonic works are some of the most peculiar pages of Russian music culture of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. Apprehending Tchaikovsky's acute dramatic conflicts and tragic orientation of his symphonic concepts, Rachmaninoff enriched them with the epic might and range of Mussorgsky's and Borodin's canvases. The widely breathing songful melodism robed in Rachmaninoff's inimitable timbres and textures adds a readily recognizable Russian flair to his orchestral works.

The *Scherzo* for orchestra (1887) and programme symphonic poem *Prince Rostislav* (1891) based on Aleksey Tolstoy's ballad are Rachmaninoff's early pieces written when he studied at the Moscow Conservatory. *The Rock*, a symphonic fantasia, was a more self-reliant work in terms of music language inspired by Mikhail Lermontov's poem of the same name and Anton Chekhov's short story *On the Road*. The *Capriccio on Gypsy Themes* (1894) continued the line of the classical Russian capriccios. At the same time, this small piece develops the same sphere of national genre characters as in the opera *Aleko* he finished not long before the *Capriccio* (as a true Russian, Rachmaninoff loved gypsy singing and never missed the opportunity to listen to it while he was in Russia).

The destiny of his Symphony No. 1 (1895) was complicated and dramatic. Rachmaninoff put much effort into the work and placed high hopes in it. Interpreting the traditional four-movement cycle in his own fashion, the composer started the symphony with an intonation of old Russian ("echoes") church chant. Coming through all the movements of the symphony, it grows in the coda of the finale into a fearful apocalyptic image (as an epigraph, Rachmaninoff initially intended to insert a citation from the Bible "*Vengeance is mine, I will repay*"). However, the premiere of the symphony was a flop – a raw and slipshod performance didn't give a chance to appreciate its merits. Rachmaninoff felt like "*a man who lost the use of his head and hands*"

and stopped composing for two years. In a fit of despair he arguably destroyed the score. It was performed fifty years later after it was restored by conductor Alexander Gauk who used the surviving orchestral parts.

In 1906, already in the heyday of his artistic maturity, Rachmaninoff turned to the symphonic genre once again. Having deserted his post of the Bolshoi Theatre conductor, he left with his family for Dresden where he wrote Symphony No. 2, which substantially differed from its predecessor. With all its diverse images, it had a predominantly lyric tone. *“The first and general impression: with its poetic mood and artistic lustre, it seizes your attention from start to finish, and with a greater variety of characters of expression, with the balance of contrasts, it combines delightful elements with tragic and menacing ones,”* wrote a reporter of the *Russian Music Newspaper*. Deep and concentrated thinking of the homeland Russia alternating with images of the Central Russian countryside would be a brief description of the pictorial world of Rachmaninoff’s Symphony No. 2, which is so much in tune with Alexander Blok’s verses from the cycle *On Kulikovo Field*:

And this battle is eternal! Peace is but a lovely dream  
Through blood and dust...  
The wild mare of the steppe sweeps on and on  
And tramples the feather grass...

The symphonic poem *Isle of the Dead* inspired by a black and white reproduction of Arnold Böcklin’s painting of the same name was finished in 1909. Rachmaninoff had an original approach to the graphic and psychological plot of the painting. Instead of the motionless state of rest and cold pacification, he created a picture of gloomy despair and deep hopelessness of human suffering in Dante’s inferno.

Nearly three decades separated Rachmaninoff's Symphony No. 3 (1935–36) from the Second. A long recession in his creative activities was caused by nostalgia and a busy concert schedule. Composed in the mid-1930s, concurrently with the works of Prokofiev, Shostakovich and Stravinsky, Rachmaninoff's last symphony may seem a sounding anachronism, but how many sincere feelings – light-hearted sadness, fear, joy and despair – are captured on these music pages! The sonic aspect of the whole work is again determined with the intonation of echoes chant that opens the first movement. In the symphony's finale, an energetic festive motion is gradually supplanted with the medieval motif *Dies Irae*, a symbol of tragic predetermination of fate.

The concept of Rachmaninoff's last piece, *Symphonic Dances* (1940), possibly emerged back in Russia when Rachmaninoff was commissioned to write music to the ballet *The Scythians*. As it was the case with the *Rhapsody on a Theme of Paganini*, Rachmaninoff admitted a ballet reading of the *Dances*. He intended to entitle each of the three movements – “Morning,” “Noon” and “Evening” (in another version, “Daytime,” “Twilight” and “Midnight”), but later rejected any titles and explanations. *The Symphonic Dances* could be legitimately called Rachmaninoff's fourth symphony, a symphony with an explicit biographical implication. This music captured suffering of the artist who was missing the irrevocable years of his happy youth (the motif from the First Symphony sounding in the end of the first movement is so enlightened!). But even this immersion in the past cannot distract him from the inexorably coming horror and deadly gloom of the present.

One of the musicians compared the effect that Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* had on the Paris audience with a “*shift of a tectonic plate.*” The premiere of the ballet choreographed by Vaslav Nijinsky, which was in 1913

the highlight of the programme of Diaghilev's *Ballets Russes*, ended in a high-profile scandal, a kind that the European stages hadn't experienced for years. Only a year later, performed as part of a symphonic concert, the music of *The Rite of Spring* won the deserved recognition. "For once the public listened to my piece with concentrated attention and greeted it enthusiastically," the composer wrote. *The Rite of Spring* remained a truly innovative work for many years. Later on, along with Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, it will be called a reference point of 20<sup>th</sup> century music. While none of the choreographic versions of *The Rite of Spring* has consolidated a position in ballet practice, it is ingrained in the world repertoire as a genuinely symphonic work capturing the great and tragic turn of its age.

The ballet *Jeu de cartes (Card Game)* was Stravinsky's last work finished in Paris. It was premiered in 1937 in the United States. The basis of the plot of this bright example of musical neoclassicism, a "ballet in three deals," was the game of poker with playing cards as characters. Each of the "deals" is highlighted with a solemn march intro. Among the characters, Joker is the most "individualized" one, depicted in a grotesque and comic manner – his transformations make up the principal intrigue of the ballet. Musically, Joker opposes the rational and orderly structure of the other cards and, at the same time, represents the "card world." In such a way, twenty-five years later, Stravinsky re-interpreted the theme of *Petrushka*.

Sergei Prokofiev's Symphony No. 1 (*Classical*) was finished in September 1917 at the height of the revolutionary events in Russia. Its music language (Prokofiev's only experience with the neoclassical style) was a far cry from the composer's previous works filled with the sharp, expressionistic sonority of the *Scythian Suite* and *The Gambler*. Prokofiev explained such an abrupt turn to the early classical, Haydn-like style: "It seemed to me, if Haydn lived



today, he would stick to his manner of writing and at the same time borrow something from new music. I felt like writing such a symphony.” Perhaps Haydn would have appreciated the daring composer’s sparkling humour and the classical contours filled with numerous unexpected surprises – tonal and harmonic shifts and sudden timbre cross-talks (in this respect, the Classical Symphony, in its own way, is not less “ruffianly” than the other works by the young Prokofiev). Unlike the adherents of neoclassicism, Prokofiev perceives the retrospect as an amusing game and plays about his musical pranks with childish candour.

*The Overture on Hebrew Themes* (1919) was one of the first pieces written by Prokofiev after he left Russia. In New York, the composer met with his former classmates from the St. Petersburg Conservatory who had formed a Jewish music ensemble. When they asked him to write a piece for them, Prokofiev denied the request at first. However, “for want of anything better to do,” he looked through the notebook of Jewish music they gave him, took an interest and “selected a few pleasant themes, started to improvise at the piano and suddenly noticed that I accidentally glued together and developed whole bits and pieces... On the following day ... I sat until dark and wrote a rough draft of the entire overture.” Later on, Prokofiev made an orchestral version of the “*Jewish Overture*” which was initially intended for a chamber line-up.

In 1935, shortly after Prokofiev returned to the Soviet Union, he was commissioned by Natalia Satz to write a “*symphonic fairy tale*” for the Moscow Children’s Theatre. The composer on his own devised and wrote the plot of *Peter and the Wolf* where an actor’s reading takes turns with a musical narration (Satz was the first performer of the reader’s part). Each of the characters has his/her own characteristic leit-timbres in the orchestra, and this is how the young audience is supposed to, little by little, get to know the major musical instruments of symphony orchestra. “*It wasn’t the fairy*

*tale that was important to me, it was children listening to the music for which the fairy tale was just an excuse,”* the composer admitted. A simple and touching story of the brave pioneer Peter who outwitted the Wolf is still close and understandable to children of different countries and continents.

Aram Khachaturian’s Violin Concerto (1940) had a special place in the composer’s oeuvre. Performed for the first time in Moscow by David Oistrakh and the USSR State Orchestra, it was evidence of the composer’s creative prime. The disciple of Mikhail Gnessin and Nikolai Myaskovsky, Khachaturian achieved the highest synthesis of tradition and individuality in this piece. Without citing folk tunes, he created a deeply national work at its core and, at the same time, a model one in terms of classical clarity and perfection of composing skills. Artistic lustre and a vivid oriental temperament so organically characteristic of Khachaturian’s style ensured the concerto’s worldwide fame.

*“I was writing ... as though I was on the crest of a happy wave, glad all over,”* the composer admitted. *“And at that time I was expecting the birth of my son. And that state of inspiration, flush of life went over into the music.”* The music of the concerto conquered its performer David Oistrakh at first listen: *“He bewitched us all... The music, so sincere and distinctive, full of melodic fairness, folk colours and wit, seemed to sparkle.”*

The *Concerto-Rhapsody* for cello and orchestra (1963) was the second in the triad of Khachaturian’s one-movement rhapsodies (the first was the *Concerto-Rhapsody* for violin, and the cello concerto was followed by a piano one). The cello “rhapsody” sounds like a passionate, dramatic monologue of the soloists against the background of the orchestra. The themes tinged with expressive colours give way to a swift gallop of passages. The interchange of the bits leads to a bright, temperamental coda.

Not to exaggerate, Dmitri Shostakovich's body of work can be called a musical chronicle of the century. In his music, we sense the events and phenomena that stirred minds and hearts of millions. His fifteen symphonies not only captured the evolution of his musical genius – it feels like the entire 20<sup>th</sup> century with its great discoveries and perturbations, progress and catastrophes breathes in his scores. These staggering documents of human spirit will surely keep telling us stories about their time and causing hot theoretical and aesthetical discussions, giving us an opportunity for very different interpretations and commanding our admiration or sharp rejection, but never leaving us untouched.

Symphony No. 1 was a graduation thesis of the 19-year-old graduate of the Leningrad Conservatory's composing faculty. However, the triumphal success of the premiere and the number of subsequent performances are eloquent evidence of the true scale of the composer's gift making everyone forget about the "educational" nature of the symphony. The name of Shostakovich was even heard alongside the greatest composers of both old and new Russia. The influence of the older contemporaries Stravinsky, Prokofiev and Scriabin was notable and quite explainable for the young composer (the critics later found "Scriabin-isms" in the third, slow movement that were not characteristic of Shostakovich), but his unique style is just the same easily recognizable from the very first bars of the symphony.

The triumphal premier of Symphony No. 5 in 1937 was of the utmost importance for Shostakovich and the whole Soviet music culture. Its success with the public coincided with the official recognition. Following the accusations of formalism and the ban previously imposed on the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, Shostakovich received "absolution," and the new symphony with an optimistic finale was found acceptable for the ideology of socialist realism. Symphony No. 5 is still viewed as one

of Shostakovich's most objective, classical (in the broad sense of the word) works. It combines reliance on a three-century progression of European music – from Bach to Mahler – with an individual concept of symphonic drama; moments of ultimate stress with fragments of amazing calm and philosophical withdrawal; a swift dramatic development with an impeccable logic of the general structure and its individual components. Shostakovich defined the internal theme of the symphony as an *“achievement of personhood”* and wanted to *“show how optimism as a world view asserts itself through a number of tragic conflicts and by way of great internal struggle.”*

Symphony No. 6 (1939) came as a surprise even for Shostakovich's admirers. Instead of writing in the vein of the Fifth Symphony's heroic and tragic cycle, he presented a three-movement work that was dubbed a *“headless symphony,”* and some even suggested that the composer should add the *“unwritten”* first movement... After the *“unconditional optimism”* of the preceding symphony, the composer's inspiration again plunges into his consciousness – here is the key to the Largo that opens the symphony. The Allegro that follows is a strong contrast. Its impetuous motion makes no stops and gives no possibility to try to find the sense. The concluding Presto is filled with real buoyancy and optimism. The deliberate asymmetry and untypical combination of the movements afford us an opportunity to interpret the symphony in very different ways, from a *“kaleidoscope of life”* to tragic ambiguity.

It is difficult to name another music work the very sound of which is a token of the greatest tragedy of the 20<sup>th</sup> century. The first movement of Symphony No. 7 (*“dedicated to the city of Leningrad”*) was written hot on the heels in the summer of 1941 (although the famous *“invasion theme”* had arguably been composed, it blended seamlessly into the symphony). The second and third movements were finished in September, in the already besieged Leningrad, and the finale was written in evacuation in Kuibyshev (now Samara).

The symphony was performed for the first time in that city in March 1942 with the USSR Bolshoi Theatre Orchestra conducted by Samuil Samosud. Soon it was performed in Moscow, and then the sheet music was flown to the besieged Leningrad. In the same year, Symphony No. 7 was presented in New York and other American cities and then in London, Stockholm and Buenos Aires. During the war, the *Leningrad Symphony* was performed about a hundred times on the Soviet stages, and today it remains one of Dmitri Shostakovich's most frequently played works.

Shostakovich started to work on Symphony No. 9 in January 1945, but then took a short break and returned to it after the war was over. At the premiere of the new work, those who expected to hear a monumental "victory symphony" were deeply disappointed. They heard a lyric scherzo symphony, some of the dramatic pages of which only set off the music that sparkled with light, good-natured humour. The composer had actually wanted the Ninth to glorify the victory, to be a logical conclusion of the triad of "war" symphonies. Perhaps he felt he was unable to express himself sincerely enough in the spirit of Stalinist monumentality (as he did in the score to the Soviet war film *The Fall of Berlin*). However, the responsive artist most likely felt the people's need for "a sigh of relief," when a simple and kind joke was more necessary than victorious marches.

Shostakovich started to write his Violin Concerto No. 1 in the summer of 1947. The score was finished in the spring of 1948, when the widely spread persecution of the composer under the aegis of "struggle against formalism" was in full swing. It affected the fate of the concerto that was premiered as late as in 1955. The contrast between the first two movements – the Nocturne imbued with deep thoughts and a grotesque, demonic Scherzo – unfolds at a new level afterwards. The Passacaglia becomes a dramatic core of the cycle. Beyond all doubt, the music captured the composer's emotional

experience, helpless bitterness of humiliation caused by absurd “comradely” criticism (“...when the disgraceful, abominable debates were over, I came home and wrote the third movement,” Shostakovich remembered). An extensive solo cadenza links it with the finale. The composer named the concluding movement Burlesque, but it assumes a double interpretation – under the cover of festive cheerfulness, some might discern despair and a sense of frustration in the face of the rapidly coming catastrophe.

The *Festive Overture* (1954), an example of Shostakovich’s “other style” dedicated to the 37<sup>th</sup> anniversary of the October Revolution, was performed for the first time at the gala night at the USSR Bolshoi Theatre (in the same year, at the grand re-opening of the All-Union Agricultural Exhibition in Moscow, the music of the *Festive Overture* accompanied the movements of water jets from the *Stone Flower* musical fountain). Having a simple and accessible language, the work is marked with real inspiration and mastery and has been widely popular as a brilliant concert piece for over fifty years now.

Symphony No. 10 was Shostakovich’s first symphonic work in eight years. That was the blackest period for Soviet art accompanied with merciless suppression of the most talented writers, poets and composers, sweeping accusations of formalism and cosmopolitanism, endless gatherings and “creative discussions” where Shostakovich and others had to deliver “repentant” speeches. It was no coincidence that Shostakovich started to work on the Tenth Symphony in March 1953, almost right after the news of Stalin’s death (according to his close ones, its second movement captured Shostakovich’s true attitude to Stalinism). The major feature of the symphony’s dramatic concept was the use of the DSCH (D-E flat-C-B) monogram, a sort of Shostakovich’s “musical signature.” Appearing for the first time in the third movement, the theme has the final say in a light and cheerful

finale, where Evgeny Mravinsky, the first performer of the symphony, heard a *“complete blend of subjective and objective.”*

Shostakovich highlighted that Sergei Prokofiev’s Symphony-Concerto (dedicated to Mstislav Rostropovich) inspired the idea of the Cello Concerto. Like Violin Concerto No. 1, this cello concerto is a “double portrait.” The personality of its first performer Rostropovich, who was one of the brightest figures on the domestic music scene, shows through the intensive progression of the composer’s thought – his impulsive performing style, his spiritual role of a desperately courageous Don Quixote, who believed that *“there is nothing between life and death but music.”* As a result, Cello Concerto No. 1 is definitely among Shostakovich’s highest artistic revelations of the 1950s.

Shostakovich composed the first movement of Cello Concerto No. 2 (1966) under the impression of the passing of Anna Akhmatova, *“the queen of Russian poetry”* as he defined her. On the whole, the work on the concerto took less than a month. Even Shostakovich had not too many pages of music which would express the feeling of tragic hopelessness so vividly. The concerto contains a lot of citations and musical allusions, but the tune of *Kupitye bublichki*, an Odessa popular song of the 1920s, is its trademark. A completely reconsidered sound of the song becomes the major outcome of the concerto progression. As musicologist Viktor Bobrovsky aptly noted, *“in the culmination of the finale ... the song turns to a “theme of fate” – concealed bitterness becomes infinite, frenzied despair... It is the hidden tragedy that makes the basic content of the theme...”*

*“...I can hardly say that his music is full of charm and seduction, that it gives sensual delight or (God forbid!) “tickles nerves”; but there’s hardly anyone who will deny that it is filled with thought and able to awake thoughts, that it is an expression of intellectual purity and aesthetic incorruptibility and integrity.”* Is

there a better description of Nikolai Myaskovsky, a composer and a man, than this one from his outstanding contemporary and pianist Heinrich Neuhaus? Myaskovsky's music demands from its performers and listeners some certain "intellectual labour," and therefore it is not likely to enjoy massive popularity. The more it attracts thoughtful people who do not look for passive "consumption of arts" but are ready to build and develop an internal dialogue with the music and its author. It is symbolic that his "*Opus 1*" opens with a romance set to the words of Evgeny Baratynsky that were so prophetic for the composer:

My gift is poor, and my voice is low,  
But I'm alive, and someone will  
Discern my being on this earth;  
A distant offspring will find my worth...

Myaskovsky's own voice is heard in his early symphonic works, a unique combination of reliance on classical traditions with individual innovativeness. He preserved that voice throughout his 40-year career, during the tragic years of the wars and revolutions, in the period of extreme confrontation between avant-gardists and "proletarian musicians" in the 1920s, and in the 1930s, when the doctrines of socialist realism were instilled. Although the anti-formalistic persecution of 1948 undermined his health, it could not break his creative will.

The phenomenon of Myaskovsky's 27 symphonies is unique for Russian and world music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (he also wrote 13 quartets, 9 piano and 3 ensemble sonatas, concertos and symphonettes – over 60 sonata and symphonic cycles in all!). Its roots lie in his deeply ethical attitude to music art, when the stable form of symphonic cycle becomes



a basis for self-expression. Even in his works that emerged as a direct response to significant dates and events of social life (and Myaskovsky wrote quite a few of them), the composer tended to avoid programme illustrativeness, channeling his thought towards lyric and philosophic generalization. Abstract rationalism that was so widely spread in the then current West European music was also alien to Myaskovsky. Ultimate sincerity and openness of feelings (combined with supreme professional craftsmanship) define the enduring value of his music, a sort of spiritual and moral chronicle of the Russian intelligentsia of the first half of the 20<sup>th</sup> century.

Symphony No. 3 (1914) named by Myaskovsky “tragic” is fairly referred to as one of the composer’s best works of the pre-revolution period: *“... that was the first time when the composer’s true spirit spoke with strength and convinced expressiveness, when his true character showed through”* (Boris Asafiev). Written on the eve of World War I, it accumulated the most important features of the composer’s early works that were enveloped, as he admitted, in *“gloomy pessimism.”* Only a few Russian composers managed to capture so convincingly the pre-apocalyptic feeling that reigned over the minds of many people in those years. The tense development tends to the coda of the finale – a funeral march with signs of catharsis.

With Symphonies Nos 4 and 5 written one after another on the heels of the October events of 1917, Myaskovsky began to apply the method of *“paired compositions,”* which meant almost simultaneous work on two symphonies, where he captured his attitude towards particular events (or illustrated his state of mind from different points of view). The dramatic Symphony No. 4 was a direct response to the tragedy of the world war, which Myaskovsky as a regular engineer officer was immediately involved in. Carrying the message of suffering and protest, the symphony ends in a solemn apotheosis anticipating the next symphony. The Fifth is still of the

composer's most popular symphonies. Except a tragic lullaby of the slow movement, it breathes a feeling of serene lyricism and thrill of beauty. This is what Boris Asafiev wrote about these pages of the composer's scores: *"I don't know anything more beautiful in Myaskovsky's music than the moments of rare emotional clarity and spiritual enlightenment, when the music suddenly gets fresher and fresher like a spring forest after the rain ... such music can be born in a country where steppes and stars above them still reign, where there is a feeling of great spaces and freedom."* The progression comes to the assertion of epic images conjuring up the finales of Borodin's and Glazunov's symphonies.

Myaskovsky was writing Symphony No. 7 concurrently with the internationally acclaimed Symphony No. 6. The two symphonies are even less unlike than the previous pair. The monumental No. 6 with chorus is followed by a laconic two-movement work (its two movements have no break between them). The composer himself pointed out certain "renovation" of expressive means. He strived for conscientious departure from the explicitly tragic expressiveness of the previous symphony for the sake of a more generalized, although complicated, in terms of language, music statement. The composer repeatedly revisited the orchestration of the Seventh trying to make its sound as compact and clear as possible.

Symphony No. 9 (1926–27) also demonstrates the tendency to "new simplicity." Its "lighter" nature made the composer doubt about its genre definition. Mentioning a new "symphonic intermezzo" in his letters, he thought about naming it a suite or symphonette. However, only the character scherzo is completely devoid of subjective emotions, and dark shadows of the past flicker even in a major "giocoso," as the composer put it, finale. A small yet emotionally expressive slow movement contrasts with the scherzo. Such a duality allows us to view Symphony No. 9 as a sort of transient work.

Having finished a very complicated, very personal and subjective Symphony No. 13, Myaskovsky felt as if his creative forces were let out. This could be an explanation for light-minded scherzo-ism of the “unserious” Symphony No. 14 (1933) with its five-movement cycle, which is a fascinating kaleidoscope of the composer’s life impressions and bizarre flights of fancy.

Myaskovsky was writing Symphony No. 17 (1936–37) concurrently with the next one. Both were dedicated to the 30<sup>th</sup> anniversary of the October Revolution. As compared to Symphony No. 18, a more festive one, intended for mass perception and built on themes of folk songs, its predecessor, as the composer highlighted, is “*more self-absorbed*” and reflects “*the process ... of a personality’s manifestation and flourishing in the great epoch we are coming through.*” The slow movement with its focus on light and lyric feelings became a dramatic centre of the Seventeenth. “*Myaskovsky has never before achieved such clarity and simplicity of exposition,*” wrote Heinrich Neuhaus about the symphony. “*A very complicated contrapuntal texture ... sounds like a diverse landscape seen from a high mountain – all of its rich, beautiful and interesting details form a seamless harmonious whole.*”

Symphony No. 21 could be aptly named Myaskovsky’s concentrated artistic creed, a “quiet culmination” of his composing path. Beneath a modest mask of a symphonic elegy, this comparatively small one-movement piece (a sonata Allegro is framed with slow prologue and epilogue with a common thematic material) synthesizes in itself density of musical eventivity and ultimate laconism, multiple themes and intonation unity, polyphonic richness and transparency of sound. A deliberate pensive theme that opens the symphony lies at the heart of two other themes of the prologue; it also becomes a source for an energetic main section; its echoes melt away in the chords of the double basses in the last bars of the epilogue. Sweet sorrow of the strong and wise person who has withstood the severest tests his mind

was put to – this is how the composer appears in his creation. Performed with a triumphal success, it was his first symphony to receive a USSR state award (The Stalin Prize of the 1st degree).

Completely finished in early November 1941, Symphonic Ballade No. 22 was one of the first pieces of Soviet music written soon after the war began. The composer removed the initial subtitle “*On Great Patriotic War*” being confident that the content of the work was clear enough to a broad audience without prompting. As a sensitive emotional artist, Myaskovsky could not help but responding to the tragedy that shook the country, but his muse interprets the terrible events of those days in a way that was quite different from Shostakovich’s poster-like programme of the *Leningrad Symphony*. Pain and suffering that any war brings to peoples destroying their peaceful life, mourning over the fallen and, at the same time, the need for ultimate concentration of forces and abiding faith in the future victory (“...*I don’t lose my heart – our defeat is simply unnatural,*” he wrote in his diary a year later) are a circle of images captured in the work as a reflection of the worried and sympathetic yet wise artist who, even in the moments of despair, does not lose faith in the triumph of light, in the victory of humanity over the darkness of chaos.

Created in 1943, Symphony No. 24 does not contain any immediate echoes of the war events. However, similar to the composer’s other works written during the war, it captured the heroic enthusiasm of the time when hardships caused an unprecedented and spontaneous unity of the people who defended their lives and freedom. The music of the symphony, including the sorrowful middle movement, is filled with energy of volitional impulse, but each of the three movements, including the final one, ends in a fading, quiet coda – the years of exhausting struggle and sacrifices must bring the much-desired peace.

Started in the second half of 1945 and premiered in March 1947 in Moscow, Symphony No. 25 has a completely different character. *“The 25<sup>th</sup> Symphony is “peaceful” ... not in narrow terms of programme, but in terms of emotional systems of images,”* Alexei Ikonnikov, a Myaskovsky researcher, fairly noted. Two movements in a slow tempo, combining epic stateliness and emotional warmth of feelings, are followed by an energetic finale, the concluding section of which accumulates themes of different movements into a festive apotheosis, into a hymn to happiness of the peace gained.

The Cello Concerto (1944) was written between the two symphonies. Its two-movement structure, a rhapsodic one at first thought, combines alternation of detailed contrasting emotional states with clear symmetry. A melodious and expressive part of the solo instrument is perceived as an inner voice coming from the heart, a voice that emerges from an unhurried piano of the intro and melts away in the sad silence of the final coda.

Symphony No. 26, the last but one, holds a very special place in the general picture of Myaskovsky’s music of the late period. The composer who worked hard on a version of the RSFSR anthem became keen on decryption of old canticles of the Russian church (*demestvenny* chants). This is how musicologist Alexei Ikonnikov described his first impressions of the symphony performed by the composer on the piano: *“The symphony’s distinctive, Russia-specific nature amazed me... I remember its epic, pictorial images, their unhurried, sedate development... The piece makes an overall impression of a monumental musical fresco where the chiseled images, as though dressed in ancient chain mail armour, became alive under the master’s hand.”* Knowing that the symphony was written in 1948, already after the infamous ordinance of the Communist Party Central Committee *Muradeli’s Opera: The Great Friendship*, it can be considered a sort of artistic answer to the unjust accusations and relentless persecution, the kind of answer that only Myaskovsky, who didn’t sign a single “penitential” letter, could give.

The composer created Symphony No. 27 (1949) in the silence of his country house in Nikolina Gora. First performed after the composer's death, it instantly enjoyed deserved popularity. The seriously ill Myaskovsky bade his listeners farewell through a piece filled with life-asserting energy. Its beautiful lyric pages have no trace of the melancholy of the early works. A doleful section in the middle of the slow movement sounds sternly and courageously. In a swift finale, an expressive march theme comes to the fore. This colourful and solemn conclusion of the symphony seems to be a deep symbol, an artistic testament of the outstanding Russian symphonist for posterity.

The bonus of the second Evgeny Svetlanov set includes his recordings as a pianist and ... reader! The outstanding musician was known for his pianistic talent since he was a student thanks to his uncommon and bright renditions of Medtner and Rachmaninoff (the release features the composer's early piano pieces). As time went on, the public got to know about another of his gifts – he was a talented book critic, essay writer and brilliant storyteller. However, the record with his recitation of Vladimir Mayakovsky's poems came as a surprise even for the long-time fans. This is a complicated and controversial kind of poetry, but it did capture the era's great, tragic and rebellious spirit, which makes it akin to the large-scale symphonic opuses by Shostakovich, Myaskovsky and Khachaturian. Mayakovsky's verses demand a special artistic talent, but Svetlanov, who wasn't endowed with an inherently resonant, roaring bass, does not imitate Mayakovsky, following the clichéd examples of the Soviet art of declamation. He goes his own way once again, remaining a bearer of the greatest traditions of domestic culture.

*Boris Mukosey*

КОНЦЕРТ  
ДИОНИСИ  
КРЕСТРОМ  
СИМФОНИЯ №7  
ДИЯ ГУТМАН  
Дирижеры  
Этти Светланаов  
Лео Гинзбург

A.SCRIBALDE  
CONDUCTOR SVETLANOV  
АСКРЯБИ  
СИМФОНИЯ №7



С. РАХМАНИНОВ  
ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО  
Евгений СВЕТЛАНОВ  
ФОРТЕПИАНО

MASKOVSKY  
CELLO AND ORCHESTRA SYMPHONY No.7  
NATALIA GUTMAN  
with Evgenii Svetlanov, Leo Ginzburg

Overtures  
by Soviet  
Composers  
Conductor  
EVGENI SVETLANOV



РАХМАНИНОВ  
TRIO No. 2  
FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO  
in D Minor, op. 9 „Elegiac“



Rachmaninoff

ДИРИЖЕР  
ЕВГЕНИЙ  
СВЕТЛАНОВ  
CONDUCTOR  
EVGENI  
SVETLANOV

А. ГЛАЗУНОВ  
Степаны Глэзи. Арктическая повесть.  
Рисована Глэзиана.  
Мастера



Увертюры  
советских  
композиторов  
дирижер  
ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ

Р. БОЙКО  
РАПСОДИИ



ГЛАЗУНОВ



КОРСАКОВ  
СЕРВИКА

А. ГЛАЗУНОВ  
Степаны Глэзи. Арктическая повесть.  
Рисована Глэзиана.  
Мастера



« Le chef d'orchestre... Il sort, se met au pupitre et, ayant tourné le dos au public et faisant face à l'orchestre, il tâche par tous ses moyens d'exprimer tout ce qu'il a amassé dans son cœur et son cerveau à l'aide de cette musique, qui devra sonner »

Ievgueni Svetlanov

Quand le professeur de direction d'orchestre du Conservatoire de Moscou Alexandre Gaouk a demandé à son nouvel étudiant pourquoi lui, pianiste prometteur et compositeur talentueux, avait besoin d'acquérir la profession du chef d'orchestre, il a reçu la réponse : « *une volonté bien arrêtée de ramener à la vie des oeuvres injustement oubliées, en premier lieu, celles des classiques russes...* ». Ievgueni Svetlanov a ainsi défini sa voie principale dans l'art musical.

*L'Anthologie de la musique symphonique russe* unique, sans égales dans l'histoire d'enregistrement sonore mondial, est restée le principal monument merveilleux (quoique loin d'être le seul), légué par Ievgueni Svetlanov aux descendants. Mais quant à lui, il attachait de l'importance égale à son activité de compositeur et ne pouvait pas rester à l'écart de la musique qui l'entourait. Son intérêt de l'exécutant pour l'oeuvre des compositeurs contemporains russes était vaste et varié. Malheureusement, toutes ses oeuvres n'ont pas été enregistrées si scrupuleusement sur bande : beaucoup sont restés sonnés seulement dans les coeurs des témoins vivants... Et même la sélection proposée



peut changer fortement l'opinion répandue sur Svetlanov comme interprète. Beaucoup d'enregistrements n'ont jamais paru pour de différentes raisons ni sur des disques phonographiques, ni sur des disques compacts et sont publiés pour la première fois.

L'enregistrement complet de l'héritage orchestral d'Alexandre Glazounov est déjà un exploit de grande envergure même dans le cadre de *L'Anthologie* entière. « *Dans la musique russe le symphonisme de Glazounov occupe une des places fondatrices, estimait le chef d'orchestre. En connaissant, en aimant et en estimant chaque note de cette belle musique, qui n'a pas encore occupé une place d'honneur dans les esprits et les cœurs des auditeurs* », Ievgueni Svetlanov a enregistré avec l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS la plupart de cette quantité énorme de musique pendant deux ans (1989–90) ! Dans le coffret il y a un enregistrement beaucoup plus ancien, qui n'a jamais été publié auparavant, réalisé au concert avec Mstislav Rostropovitch en 1964 – Concerto ballade pour violoncelle.

Rachmaninov et Scriabine... Ces noms étaient pour Svetlanov des étoiles conductrices éternelles dans le monde de la musique russe (une comparaison avec Nikolaï Golovanov – « *un véritable géant de la musique symphonique* » (par la définition de Svetlanov lui-même), le chef d'orchestre qui lui était très proche dans la compréhension de ces compositeurs – apparaît involontairement). Svetlanov jouait *La Rhapsodie sur un thème de Paganini*, en terminant ses études à l'Institut Gnessine (son interprétation a suscité l'admiration de Heinrich Neuhaus), sa Deuxième symphonie a fait partie du programme de diplôme de Svetlanov déjà comme chef d'orchestre ; il jouait même plus tard la partie de piano aux ensembles de chambre et aux romances de Rachmaninov, et dans le programme du dernier concert à Londres (en avril 2002) il a inséré *Les Cloches*. Dans ses interprétations du *Printemps*, des Symphonies n° 2 et n° 3 et, surtout, des *Danses symphoniques* il est difficile de renoncer à l'idée que l'âme du compositeur et celle de l'interprète se lient en un tout indissoluble

pour, comme Volkhova devant Sadko, se répandre devant nous dans la mélodie interminable de la Russie de Blok...

La musique de Scriabine avec ses passages brusques du « *grandiose suprême* » au « *raffinement suprême* », avec une aspiration extatique vers la régénération spirituelle recevait dans l'interprétation de Svetlanov une puissance véritablement cosmique. Un critique français a entendu dans son interprétation du *Poème de l'extase* « *une confrontation épique de plusieurs mondes, une cosmogonie vibrante et sensuelle* ».

*« Le public préfère entendre ce qui lui est déjà connu, et les interprètes, pour avoir du succès, préfèrent jouer ce que le public aime. Des interprètes propagandistes, qui ne mettent pas son succès personnel au centre de leurs préoccupations, qui risquent souvent de ne pas recevoir tous les applaudissements de la salle, ne sont pas si nombreux. Mais que de fois c'est bien à eux, que nous sommes redevables de la naissance de nouvelles découvertes, de nouvelles rencontres avec une véritable beauté et l'inconnu. On sait que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle la musique de Mïaskovski était exécutée par les plus grands chefs d'orchestre et par les plus grands orchestres en Amérique et en Europe... Aujourd'hui il faut bien reconnaître que nous entendons la musique du grand Maître de moins en moins... »* Svetlanov a anticipé par ces mots le coffret de symphonies de Mïaskovski, publié au début des années 1990. L'exploit du grand musicien et du chef d'orchestre attend toujours d'être reconnu. Svetlanov lui-même était persuadé, que cette musique « *profonde, cordiale, véritablement russe* » deviendrait le patrimoine « *de ceux qui découvriront au XXI<sup>e</sup> siècle un nouveau continent musical* ».

Dès le début de la carrière de chef d'orchestre, Svetlanov montrait de l'intérêt particulier pour l'oeuvre de Chostakovitch. Il a accompagné Mstislav Rostropovitch à la première de deux concertos pour violoncelle ; avant de devenir le chef de l'Orchestre d'État, il dirigeait avec succès ses concertos au

premier festival de la musique de Chostakovitch à Gorki (Nijni-Novgorod), est devenu le premier interprète du Prélude symphonique en mémoire des héros de la bataille de Stalingrad. C'était l'interprétation de la symphonie *Leningrad* par Svetlanov, qui a mérité la plus grande popularité chez l'auditeur russe ; il déploie devant nous sa toile héroïque et tragique avec une force saisissante...

Les oeuvres des classiques de la musique soviétique Sergueï Prokofiev et Aram Khatchatourian occupaient une place éminente dans les programmes de Svetlanov. Parfois les auteurs eux-mêmes se mettaient au pupitre de l'Orchestre symphonique d'État, en présentant leurs nouvelles compositions (des rencontres artistiques avec Khatchatourian étaient particulièrement fréquentes). Le chef d'orchestre a exécuté et enregistré *Pierre et le Loup* avec Natalia Saz, à l'initiative de qui cette composition avait été créée ; la Valse de la musique de *Mascarade* figurait invariablement sur une liste de ses « bis ». Malheureusement, beaucoup d'œuvres n'ont pas été enregistrées.

Svetlanov traitait Tikhon Khrennikov avec une sympathie sincère. Ses oeuvres symphoniques, concertantes et théâtrales ont été interprétées d'une manière brillante par le chef d'orchestre, qui estimait « *une largesse étonnante de son talent mélodique, cette base chantante du langage, qui se fait sentir chez lui dans tous les genres sans exception* ». Les symphonies et les concertos pour piano de Khrennikov, que le chef d'orchestre exécutait assez souvent avec le concours de l'auteur, éveillaient les avis exaltés de Svetlanov : « *Sa musique est débordante de joie de vivre* ».

« *Chacun de ses nouveaux ouvrages... est invariablement attendu avec cet intérêt sincère, que le vrai artiste chercheur suscite toujours* », disait Svetlanov sur Rodion Chtchedrine. De son côté, le compositeur appréciait chez le chef d'orchestre une finesse extraordinaire et la profondeur de l'exécution, en liant cette qualité au talent exceptionnel de Svetlanov comme compositeur : « *Il connaît le métier, il sait comment cela " se fait " , alors il comprend mieux que beaucoup de gens par*

quelle voie “ la plus courte ” on peut révéler une idée maîtresse de la partition ». Dès les premiers pas artistiques de Chtchedrine, sa musique, son instinct inhabituellement « âpre » et en même temps infaillible du matériau folklorique attiraient Svetlanov, comme beaucoup d'autres musiciens talentueux. Les décennies d'une amitié créatrice solide et féconde liaient l'auteur et l'interprète. « *La vie scénique et concertante et le destin d'une série de mes compositions sont aussi étroitement liés au nom de Svetlanov, écrivait Chtchedrine dans la préface du livre d'Ievgueni Svetlanov La musique aujourd'hui, – et je lui suis extraordinairement reconnaissant d'une attitude bonne et intéressée envers mes œuvres (une joie aiguë des dernières années – une satisfaction rare des premières du Troisième concerto pour piano et de l'Ouverture solennelle !)* ».

Une coopération créatrice de plusieurs années liait Ievgueni Svetlanov et Andreï Echpaï. Deux premières symphonies du compositeur encore tout jeune ont sonné avec succès dans l'exécution de l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS sous la baguette de son prédécesseur Konstantin Ivanov. Svetlanov a exécuté une série de compositions d'Echpaï encore pendant les années de leurs études, de quoi le chef d'orchestre se souvenait toujours « *avec une émotion joyeuse* ». À l'arrivée de Svetlanov au pupitre de l'Orchestre symphonique d'État, presque toutes les œuvres nouvelles du compositeur pour orchestre sonnaient à ses concerts. C'était le chef d'orchestre qui a persuadé l'auteur de participer à la première de son Deuxième concerto pour piano, qu'ils avaient plus d'une fois exécuté ensemble. Svetlanov disait avec une cordialité particulière du Concerto grosso, dont la composition de l'orchestre était insolite : « *Cette composition – originale, hardie de conception, laconique de forme – paraît accumuler une passion créatrice d'Echpaï pour l'orchestre symphonique...* ».

Rostislav Boiko, promu du Collège choral Svechnikov et du Conservatoire de Moscou dans la classe de Khatchatourian, appartenait aussi au nombre des amis intimes du chef d'orchestre. Auteur des cycles vocaux et pour chœur,

chef de section de musique pour les enfants dans l'Union des compositeurs soviétiques durant quelques années, Rostislav Boiko n'est connu pour beaucoup de gens que comme l'auteur « pour enfants » ; cependant, c'était Svetlanov qui a vu et a vraiment découvert en lui un véritable symphoniste. À l'initiative du chef d'orchestre, l'Orchestre symphonique d'État a réalisé la soirée d'auteur de Boiko. « ...J'ai l'impression, se rappelait cet événement le poète S. Sadovski, que toute sa musique réunie a découvert soudain au public, pour la première fois, un très grand créateur – expressif, inoubliable, mélodieux, moral et d'une pureté cristalline, vulnérable et clair, qui souffre et ne désespère pas... ».

Dans ses interviews, articles et prestations Svetlanov soulignait quelque chose d'artificiel dans la division de la musique en celle « sérieuse » et « légère » : c'étaient le talent, le goût et la maîtrise de l'auteur qui restaient le vrai critère pour lui. C'est pour cela qu'il prêtait l'oreille à l'oeuvre des compositeurs – « auteurs de chansons », en distinguant parmi eux Alexandra Pakhmoutova. Le chef d'orchestre notait « *un amour ardent pour sa terre natale, exprimé dans l'oeuvre* » de la compositrice – ceci recèle le secret de la popularité fantastique de sa musique. Grâce à Svetlanov, le grand public a fait la connaissance de Pakhmoutova – auteur des oeuvres symphoniques. « *Ses partitions, a-t-il affirmé, attestent la largeur et la richesse de la nature créatrice de l'auteur* ».

La connaissance détaillée du répertoire de Svetlanov procure une sensation, qu'aucune des partitions vraiment talentueuses n'a pas échappé à son attention. Il a exécuté l'une des premières grandes compositions de Mieczysław Weinberg – Sinfonietta n° 1 écrite en 1948, à la veille des événements dramatiques dans la vie du compositeur. Svetlanov a ramené à la vie *Les Fonderies d'acier* d'Alexandre Mossolov (une page frappante de l'avant-garde musicale soviétique) et l'Ouverture solennelle de Reinhold Glière, qui est devenue à l'époque l'une des premières compositions « modernes » dans le répertoire

de l'Orchestre symphonique d'État de la fin des années 1930. Le chef d'orchestre était persuadé du talent éminent de Guerman Galynine, représentant de l'école de Chostakovitch, qui a quitté la vie tôt. Svetlanov a gardé de vifs souvenirs de la première écoute de son concerto pour piano : «...*On voyait bien la naissance d'une composition brillante, qui mettrait son empreinte sur la musique. Tout le monde... saluait l'auteur avec un émerveillement sincère... On a fait répéter le finale. On était joyeux et excité et ne voulait pas s'en aller...* ». Quand le représentant de l'école de Taneïev et de Miaskovski Anatoly Alexandrov s'est adressé, à un âge avancé, au genre de la symphonie pour la première fois, Svetlanov approuvait cet acte artistique avec ardeur et a offert à l'auteur une interprétation brillante : «*La symphonie... nous a découvert de nouvelles faces et possibilités de notre maître. Je pense que cette composition inspirée, de grande envergure embellira dignement la musique soviétique de ces dernières années* ».

Svetlanov a entendu dans la première œuvre importante du compositeur et violoniste Boris Parsadonian, le poème symphonique *David de Sassoun*, «*une intuition symphonique magnifique, le sentiment de l'orchestre, de ses moyens infinis... une attitude originale envers la constitution de nouvelles formes, qui repousse toutes les dimensions habituelles* ».

Dans ce coffret sont aussi présentées les œuvres suivantes, exécutées par Ievgueni Svetlanov : *La Rhapsodie folklorique* de Zinovi Kompaneets – l'une des dernières œuvres de l'auteur réunissant le folklore juif et la stylistique des chansons de masse soviétiques, Symphonie n° 4 (1965) de Nikolaï Peïko – élève proche et ami de Nikolaï Miaskovski, l'un des plus grands professeurs de composition dans notre pays ; la suite symphonique *Krasnodontsy* (1951) d'Arkady Mazaev, couronnée en 1952 du Prix Staline du III<sup>e</sup> grade et dédiée à l'exploit héroïque de la *Jeune Garde* ; et la symphonie de Grigori Zaborov, compositeur et violoniste, premier violon de l'orchestre du Bolchoï de l'URSS.

Déjà, à l'âge de 16 ans, Glazounov paraît en public avec sa Première symphonie, montrant le talent de compositeur éclatant. Le contemporain cadet de Rimski-Korsakov, de Tchaïkovski, de Moussorgski et de Borodine, il est entré dans la musique russe pendant son essor. D'autre part, Glazounov était le premier représentant déjà de la nouvelle génération des musiciens, pour qui « à la période de *Tempête et Passion... a succédé le mouvement tranquille en avant* », comme écrivait Rimski-Korsakov dans les *Annales de ma vie musicale*. Après des découvertes marquantes, le développement « des terres non cultivées » et des recherches créatrices intenses (parfois dans les courants opposés) pour la musique russe est venue l'heure de généralisation, de synthèse. Et Glazounov, en raison du caractère de son talent de compositeur enclin à la pondération, à la lucidité impartiale, « qui ne cherchait, dans les images sonnants du monde, ni la lutte, ni les contrastes, mais leur lien de parenté intime l'un avec l'autre » (Boris Assafiev), a réalisé très organiquement dans son oeuvre l'idée de la liaison de différents courants musicaux.

L'élève de Balakirev et de Rimski-Korsakov, qui participait personnellement à la restitution de l'héritage musical de Borodine (grâce à la mémoire phénoménale de Glazounov beaucoup de pages de la musique de l'auteur du *Prince Igor* ont été achevées), Glazounov est devenu l'héritier des traditions du *Groupe des Cinq*. Mais l'étude approfondie de l'oeuvre de Tchaïkovski, qui appréciait hautement le talent de Glazounov, n'a pas passé non plus sans laisser de traces. Le compositeur s'intéressait aussi beaucoup aux compositeurs d'Europe occidentale – Wagner, Liszt et Brahms. On peut trouver dans sa musique le plus large éventail des sources (jusqu'à la polyphonie baroque et de Renaissance), sur la base desquelles Glazounov a élaboré son propre style, marqué d'une puissante individualité de l'auteur. « ...Une grande ampleur incroyable, la force, l'inspiration, la luminosité de l'état d'esprit vigoureux, une beauté miraculeuse, parfois l'humour, un esprit rêveur, un caractère passionné et toujours – une clarté

*surprenante et la liberté de la forme* » – c’est une caractéristique de l’oeuvre de Glazounov par un éminent critique russe Vladimir Stassov.

Les opus symphoniques de Glazounov des années 1880 font preuve d’une influence incontestable de Rimski-Korsakov et de Borodine, mais la Deuxième symphonie (1886) témoigne déjà de l’intensité des recherches créatrices, de la volonté de trouver sa voie. Les impressions de nombreux voyages (deux *Ouvertures sur des thèmes grecs*), les images de l’Orient musical (*Rhapsodie orientale*), les esquisses de paysages (tableaux symphoniques *La forêt, La mer*), les pages épiques du passé lointain (*Le Kremlin*) deviennent une source d’inspiration pour Glazounov. Le poème symphonique *Stenka Razin* (1885), basée sur la chanson populaire *Les Bateliers de la Volga*, appartient aux réussites créatrices incontestables du jeune Glazounov.

La Troisième symphonie (1890) est marquée par le développement du centre d’intérêts musicaux. Le compositeur l’a dédiée à Piotr Tchaïkovski, mais dans sa partie lente on entend les allusions à la musique de Wagner. Ayant visité Bayreuth, Glazounov allait voir avec Rimski-Korsakov toutes les répétitions de la première de la tétralogie *L’Anneau du Nibelung*, qu’on préparait à Saint-Pétersbourg ; ces mêmes années il étudiait activement l’oeuvre de Tchaïkovski, en surmontant une certaine étroitesse de sa formation musicale (le *Poème lyrique* de la période antérieure, achevé en 1884, a aussi subi l’influence de Tchaïkovski). Glazounov est arrivé à une vraie maturité artistique précisément dans la Quatrième symphonie (1893), qui ouvre une nouvelle page de son oeuvre de compositeur.

Pendant les années 1893–1905 Glazounov a créé ses meilleures compositions, en joignant l’activité de compositeur à l’enseignement au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et aux prestations de chef d’orchestre. À la suite de la Quatrième symphonie lyrique apparaît le cycle monumental de la Cinquième (1895) – c’est une sorte de synthèse des qualités les plus marquantes du style de Glazounov. La Sixième symphonie (1896) a sonné en forte « dissonance » – l’une de ses rares



oeuvres marquée du dramatisme intense aigu, la plus proche au symphonisme de Tchaïkovski (cependant Glazounov n'imité son prédécesseur génial ni dans le caractère de la musique, ni dans la structure de la forme : deux symphonistes répondent tout à fait différemment à une collision dramatique). L'idée de la Septième symphonie (1902) est aussi extraordinaire : son caractère lyrique et pastoral cache les combinaisons polyphoniques très compliquées. Ces mêmes années il a écrit trois ballets, deux Grandes valse concertantes (1893, 1894) et la Suite de ballet (1894), le Concerto pour violon et orchestre (1904), la suite *Moyen-âge* (1902)...

En 1906 Alexandre Glazounov a achevé la Huitième symphonie monumentale – le résultat important de sa voie du symphoniste d'un quart de siècle. Le compositeur a été élu directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ce qui a amené à l'affaiblissement de l'activité créatrice. Dans les années dures de révolution et de guerre civile Glazounov a joué un rôle éminent dans la conservation des traditions de la culture musicale russe, aidait des professeurs et des étudiants nécessiteux (dont l'un était Dmitri Chostakovitch). En 1928 Glazounov est parti pour Vienne (pour participer au jury du concours des compositeurs Franz Schubert) et, après avoir obtenu la permission de prolonger le séjour à l'étranger pour raison de santé, il s'est installé à Paris. Il se produisait beaucoup comme chef d'orchestre, en exécutant ses oeuvres à Paris, Lisbonne, Madrid, Barcelone, Riga, Londres et dans les villes des États-Unis. Le Concerto ballade pour violoncelle et orchestre (1931) dédié à Pablo Casals, le Concerto pour saxophone et orchestre à cordes (1934) et le Poème épique (1936) publié posthument se distinguent parmi les compositions peu nombreuses de Glazounov de ces dernières années.

« *On dit que mes symphonies sont abstraites et manquent d'émotions... Peut-être c'est pourquoi j'ai tellement aimé le ballet : la volonté des rythmes des danses aide toujours les gens à accueillir plus joyeusement la musique* »... Le public

a reçu « le grand » ballet *Raymonda* (1897), écrit par Glazounov en collaboration avec Marius Petipa, avec un succès véritablement triomphal. Le sujet du ballet (le livret appartenait à Lydia Pashkova) se déroule en Provence médiévale et comprend une multitude de danses de caractère, un grand tableau « du rêve romantique » de l'héroïne principale, une image vive du chevalier oriental, une culmination dramatique (*Le combat*) et une apothéose solennelle. Tout cela correspondait au mieux aux intérêts musicaux de Glazounov, qui travaillait sur le ballet dans l'enthousiasme extraordinaire et l'a achevé à bref délai.

Inspiré par le succès de *Raymonda*, le directeur des Théâtres impériaux Ivan Vsevolojksi a proposé à Glazounov et à Petipa de créer deux ballets à un acte. À la différence de *Raymonda*, ils étaient destinés tous les deux pour la mise en scène au Théâtre de l'Ermitage du Palais d'Hiver et supposaient une toute autre approche de la chorégraphie et de la dramaturgie scénique. *Les Ruses d'Amour* (ou *Lady-Soubrette*) (1898) devait devenir une stylisation conventionnelle de « l'époque galante » de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle avec les décors inspirés de Watteau. Pourtant la musique du ballet, pleine du coloris national russe et dont le son se caractérisait par la densité de la facture orchestrale typique pour Glazounov, s'est avérée loin de la stylisation baroque et crée involontairement son plan dramaturgique du ballet, parallèle à la chorégraphie.

L'oeuvre d'Alexandre Scriabine est un phénomène unique de l'art russe et mondial de la limite des siècles. « ...Jusqu'à présent la musique russe ne savait pas, à ce qu'il paraît, le nom, qui provoquerait l'intérêt plus passionné, plus vif pour lui », écrivait Viatcheslav Karatyguine en 1911. Le musicien-philosophe, obsédé par une idée utopique du Mystère qui réalisera « ...le triomphe dionysiaque de la transfiguration du monde physique à celui purement spirituel », Scriabine nous a laissé la musique pleine d'une puissante volonté créatrice, la musique inspirée par la foi invincible dans la force d'esprit humain.

Les sphères de la musique symphonique et de piano représentent à leur manière la polarité des aspirations créatrices, que le compositeur lui-même a désigné : « *raffinement suprême* » et « *grandiose suprême* ». Seulement le concerto lyrique de chambre pour piano et la pièce pour cordes *Rêves*, écrits dans la seconde moitié des années 1890, continuent la ligne romantique de l'œuvre du jeune Scriabine. Dès le moment du travail à la Première symphonie (1900), une nouvelle période a commencé dans la vie de l'auteur – celle d'intense travail intellectuel de compositeur parallèlement aux recherches philosophiques. La toile symphonique monumentale en six mouvements avec la fugue chorale dans le finale, qui chante la puissance de l'art, un des professeurs de Scriabine – pianiste et chef d'orchestre Vassili Safonov – l'a baptisée « *une nouvelle Bible* ». Néanmoins, dans la Première symphonie, une ampleur épique de la conception ne trouve pas dans tous les cas une représentation musicale adéquate ; le compositeur lui-même se rendait compte que « la résistance du matériel » l'attendait encore. La Deuxième symphonie (1901) est devenue plus parfaite de forme et de contenu, elle a pleinement décelé le potentiel dramatique du symphonisme de Scriabine. Ses cinq mouvements constituent un tableau achevé d'une lutte compliquée pour la libération de l'esprit ; le thème de chagrin, ouvrant le premier mouvement, revêt les traits du cortège solennel grandiose dans le finale. La nouveauté du langage musical de la symphonie a été accueillie assez froidement, le public ne l'a appréciée que plus tard.

La Troisième symphonie (*Le divin poème*), à laquelle Scriabine a travaillé dans les années 1902–04, est devenue un véritable sommet de sa musique symphonique (la première a eu lieu en 1905 à Paris sous la direction d'Arthur Nikisch, en Russie elle n'a été créée que quatre ans plus tard). Le cycle de la symphonie en trois mouvements tend à l'unité, à la continuité du poème symphonique. Selon le programme d'auteur « *Le divin poème présente le développement de l'esprit humain, qui, arraché au passé... et passé par*

le panthéisme, vient à une affirmation enivrante et joyeuse de la liberté et de l'unité avec l'univers... ». Le premier mouvement (*La lutte*) c'est « la lutte entre l'homme qui est esclave du Dieu créé par lui... et l'homme-dieu puissant et libre... ». Au deuxième mouvement (*Voluptés*) « L'homme s'adonne aux joies du monde sensuel... Sa personnalité est noyée dans la nature. Alors, le sens du sublime, qui aide à surmonter l'état passif du " moi " ; s'élève du plus profond de son être ». Le mouvement final (*Jeu divin*) – le triomphe de l'esprit libéré qui, « en s'étant senti un tout unique avec l'Univers, s'adonne à la joie sublime de l'activité libre – au " jeu divin " ». « *La Symphonie a exercé une action étourdissante, grandiose, se souvenait le musicologue Alexandre Ossovski. Les auditeurs bouleversés poussaient à tout moment une épithète exaltée " c'est génial " ».*

La Troisième symphonie est devenue une étape importante dans l'oeuvre de Scriabine – il abrège désormais, et dans la musique de piano et dans celle symphonique, la forme de ses cycles de sonates jusqu'au poème en un seul mouvement. Plus de trois ans Alexandre Scriabine a composé *Le poème de l'extase*, où l'idée, qui passait par son microcosme créateur et philosophique, a été incarnée si vivement et, en même temps, de manière tellement concentrée. Scriabine a primordialement accompagné « le poème » d'un programme détaillé en vers, par la suite le compositeur s'est persuadé qu'il n'était pas nécessaire. Il a pu exprimer, par le langage de la musique « pure », toute la voie compliquée et mystérieuse de l'acte de Création – de la versatilité nébuleuse du rêve lointain éveillant une activité intérieure, par la victoire sur les peurs et sur les doutes, la chute dans le gouffre du désespoir et de la déception à la victoire finale de la volonté humaine et à la régénération intérieure (« l'extase »). Exécuté pour la première fois à New York en 1908, et aujourd'hui *Le poème de l'extase* produit une impression ineffaçable sur les auditeurs.

Le dernier opus symphonique de Scriabine – *Prometheus (Le poème du feu, 1910)* – concentre les grandes lignes de son oeuvre des dernières

années : une laconisme limite de la forme, une complexité structurale et harmonique s'éloignant de plus en plus des lois de la musique classique et romantique. Doué de l'audition colorée, Scriabine a inséré dans la composition, pour la première et la seule fois, « la partition de couleur » : chaque harmonie s'accorde avec une couleur déterminée. La distribution immense comprend l'orchestre avec la quantité « quadruple » d'instruments à vent, le groupe agrandi d'instruments à percussion, les cloches, le célesta, l'orgue, le piano et le chœur d'hommes (utilisé pour donner du relief). Cette fois-ci le compositeur a refusé un programme quelconque : l'image de Prométhée – rebelle antique qui s'est révolté contre Dieu – n'était pour lui qu'un symbole, l'invincibilité personnifiée de la créativité humaine.

« *Je n'ai jamais pu décider, quelle est ma véritable vocation – compositeur, pianiste ou chef d'orchestre* », écrivait Sergueï Rachmaninov à la fin de sa vie. La popularité fantastique de sa musique de piano a relégué involontairement au second plan les autres sphères de genre dans son vaste héritage de compositeur. Néanmoins son oeuvre symphonique représente une des pages les plus originales de la culture musicale russe de la limite des XIX–XX siècles. Ayant perçu un conflit dramatique aigu, l'orientation de tragédie des conceptions symphoniques de Tchaïkovski, Rachmaninov l'a enrichi d'une puissance épique, de l'ampleur des toiles musicales de Moussorgski et de Borodine ; le mélodisme chantant du souffle large, qui se traduit en caractère exceptionnel du timbre et de la facture propre à Rachmaninov, attribue la couleur russe, reconnue dès le départ, au son de ses compositions pour orchestre.

Les oeuvres du début de Rachmaninov sont un Scherzo pour orchestre (1887) et le poème symphonique à programme *Le Prince Rostislav* d'après Alexis Konstantinovitch Tolstoï (1891), composées au temps de formation au Conservatoire de Moscou. La fantaisie symphonique *Le Rocher* (1893), inspirée

par le poème du même nom de Mikhaïl Lermontov et par le récit d'Anton Tchekhov *En voyage*, est plus indépendante du côté du langage musical. Le *Caprice bohémien* (1894) continue la ligne des caprices classiques russes ; d'autre part, cette petite pièce développe la sphère des images de genre nationales de l'opéra *Aleko* achevé récemment (Rachmaninov aimait le chant tsigane, comme le vrai Russe, et profitait de l'occasion pour l'écouter jusqu'au départ de la Russie).

Le sort de la Première symphonie (1895), la composition à laquelle Rachmaninov a mis toutes ses forces, en y plaçant de grands espoirs, était difficile et dramatique. En interprétant à sa manière le cycle traditionnel en quatre mouvements, le compositeur a commencé la symphonie par l'intonation du plain-chant russe ancien (« Znamenny ») ; en passant par tous les mouvements de la symphonie, il s'agrandit dans la coda du finale jusqu'à une image apocalyptique terrible (Rachmaninov avait l'intention d'enchâsser en épigraphe une citation de la Bible : « *C'est à moi qu'appartient la vengeance* »). Cependant la première de la symphonie s'est achevée par un fiasco – une exécution non travaillée et peu soignée n'a pas permis de l'apprécier à sa juste valeur. Rachmaninov se sentait comme « *un homme qui était paralysé de la tête et des bras* » et a interrompu pour deux ans ses travaux de composition. Il a peut-être détruit la partition de la symphonie dans un mouvement de désespoir ; elle n'a sonné de nouveau qu'un demi-siècle plus tard, reconstituée par le chef d'orchestre Alexandre Gaouk d'après le matériel d'orchestre conservé.

En 1906 Rachmaninov, dans la fleur de sa maturité créatrice, a retourné au genre symphonique. Après avoir résigné ses fonctions de chef d'orchestre du Théâtre Bolchoï, il est parti avec sa famille pour Dresde, où il a écrit la Deuxième symphonie. Elle diffère substantiellement de sa devancière ; avec toutes ses images à multiples facettes, le ton lyrique y prédomine. « *La première impression générale : elle captive l'attention du commencement jusqu'à la fin par son état d'esprit poétique et un éclat artistique et, avec une grande diversité*

de caractères de l'expression, avec l'équilibre des contrastes, la symphonie réunit en elle les éléments du charmant et du tragique et redoutable... », écrivait le correspondant du *Journal musical russe*. Une pensée profonde et concentrée de la patrie, de la Russie, alternée avec les images du paysage de la Russie centrale – on peut ainsi décrire brièvement le monde imagé de la Deuxième symphonie de Rachmaninov, qui est à l'unisson étonnante des lignes de Blok du cycle *Sur le champ de Koulikovo* :

C'est l'éternel combat ! La paix, dans la poussière  
Et le sang n'est qu'un rêve falot.  
La cavale sauvage, écrasant la bruyère  
Passe au galop.

En 1909 il a achevé le tableau symphonique *L'île des morts*, inspiré par la copie en noir et blanc du tableau du même nom d'Arnold Böcklin. Rachmaninov a découvert à sa manière « le sujet » imagé et psychologique du tableau : au lieu de l'état de repos figé, d'un apaisement froid il a reproduit l'image de désespoir lugubre et de désolation profonde des souffrances humaines de l'enfer dantesque.

Presque trois décennies séparent la Troisième symphonie de Rachmaninov (1935–36) de la Deuxième. Le mal du pays, l'horaire des concerts chargé ont provoqué un long intervalle à l'activité créatrice. Composée en plein milieu des années 1930, en même temps que les oeuvres de Prokofiev, de Chostakovitch, de Stravinski, la dernière symphonie de Rachmaninov peut paraître un anachronisme sonnante, cependant, que de sentiments sincères – tristesse sereine, peur, joie, désespoir – sont gravés sur les pages de cette musique ! L'intonation du chant *znamenny*, qui commence le premier mouvement, définit de nouveau l'aspect sonore de l'oeuvre entière. Dans le finale de la symphonie une activité

de fête énergique est peu à peu supplantée par le motif médiéval *Dies irae* – le symbole de prédestination tragique.

L'idée de la dernière composition de Rachmaninov – *Danses symphoniques* (1940) – lui est peut-être venue encore en Russie, quand on a proposé à Rachmaninov d'écrire la musique pour le ballet *Les Scythes*. Comme en cas de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, Rachmaninov admettait la lecture de ballet des *Danses*. Il entendait nommer chacun de trois mouvements : *Matin, Midi, Soir* (dans une autre version – *Jour, Crépuscule, Minuit*), mais ensuite il a refusé des titres et des explications quelconques. On peut appeler de plein droit les *Danses symphoniques* la quatrième symphonie de Rachmaninov – la symphonie avec une implication biographique évidente. Cette musique a reproduit les souffrances de l'artiste, qui s'ennuyait des années de sa jeunesse heureuse, écoulées sans retour (le motif de la Première symphonie à la fin du premier mouvement est si serein !). Mais même une immersion dans le passé ne peut pas le distraire de l'effroi, qui s'approche implacablement, et de l'obscurité mortelle du présent...

« *Le déplacement de la plaque tectonique* » – l'un des musiciens a nommé ainsi un effet produit par *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski au public parisien habitué à la nouveauté. La première du ballet chorégraphié par Vaslav Nijinski – le fer de lance du programme de l'entreprise théâtrale *Saisons russes* de 1913 de Serge Diaghilev – a provoqué un scandale retentissant, que la scène européenne n'avait pas connu déjà plusieurs années. La musique du *Sacre du printemps* n'a été reconnue avec juste raison qu'un an après, exécutée au concerto symphonique. « *Pour cette fois le public écoutait mon oeuvre avec une attention concentrée et la saluait avec enthousiasme* », écrivait l'auteur. Depuis des années *Le Sacre du printemps* restait une composition véritablement novatrice. On l'appellera plus tard le point de départ de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, avec *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg. Et si aucune des versions chorégraphiques



du *Sacre du printemps* n'est pas restée dans la pratique de ballet, cette musique est entrée solidement au répertoire mondial comme une vraie oeuvre symphonique reflétant un tournant grand et tragique de son époque.

Le ballet *Jeu de cartes* est devenu la dernière composition de Stravinski, achevée à Paris, sa création a eu lieu déjà aux États-Unis en 1937. La base du sujet de cet exemple frappant du néo-classicisme musical, « *du ballet en trois donnes* », est le jeu de poker, où les personnages sont les cartes à jouer elles-mêmes. Chaque « *donne* » est marquée par une introduction de marche solennelle ; parmi les personnages le Joker, caractérisé comme grotesque et comique, est « le plus individualisé » – ses métamorphoses font la principale « *intrigue* » du ballet. Sur le plan musical, le Joker s'oppose à une structure rationnelle ordonnée des autres cartes et, en même temps, il est représentant du « *monde de cartes* ». Ainsi, vingt-cinq ans après, le thème de Petrouchka est interprété à la nouvelle manière dans l'oeuvre de Stravinski.

La Première symphonie (*Classique*) de Sergueï Prokofiev a été achevée en septembre 1917, dans la fièvre des événements révolutionnaires en Russie. Son langage musical (le recours au style néo-classique, unique dans l'oeuvre de Prokofiev) se distingue visiblement de grandes compositions précédentes de l'auteur, pleines de sonorités expressionnistes aiguës de la *Suite scythe* et de l'opéra *Le Joueur*. Prokofiev lui-même expliquait ainsi son tournant brusque au style de la période classique, celui de Haydn : « *Il me semblait que si Haydn vivait jusqu'à nos jours, il conserverait son écriture et en même temps assimilerait quelque chose du nouveau. C'est bien une telle symphonie que je voulais écrire* ». Haydn apprécierait probablement un humour étincelant de l'auteur hardi, qui a rempli les contours classiques de la multitude de surprises inattendues : des déplacements tonals et harmoniques, des changements rythmiques, des alternances de timbres inattendues (de ce côté la *Symphonie classique* est à sa

manière non moins « insolente » que d'autres compositions du jeune Prokofiev). À la différence des adeptes du néo-classicisme, Prokofiev perçoit l'appel au passé comme un jeu drôle et s'amuse sincèrement, comme un enfant, à ses gamineries musicales.

*L'Ouverture sur des thèmes juifs* (1919) était une des premières oeuvres composées par Prokofiev après le départ de la Russie. À New York le compositeur a rencontré ses camarades anciens de Conservatoire de Saint-Petersbourg, qui avaient créé l'ensemble de la musique juive. D'abord Prokofiev a opposé un refus à la proposition de composer une pièce pour eux. Cependant, en parcourant « *par désoeuvrement* » le cahier reçu avec les mélodies populaires, il s'y est intéressé, « *a choisi quelques thèmes agréables, a commencé à improviser au piano et a remarqué soudain, que les morceaux entiers s'étaient collés et élaborés... Le lendemain... j'ai déjà travaillé jusqu'au soir et a achevé l'ouverture dans ses grandes lignes* ». Plus tard Prokofiev a réalisé lui-même la version orchestrale de « *l'ouverture juive* », adaptée initialement pour un orchestre de chambre.

En 1935, peu de temps après le retour à l'Union Soviétique, Prokofiev a reçu la proposition de Natalia Saz de composer « le conte symphonique » pour la mise en scène au Théâtre pour enfants de Moscou. Le compositeur a élaboré lui-même et a écrit le sujet de *Pierre et le Loup*, où la lecture de l'acteur alternait avec la narration musicale (Natalia Saz était la première exécutante de la partie du récitant). Dans l'orchestre, chaque personnage a ses leitmotifs qui le caractérisent, grâce à quoi le jeune auditoire prend connaissance petit à petit avec les principaux instruments de musique de l'orchestre symphonique. « *Non pas le conte lui-même qui était important pour moi, mais il importe que les enfants écoutent la musique, pour laquelle le conte n'était qu'un prétexte* », avouait le compositeur. Et aujourd'hui une histoire simple et touchante sur le pionnier courageux Pierre, qui s'est montré plus fin que le Loup, est proche et claire pour les enfants de différents pays et continents.

Dans l'oeuvre d'Aram Khatchatourian le Concerto pour violon et orchestre (1940) a occupé une place à part. Exécuté pour la première fois à Moscou par David Oïstrakh accompagné de l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS, il témoignait de la plénitude des forces créatrices de l'auteur. L'élève de Mikhaïl Gnessine et de Nikolaï Miaskovski, Khatchatourian a obtenu dans cette composition la synthèse supérieure de tradition et d'individualité. Sans citer les mélodies de folklore, il a créé une oeuvre profondément nationale et en même temps exemplaire du point de vue d'une clarté classique et de la perfection de l'art de compositeur. Un éclat artistique, un tempérament oriental expressif, inhérents au style de Khatchatourian, ont valu au concert une renommée mondiale.

« *J'écrivais... comme sur la crête d'une vague de bonheur, transporté de joie, avait le compositeur. Et puis, j'attendais la naissance de mon fils. Et cet état d'inspiration, d'ivresse de la vie s'est traduit en musique* ». De la première écoute la musique du concerto a charmé aussi le cœur de l'interprète – David Oïstrakh : « *Il nous a ensorcelés tous... La musique sincère et originale, pleine de beautés mélodiques, de couleur nationale, de finesse, semblait étincelante* ».

Le Concerto-rhapsodie pour violoncelle et orchestre (1963) est devenu le deuxième à la triade des rhapsodies en un seul mouvement de Khatchatourian (le Concerto-rhapsodie pour violon était écrit le premier, le Concerto-rhapsodie pour piano a suivi celui pour violoncelle). La « rhapsodie » pour violoncelle sonne comme un monologue dramatique passionné du soliste sur fond de l'orchestre. Aux thèmes colorés d'une manière expressive succède la course rapide des passages. L'alternance des épisodes conduit à la coda fougueuse.

On peut appeler sans exagération l'oeuvre de Dmitri Chostakovitch les annales musicales de l'époque. Nous ressentons dans sa musique quelque chose, qui émouvait les esprits et les âmes des millions de gens. Quinze

symphonies ont fixé non seulement l'évolution du musicien génial – on dirait, tout le XX<sup>e</sup> siècle avec ses grandes découvertes et bouleversements, progrès et catastrophes respire dans leurs partitions. Ces actes frappants de l'esprit humain nous parleront longtemps de leur époque, provoqueront de violentes discussions théoriques et esthétiques, donneront prétexte aux interprétations fort différentes, inspireront l'admiration ou le rejet violent, mais ils ne laisseront pas froids.

La Première symphonie était un travail de fin d'études du promu de 19 ans de la faculté de compositeur du Conservatoire de Leningrad. Pourtant le succès triomphal de la première et la quantité d'exécutions ultérieures en disaient long sur une véritable ampleur du talent de l'auteur et ont fait oublier que la symphonie était « d'instruction », et le nom de Chostakovitch est devenu l'égal des plus grands compositeurs de la Russie ancienne et moderne. Une influence des contemporains aînés – Stravinski, Prokofiev, Scriabine, visible et parfaitement explicable pour le jeune auteur (par la suite les critiques trouvaient les « scriabinismes », qui n'étaient pas propre à Chostakovitch au troisième mouvement lent), n'empêche pas de reconnaître l'écriture unique en son genre déjà dès le départ de la symphonie.

La première triomphale de la Cinquième symphonie en 1937 était d'un intérêt primordial pour l'oeuvre de Chostakovitch et toute la culture musicale soviétique. Le succès auprès du public a coïncidé avec une reconnaissance officielle : après les accusations au formalisme et l'interdiction de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, Chostakovitch a été « pardonné », et la nouvelle symphonie avec le finale optimiste s'est avérée acceptable pour l'idéologie du réalisme socialiste. Aujourd'hui la Cinquième symphonie est considérée comme l'une des compositions les plus objectives, les plus classiques (au sens général) de Chostakovitch. L'appui sur le développement de la musique européenne de trois siècles – de Bach à Mahler – y est réuni avec la conception

individuelle de la dramaturgie symphonique, les moments d'intensité limite – avec les épisodes de repos admirable et de réflexion philosophique sur soi-même, le développement dramatique impétueux – avec une logique irréfutable de la structure générale et des éléments isolés. Chostakovitch lui-même a défini le thème intérieur de la symphonie comme « *la formation de la personnalité* », a tâché de « *montrer comment, à travers des conflits tragiques, par une grande lutte intérieure, l'optimisme s'affermir en tant que la conception du monde* ».

Sa Sixième symphonie (1939) est devenue une surprise même pour les admirateurs de Chostakovitch. Au lieu de la composition dans un esprit du cycle épique et tragique de la Cinquième, il a présenté une composition en trois mouvements qu'on a baptisé « *la symphonie sans tête* », on proposait à l'auteur d'achever le premier mouvement « non écrit »... Après « un optimisme inconditionnel » de la symphonie précédente, l'inspiration du compositeur rentre de nouveau en lui-même – voici la clef du Largo ouvrant la symphonie. L'Allegro suivant forme un puissant contraste, sa course impétueuse ne permet pas de s'arrêter et d'analyser. La joie de vivre sincère et l'optimisme sonnent dans le Presto final. Une asymétrie préméditée, une combinaison de mouvements insolite laissent à interpréter la symphonie de bien de façons – du « kaléidoscope de la vie » à la double pensée tragique.

Il est difficile de nommer une autre oeuvre musicale, dont le son lui-même est devenu le symbole de la plus grande tragédie du XX<sup>e</sup> siècle. Le premier mouvement de la Septième symphonie (« *dédiée à la ville de Leningrad* ») a été écrit à chaud en été 1941 (bien que, selon certaines informations, « l'épisode de l'invasion » célèbre existât déjà, mais il est entré d'une manière organique dans la symphonie), les deuxième et troisième mouvements ont été achevés en septembre, à Leningrad déjà assiégé, le finale – à l'évacuation à Kouïbychev (à présent Samara). Dans cette ville en mars 1942 la symphonie a été créée par

l'orchestre du Bolchoï de l'URSS sous la direction de Samuel Samossoud. Bientôt elle a été exécutée à Moscou, ensuite la partition a été transportée par avion à Leningrad assiégé. La même année la Septième symphonie a été exécutée à New York et aux autres villes des États-Unis, plus tard – à Londres, Stockholm, Buenos-Aires... Pendant la guerre la symphonie *Leningrad* a sonné environ une centaine de fois sur des estrades de concert de l'Union Soviétique, et aujourd'hui elle reste l'une des œuvres le plus souvent exécutées de Dmitri Chostakovitch.

Chostakovitch a commencé le travail sur la Neuvième symphonie en janvier 1945, mais puis il l'a interrompu pour longtemps et a repris déjà après la guerre. À la première de la nouvelle composition tous s'attendaient à entendre « la symphonie de la victoire » monumentale, mais étaient bien attrapés. C'était une symphonie lyrique ayant un caractère de scherzo, dont certaines pages dramatiques accentuaient seulement la musique pétillant d'un bon humour léger. Le compositeur avait vraiment l'intention de faire de la Neuvième la célébration de la victoire, un achèvement logique de la triade des symphonies « militaires ». Mais quelque chose l'a fait changer radicalement la conception initiale. Il a probablement senti son incapacité à émettre un jugement franc dans un esprit du monumentalisme tendancieux de Staline (comme la musique de film *La Chute de Berlin*). Mais le plus probable est que l'artiste sensible a ressenti le besoin des gens, qui l'entouraient, de « soupirer d'aise », quand une bonne plaisanterie simple est plus nécessaire que des marches victorieuses.

En été 1947 Chostakovitch a commencé à travailler au Premier concerto pour violon. La partition a été achevée au printemps 1948, déjà au plus fort de la persécution largement organisée du compositeur sous l'égide de « la lutte contre le formalisme ». Cela a influencé le destin du concerto, qui n'a pas été créé qu'en 1955. Le contraste de deux premiers mouvements – du Nocturne plein d'une profonde méditation et du Scherzo grotesque, démoniaque

de caractère – se découvre par la suite à un nouveau niveau. La Passacaglia devient un centre dramaturgique du cycle. Bien sûr, les émotions personnels de l'auteur, une amertume impuissante des humiliations à cause de la critique « amicale » absurde se sont reflétées dans cette musique (« ...quand les odieux débats honteux s'achevaient, écrivait Chostakovitch, je rentrais chez moi et écrivais le troisième mouvement... »). Une grande cadence récitante le lie au finale. L'auteur a appelé le mouvement final la Burlesque, mais il sous-entend une double interprétation : sous l'enveloppe de la joie de fête on peut entendre le désespoir, la désolation devant une catastrophe qui s'approche impétueusement.

L'exemple « d'un autre style » de la musique de Chostakovitch c'est *L'Ouverture de fête* (1954), exécutée pour la première fois à un gala au Théâtre Bolchoï de l'URSS consacré au 37<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre (cette même année, au recommencement de l'Exposition agricole nationale à Moscou, la musique de *L'Ouverture de fête* accompagnait le mouvement des jets de la fontaine lumineuse et musicale *La Fleur de pierre*). Simple et accessible sur le plan du langage musical, elle est marquée d'une véritable inspiration et maîtrise, et garde, déjà plus de demi-siècle, une grande popularité d'une pièce de concert brillante.

La Dixième symphonie est apparue huit ans après sa devancière. Ces années sont connues comme le temps le plus sinistre de l'art soviétique, celui de la persécution impitoyable par les autorités des écrivains, poètes et compositeurs les plus talentueux, des accusations mal fondées du formalisme et du cosmopolitisme, des réunions interminables et des « discussions créatrices », pendant lesquelles Chostakovitch, avec d'autres, était obligé de prononcer des discours « de pénitence ». Ce n'est pas aussi par hasard que Chostakovitch s'est mis à la composition de la Dixième symphonie en mars 1953 – presque au lendemain de l'annonce de la mort de Staline (son deuxième mouvement, selon les opinions des proches, a exprimé une

vraie attitude de Chostakovitch à l'égard du stalinisme). La particularité principale de la dramaturgie musicale de la symphonie est l'utilisation d'une sorte de « la signature musicale », du monogramme DSCH (« ré-mi bémol-do-si »). En apparaissant pour la première fois au troisième mouvement, ce thème a le dernier mot dans le finale joyeux clair, où le premier interprète de la symphonie Evgueni Mravinski entendait « *l'union parfaite du subjectif et de l'objectif* ».

Chostakovitch lui-même soulignait qu'il était inspiré à la réalisation de l'idée du Premier concerto pour violoncelle par la Symphonie concertante de Sergueï Prokofiev (dédiée à Mstislav Rostropovitch). Comme le Premier pour violon, le concerto pour violoncelle représente « un double portrait ». Au delà du développement intense de la pensée de compositeur apparaissent les traits du premier interprète – l'un des personnages marquants de la musique nationale ; son style d'interprétation impulsif, son hypostase spirituelle de Don Quichotte audacieux, pour qui « *...entre la vie et la mort il n'y a rien d'autre que la musique* ». Par là, on peut classer le Premier concerto pour violoncelle parmi de grandes révélations créatrices de Chostakovitch des années 1950.

Chostakovitch a composé incroyablement vite le premier mouvement du Deuxième concerto pour violoncelle (1966), sous l'impression de l'annonce de la mort d'Anna Akhmatova – « *la reine de la poésie russe* » (Chostakovitch) ; en somme, le travail au concerto a pris moins d'un mois. Même Chostakovitch a peu de pages de la musique, où la désolation tragique serait exprimée avec une force pareille. Le concerto contient beaucoup de citations et d'allusions musicales, mais sa « carte de visite » est le motif d'une chanson populaire d'Odessa des années 1920 *Achetez des boublikis* – il a entièrement repensé le son de cet air, ce qui est devenu le résultat principal du développement du concerto. Selon une remarque judicieuse du musicologue Victor Bobrovski, « *dans la culmination du finale... la chansonnette est transformée en " thème*



*du destin ” : une amertume cachée est devenue un désespoir frénétique infini... C’est une tragédie cachée qui est la substance du thème... ».*

*«...On ne peut guère parler de sa musique qu’elle est pleine de charme, de séduction, qu’elle donne un plaisir voluptueux ou (Dieu nous en garde !) “ chatouille les nerfs ” ; mais il est douteux que quelqu’un commence à nier, qu’elle est pleine d’idées et suggestive, qu’elle est l’expression de la pureté intellectuelle et de l’incorruptibilité éthique et de l’intégrité ».* C’était le pianiste Heinrich Neuhaus, son contemporain éminent, qui a dit le mieux de Miaskovski comme du compositeur et de l’homme. L’oeuvre de Miaskovski demande aux interprètes et aux auditeurs « le travail intellectuel », et c’est pourquoi elle n’aurait probablement jamais du succès auprès du grand public. Elle attire d’autant plus fort des gens réfléchis, qui ne cherchent pas « la consommation passive de l’art », mais qui sont prêts à construire et à développer un dialogue intérieur avec la musique et son auteur. C’est symbolique, que son « opus 1 » s’ouvre par la romance d’Evgueni Baratynski avec des lignes prophétiques pour le compositeur :

Sourde est ma voix, et pauvres sont mes dons  
 Mais vivant suis, et sur cette terre mon  
 Être sera à quelqu’un agréable ;  
 Or le trouvera ce lointain rejeton...

Déjà dans ses premières compositions symphoniques Miaskovski a trouvé sa propre voix, une combinaison exceptionnelle d’appui sur les traditions classiques et d’esprit novateur individuel. Cette voix s’est conservée tout au long de son parcours artistique de 40 ans : et dans les années tragiques des guerres et des révolutions, et pendant l’extrême opposition des avant-gardistes et « des musiciens prolétariens » des années 1920, et à l’époque d’implantation des doctrines

du « réalisme socialiste » des années 1930. Même la persécution « antiformaliste » de 1948, qui a compromis sa santé, n'a pas brisé sa volonté créatrice.

Le « phénomène de vingt-sept symphonies » de Miaskovski est unique pour la musique russe et mondiale des XIX–XX siècles (il est aussi l'auteur des 13 quatuors, 9 sonates pour piano et 3 sonates pour ensemble, des concertos, des sinfonietta – en tout, plus de 60 cycles de sonates et de symphonies !). Ses sources sont renfermées dans une attitude profondément morale envers l'art musical, quand la forme stable du cycle symphonique devient la base pour l'expression de soi. L'auteur évitait d'utiliser des éléments imagiers de la musique à programme, même dans les oeuvres qui faisaient écho aux dates importantes et aux événements de la vie sociale (Miaskovski en a beaucoup), en tendant à la généralisation lyrico-philosophique de la pensée de compositeur. Le rationalisme abstrait, répandu à la musique occidentale de son temps, est aussi étranger à Miaskovski ; une extrême sincérité, la droiture du sentiment, jointes à une maîtrise remarquable, assurent une valeur éternelle de son oeuvre – une sorte des annales spirituelles et morales des intellectuels russes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

On rapporte justement la Troisième symphonie (1914), que l'auteur a appelée « tragique », aux meilleures compositions de Miaskovski de la période pré-révolutionnaire : « *...pour la première fois le véritable esprit du compositeur y a pris la parole avec force et expressivité convaincue, son vrai caractère s'est révélé* » (Boris Assafiev). Écrite à la veille de la Première guerre mondiale, elle accumule les caractéristiques fondamentales de style de l'oeuvre du jeune auteur, saisi (de son propre aveu) de « pessimisme morose ». Peu de compositeurs russes ont réussi à exprimer si fort un sentiment pré-apocalyptique, qui maniait plusieurs esprits de ces années-là. Le développement intense tend vers la coda du finale – la marche funèbre, dans les sons de laquelle on entend une purgation des passions.

Depuis les Quatrième et Cinquième symphonies écrites l'une après l'autre au lendemain des événements d'octobre de 1917, Miaskovski a commencé à appliquer la méthode « des compositions doubles » : le travail pratiquement simultané sur deux symphonies, dans lesquelles il reproduisait différemment son attitude envers tels ou tels événements (ou bien il éclaircissait son état d'âme de différents points de vue). La Quatrième symphonie dramatique était une réaction franche à la tragédie de la guerre mondiale, à laquelle Miaskovski, officier de carrière du bataillon du génie, a pris part. Pleine de pathétique de la souffrance et de la protestation, elle s'achève par une apothéose solennelle, en anticipant la symphonie suivante. Et aujourd'hui la Cinquième reste l'une des symphonies les plus populaires du compositeur ; à l'exception de la partie tragique – une berceuse lente, elle respire un lyrisme serein, l'enchantement de la beauté. Boris Assafiev écrivait sur ces pages des partitions du compositeur : *« Je ne sais rien de plus parfait dans la musique de Miaskovski, que les moments de rare clarté de l'âme et d'illumination spirituelle, quand la musique commence soudain à devenir claire et fraîche, comme le forêt printanier après la pluie... une telle musique peut naître dans un pays, où règnent encore les steppes et les étoiles au-dessus d'elles, où il y a le sentiment de large et de liberté »*. Le développement aboutit à l'affirmation des images épiques, en évoquant les finales des symphonies de Borodine et de Glazounov.

Miaskovski composait la Septième symphonie (1922) en même temps que la Sixième, qui a reçu une consécration mondiale. Et encore plus que la paire précédente, les deux symphonies ne se ressemblent pas. Après une symphonie monumentale avec le chœur apparaît une composition laconique en deux mouvements (deux mouvements sont exécutés sans interruption). Le compositeur lui-même indiquait un certain « renouvellement » des moyens d'expression ; il aspirait consciemment à éviter une expressivité tragique déclarée de la symphonie précédente pour rechercher une énonciation musicale

plus généralisée, bien que complexe sur le plan du langage. Le compositeur revenait maintes fois à l'orchestration de la Septième, voulant aboutir à la compacité maximale du son, à la clarté de l'énoncé.

La Neuvième symphonie (1926–27) manifeste aussi la tendance à « une nouvelle simplicité ». Le caractère « facilité » faisait douter l'auteur de sa définition de genre : en mentionnant dans les lettres un nouveau « intermezzo symphonique », il songeait à l'appeler la suite ou sinfonietta. Pourtant seulement le scherzo caractéristique est entièrement libre des émotions subjectives ; même dans le finale majeur « giocoso » (par la définition de l'auteur) furent les ombres noires du passé. Le mouvement lent pas grand, mais expressif par son caractère affectif, contraste avec le scherzo – cette dualité permet de voir dans la Neuvième symphonie une sorte de la composition de transition.

Après avoir achevé la Symphonie n° 13 très difficile, très personnelle et subjective, Miaskovski semblait sentir le dégagement des forces créatrices. Cela peut expliquer un caractère de scherzo clair de la Quatorzième symphonie « peu sérieuse » (1933), dont le cycle en cinq mouvements se forme en kaléidoscope captivant des impressions de la vie et des fantaisies bizarres, nées par l'imagination de l'artiste.

Miaskovski créait la Dix-septième symphonie (1936–37) avec la symphonie suivante – toutes les deux étaient consacrées au 20<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre. Par comparaison à la Dix-huitième symphonie plus festive, adaptée aux « larges masses », construite sur les thèmes de chansons populaires, sa devancière, comme l'auteur soulignait, est « *d'humeur plus pensif et profond* », en reflétant « *le procès... de révélation et d'épanouissement de la personnalité dans une grande époque où nous vivons* ». Le mouvement lent – foyer de sentiments lyriques clairs – est devenu son centre dramaturgique. « *Jamais Miaskovski n'a encore touché à une telle clarté et simplicité de narration, écrivait Heinrich Neuhaus sur cette symphonie, le tissu*

*contrepointique très complexe... est représenté comme un paysage accidenté, vu d'une haute montagne, – tous ses détails riches, jolis et intéressants forment un ensemble harmonique indissoluble ».*

On peut appeler la Symphonie n° 21 le credo artistique concentré de Miaskovski, « une culmination douce » de sa voie du compositeur. Sous un voile modeste d'un élégie symphonique, cette composition relativement courte en un mouvement (l'Allegro sonate est encadré par un prologue lent et un épilogue avec le matériau thématique général) synthétise en elle la densité musicale événementielle et l'extrême laconisme, l'abondance de thèmes et l'unité intonative, la densité polyphonique et la transparence de la sonorité. Le « thème-méditation » lent, ouvrant la symphonie, est à la base de deux autres thèmes du prologue ; le même thème devient la source pour la partie principale énergique ; son retentissement s'évanouit aux accords des contrebasses des dernières mesures de l'épilogue. Une tristesse sereine d'une nature forte et sage, qui a passé par les plus rudes épreuves de vigueur de l'âme – tel est l'auteur dans son œuvre. Exécutée avec un succès triomphal, elle est devenue la première symphonie distinguée par une décoration d'Etat de l'URSS (le prix Staline de premier grade).

La Symphonie ballade n° 22, entièrement achevée au début de novembre 1941, est devenue l'une des premières oeuvres de la musique soviétique, écrites sur les traces fraîches de la guerre commencée. Le compositeur a refusé le sous-titre initial *Sur la Grande Guerre Nationale*, il était sûr que le contenu de la symphonie serait clair sans souffler pour une vaste audience. Comme un artiste émotionnel fin, Miaskovski ne pouvait pas ne pas répondre à la tragédie qui avait ébranlé le pays, mais sa muse interprète les événements redoutables de cette époque tout autrement que Chostakovitch dans sa symphonie de placard et de programme *Leningrad*. La douleur et la souffrance, que la guerre amène aux peuples en détruisant leur vie paisible ; la déploration des

tombés au combat et en même temps la nécessité d'une concentration limitée des forces, une foi robuste en victoire future («... *je ne perds pas de courage – notre défaite n'est pas naturelle* », a-t-il écrit dans son journal un an après) – ce cercle des images se reflète dans la symphonie comme une réflexion de l'artiste ému et compatissant, mais sage, qui garde, même aux moments de désespoir, la foi dans le triomphe du bien, dans la victoire de l'humanité sur les ténèbres du chaos.

La Symphonie n° 24, créée en 1943, ne contient pas des échos immédiats des événements de guerre. Cependant, comme toute l'oeuvre du compositeur des années de guerre, elle a exprimé le pathétique héroïque de l'époque, quand de rudes épreuves ont provoqué une cohésion spontanée sans précédent du peuple, qui défendait sa vie et sa liberté. La musique de la symphonie, y compris le mouvement central triste, est pleine d'énergie d'impulsion volontaire, mais chacun de trois mouvements, y compris le finale, s'achève par une coda douce qui s'évanouit peu à peu – les années de lutte épuisante et de restrictions doivent porter une paix convoitée.

La Vingt-cinquième symphonie, commencée dans la seconde moitié de l'année 1945 et créée à Moscou en mars 1947, est tout à fait différente. « *La symphonie n° 25 est "paisible"... non au sens étroit de programme, mais du point de vue de l'ordre émotionnel des images* », indiquait avec juste raison Alexeï Ikonnikov, qui étudiait l'oeuvre de Miaskovski. Le finale énergique succède à deux mouvements à un rythme lent, alliant une majesté épique et une chaleur affective des sentiments ; dans sa partie finale les thèmes de différents mouvements s'unissent en apothéose de fête, en l'hymne au bonheur de la paix retrouvée.

Le Concerto pour violoncelle et orchestre (1944) a été écrit entre deux symphonies. Sa structure en deux mouvements, rhapsodique à première vue, réunit en elle l'alternance des états affectifs développés, contrastés

et une symétrie précise. La partie mélodieuse expressive de l'instrument solo sonne comme une voix, qui vient du plus profond du cœur – la voix naissant du piano lent de l'introduction et fondant dans le silence triste de la coda finale.

La Vingt-sixième symphonie, qui était avant-dernière, occupe une place très particulière à une vue d'ensemble de l'oeuvre de Miaskovski des dernières années. Le compositeur, travaillant obstinément à la version de l'hymne de RSFSR, s'est épris d'une passion pour le déchiffrement des chants anciens de l'église russe (« les chants demestvenny »). Alexei Ikonnikov décrit ses premières impressions de la symphonie entendue (exécutée au piano par l'auteur) : « *J'ai été frappé par les traits originaux, nativement russes de la symphonie... J'ai gardé dans ma mémoire le caractère épique, le pittoresque des images, leur développement lent et fervent... Dans l'ensemble, l'oeuvre a dégagé une impression d'une fresque monumentale musicale, où les images ciselées..., comme habillées d'anciennes cottes de mailles, se sont ranimées dans la partition du maître...* ». Et sachant que la symphonie était composée en 1948, après l'apparition du décret tristement connu du Comité Central du PCUS « *Sur l'opéra "La Grande Amitié" de Mouradeli* », on peut la considérer comme une réponse originale créatrice aux accusations injustes et à la persécution implacable – seul Miaskovski, qui n'a signé aucune lettre « de pénitence », pouvait donner cette réponse.

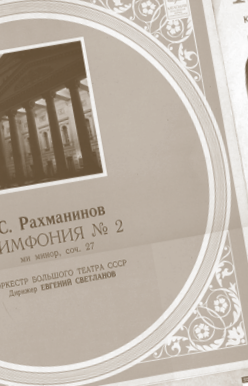
Le compositeur écrivait la Symphonie n° 27 (1949) dans le calme de la vie retirée dans la maison de campagne de Nikolina gora. Créée déjà après la mort de l'auteur, elle a rencontré d'emblée un succès mérité. Miaskovski, qui était grand malade, faisait ses adieux aux auditeurs par une oeuvre, pleine d'énergie vivifiante. Ses belles pages lyriques ne font pas l'ombre d'une mélancolie des compositions du début ; une partie affligée au milieu du mouvement lent sonne sévèrement et courageusement. Le thème de marche éclatant est au premier plan dans le finale impétueux – un achèvement pittoresque solennel de la

symphonie est perçu comme un profond symbole, le testament artistique pour les descendants du symphoniste éminent russe.

« Le bonus » du deuxième coffret des enregistrements d'Ievgueni Svetlanov contient ses enregistrements du pianiste et... du récitant ! Le talent pianistique du musicien éminent était connu depuis les années d'étudiant, grâce à une vive lecture extraordinaire de la musique de Medtner et de Rachmaninov (sur le disque sont présentées les pièces pour piano du jeune compositeur). Avec le temps, on a connu un autre don de Svetlanov – le don du critique littéraire et du publiciste, du narrateur brillant. Mais le disque de phono avec la lecture des poèmes de Vladimir Maïakovski, publié en son temps par *Melodia*, est devenu une surprise même pour les anciens admirateurs. Cette poésie est compliquée et contradictoire, mais, sans aucun doute, elle est l'expression d'un grand esprit tragique, l'esprit de révolte de l'époque – de ce côté elle est apparentée aux opus symphoniques épiques de Chostakovitch, de Miaskovski, de Khatchatourian... Les poésies de Maïakovski demandent un talent artistique particulier, mais Svetlanov, qui n'avait pas de naissance une basse grondante, ne lit pas « à la manière de Maïakovski », ne suit pas des modèles stéréotypés de l'art de la déclamation soviétique. Là aussi il suit sa pente, en restant le représentant des plus grandes traditions de la culture nationale.

*Boris Moukoseï*





С. Рахманинов  
СИМФОНΙΑ № 2  
3-й номер, соп. 27  
ОРКЕСТР БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР  
Дирижер ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА  
КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ



АНДРЕЙ ЭШЛАЙ, фотографик  
Государственный академический симфонический оркестр СССР, дирижер ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ



С. Прокофьев  
**КОЛОКОЛА**  
ПОЭМА ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА, ХОРА И СОЛОВОДОВ  
ДИРИЖЕР ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ



С. Скрибин  
**МЯСКОВСКИЙ**  
**С. ПРОКОФЬЕВ**



ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ  
ДИРИЖЕР  
ЕВГЕНИЙ СВЕТЛАНОВ



С. Шостакович  
**Symphony**  
**ШОСТАКОВИЧ**




Александр Невский  
Светланов

„Ein Dirigent ... Er kommt heraus, nimmt seinen Platz am Podium ein und, mit dem Rücken zum Publikum stehend, das Orchester anblickend, tut er sein Bestes, das auszudrücken, was in seiner Seele und seinem Geist lebt, durch die Musik, die alsbald zu hören ist“

*Jewgeni Swetlanow*

Als der Professor für Orchesterleitung am Moskauer Konservatorium Alexander Gauk einen seiner frischgebackenen Studenten fragte, warum er, ein vielversprechender Pianist und talentierter Komponist, Lust habe, den Beruf des Dirigenten zu erlernen, bekam er in etwa diese Antwort: „*Ich habe die feste Absicht die zu Unrecht vergessenen Werke, vor allem die klassisch-russischen, wieder zum Leben zu erwecken*“. So beschrieb Jewgeni Swetlanow seinen eigenen künstlerischen Standpunkt zur Musik.

Sein einzigartiges, beispielloses und in der Tonträgergeschichte konkurrenzloses Projekt der *Anthologie russischer Orchestermusik* bleibt bis heute das wichtigste, wenn auch nicht das einzige Denkmal (im übertragenen Sinne), das Swetlanow der Nachwelt hinterließ. Er legte allerdings genauso viel Wert auf seine Karriere als Komponist und war nicht in der Lage, die Musik, die ihn umgab, zu ignorieren. Als Interpret war sein Interesse an den Werken zeitgenössischer Komponisten seines Landes umfassend und vielseitig. Leider wurden nicht alle Werke, die er aufführte, sorgfältig mitgeschnitten – vieles prägte sich lediglich in den Herzen und Seelen der Zuhörer ein. In jedem Fall

eignet sich die vorliegende Sammlung, die vorurteilsbehaftete Sichtweise auf den Interpreten Swetlanow zu verändern.

Viele der Aufnahmen wurden, aus ganz verschiedenen Gründen, niemals auf Schallplatte oder CD veröffentlicht und erblicken nun zum ersten Mal das Licht der Welt.

Eine Gesamtaufnahme des orchestralen Vermächtnisses Alexander Glasunows ist schon allein eine Großtat, selbst ohne den Rahmen der vollständigen *Anthologie*. „*Glasunows Symphonik nimmt eine der fundamentalsten Rollen innerhalb der russischen Musik ein*“, glaubte der Dirigent. „*Die Musiker sollten jede Note dieser wunderschönen Musik kennen, lieben und wertschätzen, die noch nicht ihren zustehenden Platz in den Köpfen und Herzen des Publikums eingenommen hat*“. Jewgeni Swetlanow und das Staatliche Akademische Sinfonieorchester der UdSSR haben den größten Teil dieser beachtlichen Menge an Musik innerhalb zweier Jahre aufgenommen, zwischen 1989 und 1990! Die Zusammenstellung beinhaltet auch die *Konzertballade* für Cello, in einem viel früher aufgenommenen und bisher unveröffentlichten Livemitschnitt, der während eines Konzerts mit Mstislaw Rostropowitsch im Jahr 1964 entstand.

Rachmaninow und Skrjabin ... Für Swetlanow waren diese Namen ewige Leuchtfener der russischen Musikwelt (hier finden wir unbeabsichtigte Parallelen zum Dirigenten Nikolai Golowanow, „*einem wahren Titan der symphonischen Musik*“, wie Swetlanow ihn definierte, der eine ganz ähnliche Auffassung von diesen Komponisten hatte). Swetlanow spielte Rachmaninows *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* kurz vor seinem Abschluss am Gnessim-Institut und seine Interpretation begeisterte Heinrich Neuhaus. Die Symphonie Nr. 2 des Komponisten war ein Teil des Programms der Abschlussprüfung des Dirigenten Swetlanow. Später spielte er die Klavierstimmen in Rachmaninows

Kammermusik und den Romanzen und fügte dem Programm seines letzten Konzerts, das in London im April 2002 stattfand, *Die Glocken* hinzu. Wenn man seinen Interpretationen der Kantate *Frühling*, der Symphonien Nr. 2 und 3 und vor allem der *Sinfonischen Tänze* lauscht, ist es unmöglich, sich des Eindrucks zu erwehren, dass die Seelen des Komponisten und des Interpreten eins werden und sich in eine unendliche Melodie des Russlands Bloks verwandeln, ganz so wie Wolchowa vor den Augen Sadkos zu einem Fluss wird.

Skrjabins Musik mit ihren überraschenden Wechseln von äußerster Erhabenheit zu äußerster Finesse und ekstatischem Streben nach spiritueller Erneuerung erstrahlt in wahrhaft kosmischer Kraft in Swetlanows Interpretationen. Bei seiner Deutung von *Le Poème de l'Extase* hörte ein französischer Kritiker eine „*epische Konfrontation zwischen mehreren Welten, eine durchdringende und sinnliche Kosmogonie*“.

„*Das Publikum zieht es vor, etwas bereits Bekanntes zu hören, und die Musiker, in ihrem Streben nach Erfolg, spielen allzu gerne etwas, das das Publikum mag. Es gibt nicht allzu viele Interpreten mit einem Sendungsbewusstsein, die nicht in erster Linie ihren eigenen Erfolg im Blick haben und die es riskieren, weniger Applaus vom Publikum zu erhalten. Doch wie oft verdanken wir ihnen neue Entdeckungen, neue Begegnungen mit etwas wirklich Schönem und bisher Unbekanntem. Es ist eine Tatsache, dass die besten Dirigenten und Orchester Amerikas und Europas Mjaskowskis Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gespielt haben (...) Heutzutage muss ich gestehen, dass wir die Musik des großen Meisters immer seltener hören...*“ So schrieb Swetlanow in seiner Einleitung zur Gesamteinspielung der Symphonien Mjaskowskis, die in den frühen 1990er Jahren erschien. Diese Meisterleistung des großen Musikers und Dirigenten erhält immer noch nicht die Anerkennung, die sie eigentlich verdient. Swetlanow war überzeugt, dass diese „*tiefe, aufrichtige, echt russische*“ Musik jenen gehört, „*die im 21. Jahrhundert einen neuen musikalischen Kontinent entdecken werden*“.

Von Beginn seiner Dirigentenkarriere an zeigte Swetlanow ein besonderes Interesse an Schostakowitschs Musik. Er begleitete Mstislaw Rostropowitsch zu den Premieren zweier Cellokonzerte. Noch bevor er der Leiter des Staatlichen Orchesters wurde, dirigierte Swetlanow seine Konzerte beim ersten Schostakowitsch-Musikfestival in Gorki (heute: Nischni Nowgorod) und leitete die Uraufführung des *Trauer- und Triumph Präludiums*, das zur Erinnerung an die Helden der Schlacht von Stalingrad geschrieben worden war. Swetlanows Interpretation der *Leningrader Symphonie* erfreute sich größter Beliebtheit unter heimischen Zuhörern: Er baut das heroische und tragische Bild mit geradezu atemberaubender Energie auf.

Die Werke der sowjetischen klassischen Komponisten Sergei Prokofjew und Aram Chatschaturjan nahmen einen Ehrenplatz in Swetlanows Programmen ein. Gelegentlich ergriffen die Komponisten selbst den Stab, um das Staatliche Orchester bei der Vorstellung neuer Werke zu dirigieren (Chatschaturjan war ein besonders häufiger Gast). Der Dirigent nahm Prokofjews *Peter und der Wolf* mit der Regisseurin Natalja Saz auf, die das Stück in Auftrag gegeben hatte und lange Jahre ein Kindertheater leitete. Die Liste der Zugaben Swetlanows enthielt immer Chatschaturjans *Walzer* aus dem Theaterstück *Maskerade*. Leider wurden nicht alle diese Aufführungen mitgeschnitten.

Tichon Chrennikow war ein weiterer Komponist, den Swetlanow sehr schätzte. Seine Symphonien, Konzerte und Bühnenwerke hatten in dem Dirigenten einen exzellenten Interpreten, der am Komponisten die „*verschwenderische melodische Gabe, die liedhafte Basis der Klangsprache, die sich in allen Gattungen bemerkbar macht*“ über alle Maßen schätzte. Chrennikows Symphonien und Konzerte, die der Dirigent oft mit dem Komponisten gemeinsam aufführte, wurden von Swetlanow enthusiastisch kommentiert: „*Seine Musik ist erfüllt von schier überquellender Lebensfreude*“.

Swetlanow sagte über Rodion Schtschedrin: *„Jedes seiner neuen Werke (...) wird mit ernsthaftem Interesse erwartet, wie es nur einem wahren Suchenden entgegengebracht wird“*. Seinerseits wertschätzte der Komponist an dem Dirigenten seine einzigartige Auffassungsgabe und Sorgfalt bei der Aufführung und führte diese Qualitäten auf Swetlanows ungewöhnliches Kompositionstalent zurück: *„Er beherrscht das Handwerk, er weiß, wie man die Dinge umsetzt und kennt daher besser als viele andere den kürzesten Weg, die zentrale Idee der Partitur herauszuarbeiten“*. Von Schtschedrins ersten kreativen Schritten an zog seine Musik, die ungewöhnliche *„Adstringenz“* seiner Klangsprache und sein gleichzeitig tiefes Verständnis für folkloristische Einflüsse Swetlanow und viele andere talentierte Musiker an. Komponist und Dirigent pflegten eine tiefe und produktive künstlerische Freundschaft. *„Das Bühnen- und Konzertleben und das Schicksal vieler meiner Werke sind eng mit dem Namen Swetlanow verbunden“*, schrieb Schtschedrin im Vorwort zu Swetlanows Buch Musik Heute. *„Und ich bin ihm äußerst dankbar für sein wohlwollendes und ehrliches Interesse meinen Werken gegenüber. (Zu den großen Glücksmomenten meiner letzten Jahre gehört die ausgesprochene Zufriedenheit mit den Uraufführungen des dritten Klavierkonzerts und der Feierlichen Ouvertüre!)“*.

Jewgeni Swetlanow unterhielt eine langwährende künstlerische Verbindung zu Andrei Eschpai. Die beiden ersten Symphonien des damals sehr jungen Komponisten, die vom Staatlichen Akademischen Sinfonieorchester der UdSSR unter der Leitung von Swetlanows Vorgänger Konstantin Iwanow aufgeführt wurden, waren ein großer Erfolg. Swetlanow dirigierte eine Reihe von Eschpais Stücken, als beide noch Studenten waren, und der Dirigent erinnerte sich an diese Zeit *„mit einem Gefühl freudiger Erregung“*. Als Swetlanow dann das Staatliche Orchester übernahm, führte er fast alle neuen Orchesterwerke des Komponisten im Rahmen seiner Konzerte auf. Es war der Dirigent, der den Komponisten überzeugte, sich an der Premiere seines *zweiten Klavierkonzerts* zu beteiligen, das sie später mehrfach zusammen aufführten. Swetlanow

sprach mit besonders warmen Worten vom *Concerto grosso*, einem sehr ungewöhnlich besetzten Stück: „*Dieses Werk ist originell, das Konzept ist mutig, die Form kurz und prägnant, ganz so, als drücke es Eschpais künstlerische Vorliebe für das Symphonieorchester aus*“.

Rostislaw Boiko war ebenfalls einer der engen Freunde des Dirigenten. Er war Absolvent der Chor-Hochschule Sweschnikow und des Moskauer Konservatoriums, wo er von Chatschaturjan unterrichtet worden war. Er komponierte Chor- und Vokalmusik und leitete einige Jahre lang die Kindermusik-Abteilung der sowjetischen Komponistengewerkschaft. Oft wurde er ausschließlich als Komponist von Musik für Kinder wahrgenommen. Swetlanow hingegen entdeckte und sah ihn als authentischen Symphoniker. „*Es scheint mir, dass seine Musik, im Gesamten betrachtet, ihn plötzlich dem Publikum als großen Schöpfer offenbarte, der ausdrucksstark, unvergesslich, melodisch, kristallklar und anständig war, verletzlich und leicht, leidend und nicht entmutigt ...*“

In seinen Interviews, Artikeln und bei öffentlichen Reden betonte Swetlanow die Künstlichkeit der Unterscheidung von „ernster“ und „leichter“ Musik. Er glaubte, dass das Talent des Komponisten, sein Geschmack und seine Meisterschaft die einzig objektiven Kriterien seien. Deswegen lauschte er aufmerksam der Musik von Liedkomponisten, speziell Alexandra Pachmutowa. Das Geheimnis der phänomenalen Beliebtheit ihrer Musik lag in dem, was der Dirigent die „*ausgeprägt patriotische Essenz ihrer Werke*“ nannte. Dank Swetlanow lernte das Publikum Pachmutowa als eine Komponistin symphonischer Werke kennen. „*Ihre Partituren belegen die Tiefe und Vielfältigkeit ihrer Kreativität*“, erklärte er.

Bei einem Überblick über Swetlanows Repertoire gewinnt man den Eindruck, dass keine der wirklich Talent offenbarenden Partituren ungesehen an ihm vorbei gingen. So spielte er die *Sinfonietta Nr. 1*, eines von Mieczysław Weinbergs groß besetzten Werken, das 1948 im Vorfeld dramatischer Ereignisse im Leben

des Komponisten geschrieben wurde (das Werk entstand vor dem Hintergrund einer neuen Judenfeindlichkeit im Stalinismus, Anm. d. Ü.). Swetlanow rettete Alexander Mossolows *Eisengießerei* vor dem Vergessen, eines der leuchtendsten Beispiele der sowjetischen Avantgarde-Musik, außerdem Reinhold Glières *Festliche Ouvertüre*, eines der ersten zeitgenössischen Stücke im Repertoire des Staatlichen Orchesters in den späten 1930er Jahren. Der Dirigent war vom außergewöhnlichen Talent Hermann Galynins überzeugt, einem Repräsentanten der Schostakowitsch-Schule, der früh verstarb. Der Dirigent erinnerte sich liebevoll an das erste Mal, als er dessen Klavierkonzert hörte: *„Es war eindeutig, dass ein brillantes Stück geboren war, das seine Spuren in der Musik hinterlassen wird. Alle (...) bejubelten den Komponisten mit aufrichtigem Enthusiasmus (...) Das Publikum bestand auf einer Wiederholung des Finales. Wir waren froh und begeistert und wollten den Saal nicht verlassen ...“* Als Anatoli Alexandrow, ein bereits älterer Repräsentant der Tanejew- und Mjaskowski-Schule, sich dem Genre der Symphonie zuwandte, begrüßte Swetlanow diesen kreativen Schritt von ganzem Herzen und erwies ihm die Gunst einer beeindruckenden und glanzvollen Interpretation: *„Die Symphonie (...) enthüllte ganz neue Facetten und Fähigkeiten unseres Meisters. Es ist ein inspiriertes, breit angelegtes Werk und ich denke, es wird eine wahrhafte Zierde der sowjetischen Musik unserer Zeit sein“*.

Was Swetlanow im symphonischen Poem *David von Sasun*, dem ersten großen Werk des Komponisten und Violinisten Boris Parsadanjan hörte, war *„eine erstaunliche symphonische Intuition, ein Gefühl für das Orchester und seine immensen, geradezu unbegrenzten Möglichkeiten (...) ein origineller Zugang zur Gestaltung, der über das gewöhnlichen Maß hinausreicht“*.

Diese Sammelbox beinhaltet ebenso Jewgeni Swetlanows Aufführung von Sinowi Kompanejetz' *Rhapsodie im Volksstil*, in der jüdische Volksmusik mit dem Stil der Massenlieder kombiniert wurde, die Symphonie Nr. 4 (1965) von



Nikolai Pejko, einem Schüler und engen Freund Nikolai Mjaskowskis, der auch einer der bedeutendsten Kompositionslehrer des Landes war, Arkadi Masajews *Die Krasnodoner* (1951), das 1952 den Stalinpreis dritten Grades erhielt und der heroischen Tat der Jungen Garde gewidmet war und die Symphonie von Gregori Saborow, einem Komponisten, Violinisten und Konzertmeister des Orchesters des Bolschoi-Theaters.

Im Alter von 16 Jahren erschien Glasunow mit seiner Symphonie Nr. 1 auf der Bühne und zeigte sein strahlendes Kompositionstalent. Er war ein jüngerer Zeitgenosse von Rimski-Korsakow, Tschaikowski, Mussorgski and Borodin und betrat die russische Musikwelt auf ihrem Höhepunkt. Gleichzeitig war Glasunow ein Repräsentant der nächsten Musikergeneration, für die *„die Sturm-und-Drang-Periode (...) schon einer ruhigen Vorwärtsbewegung Platz gemacht hatte“*, wie Rimski-Korsakow in *Die Chronik meines musikalischen Lebens* schrieb. Nach den beeindruckenden Entdeckungen, dem *„Bestellen des brachliegenden Landes“* und intensiven kreativen Findungsprozessen (manchmal in gegenläufige Richtungen), folgte eine Periode der Vereinheitlichung und Synthese in der russischen Musik. Glasunow neigte zu Balance und objektiver Klarheit und suchte *„in den klingenden Reflexionen der Welt nicht nach Kampf und Gegensatz, sondern nach einer engen Verwandtschaft zwischen ihnen“* (Boris Assafjew). Seine Kompositionsgabe half ihm dabei, seine Idee umzusetzen, verschiedenste Musikströmungen auf eine sehr organische Weise zu kombinieren.

Der Schüler von Balakirew und Rimski-Korsakow war direkt an der Wiederherstellung des künstlerischen Nachlasses Borodins beteiligt. Dank Glasunows phänomenalen Gedächtnisses konnten viele der Partituren des *Fürst-Igor*-Komponisten wiederhergestellt werden; Glasunow folgte den Traditionen des *„mächtigen Häufleins“*. Seine gründlichen Studien der Musik

Pjotr Tschaikowskis hinterließen ebenfalls Eindruck (übrigens wertschätzte Tschaikowski Glasunows Talent sehr). Der Komponist zeigte auch ein lebhaftes Interesse an westeuropäischen Komponisten – Wagner, Liszt und Brahms. Ein breit gefächertes Spektrum an Quellen, einschließlich der Polyphonie des Barocks und der Renaissance, diente als Basis für seinen eigenen, gänzlich individuellen Kompositionsstil. „*Eine unglaubliche Bandbreite: Kraft, Inspiration, die Leichtigkeit einer überwältigenden Stimmung, bemerkenswerte Schönheit, manchmal Humor, Melancholie, Leidenschaft und eine immer erstaunliche Klarheit und Freiheit der Form*“, so beschreibt der ausgezeichnete russische Kritiker Wladimir Stassow Glasunows Musik.

Glasunows symphonische Opera der 1880er Jahre waren eindeutig von Rimski-Korsakow und Borodin beeinflusst, doch bereits die Symphonie Nr. 2 (1886) war ein Beleg für seine intensive kreative Suche und sein Streben nach dem Finden eines eigenen Weges. Die Eindrücke der zahlreichen Reisen des Komponisten (*zwei Ouvertüren über griechische Themen*), musikalische Bilder des Orients (*Orientalische Rhapsodie*), Landschaftsskizzen (*Der Wald* und *Das Meer*) und epische Kapitel der weit entfernten Vergangenheit (*Der Kreml*) waren Quellen der Inspiration. Das symphonische Gedicht *Stenka Rasin* (1885) das auf dem *Lied der Wolgaschiffer* basiert, war einer der außergewöhnlichen Erfolge des jungen Komponisten.

Die Symphonie Nr. 3 (1890) belegte die Erweiterung der musikalischen Interessen Glasunows. Der Komponist widmete sie Tschaikowski, aber sein langsamer Satz weist Anklänge an Wagners Musik auf. Nachdem er Bayreuth bereist hatte, besuchte Glasunow zusammen mit Rimski-Korsakow alle Proben der damals noch im Entstehen begriffenen Premiere *Der Ring-des-Nibelungen-Tetralogie*. In derselben Zeit setzte er sich intensiv mit Tschaikowskis Werken auseinander und überwand eine gewisse Einseitigkeit seiner musikalischen Erziehung (Tschaikowskis Einfluss findet sich auch in dem früheren Stück

*Lyrisches Poem* aus dem Jahr 1884). Seine wahre Reife erreichte Glasunow jedoch erst mit der Symphonie Nr. 4 (1893), die ein neues Kapitel in seiner Karriere aufschlug.

Glasunow schuf seine besten Werke zwischen 1893 und 1905, als er komponierte, dirigierte und gleichzeitig am Sankt Petersburger Konservatorium unterrichtete. Der lyrischen Symphonie Nr. 4 folgte die monumentale Symphonie Nr. 5 (1895), die eine Art Synthese der wunderbarsten Qualitäten des Glasunow'schen Stils ist. Die Symphonie Nr. 6 (1896) scheint in starkem Widerspruch dazu zu stehen. Es ist eines seiner wenigen Werke, das drängender und aufreibend dramatischer Art ist, was sehr an Tschaikowskis Symphonik erinnert. Glasunow imitierte allerdings weder den Charakter der Musik noch die Struktur der Form seines großen Vorgängers: Die beiden Symphoniker hatten komplett unterschiedliche Herangehensweisen, dramatische Momente musikalisch darzustellen. Das Konzept der folgenden Symphonie Nr. 7 (1902) ist ebenfalls ungewöhnlich. Ihr lyrischer und pastoraler Charakter verdeckt die komplexen mehrstimmigen Tonfolgen. In diesen Jahren schrieb Glasunow drei Ballette, zwei große *Konzertwalzer* (1893, 1894), die *Ballettszenen* (1894), das *Violinkonzert* (1904) und die Suite *Aus dem Mittelalter* (1902).

1906 beendete Glasunow seine imposante Symphonie Nr. 8, ein groß angelegtes Werk als Ergebnis der 25-jährigen Karriere des Symphonikers. Der Komponist wurde zum Direktor des Sankt Petersburger Konservatoriums gewählt, was zum Nachlassen seiner kreativen Aktivitäten führte. In den schweren Jahren der Revolution und des Bürgerkriegs spielte Glasunow eine wichtige Rolle dabei, die Traditionen der russischen Musikkultur zu erhalten. Gleichzeitig half er notleidenden Lehrern und Studenten, Dmitri Schostakowitsch war einer von ihnen. 1928 reiste Glasunow nach Wien, um als Jurymitglied an dem Internationalen Schubert-Wettbewerb 1928 (auch: International Columbia Graphophone Competition) teilzunehmen.

Nachdem ihm erlaubt worden war, seinen Auslandsaufenthalt aus gesundheitlichen Gründen zu verlängern, ließ er sich in Paris nieder. Als Dirigent führte er seine Werke in Paris, Lissabon, Madrid, Barcelona, Riga, London und den USA auf. Die *Konzertballade für Cello und Orchester* (1931), Pablo Casals gewidmet, das *Saxophonkonzert* (1934) und das nach seinem Tode veröffentlichte *Poème Épique* (1936) gehören zu den wenigen Werken Glasunows, die während seiner letzten Jahre entstanden.

„Man sagt, meine Symphonien seien abstrakt und gefühllos (...) Vielleicht liegt es daran, dass ich mich eigentlich in das Ballett verliebt habe: Die Freiheit der Tanzrhythmen hat immer dazu beigetragen, dass Menschen diese Musik schneller annehmen“. Glasunows „großes“ Ballett *Raymonda* (1897), das in Kollaboration mit dem Choreografen Marius Petipa entstand, war ein wahrhaft triumphaler Erfolg beim Publikum. Die Handlung des Balletts (das Libretto wurde von Gräfin Lidija Paschkowa verfasst) spielt in der ungarischen Provinz im Mittelalter und zeigt verschiedene Charaktertänze, ein längeres Bild des „romantischen Schlafes“ der Heldin, den lebhaften Charakter eines orientalischen Ritters, einen dramatischen Höhepunkt („*Das Duell*“) und ein großartiges Schlussbild. All das passte ausgezeichnet zu Glasunows musikalischen Interessen, und er arbeitete mit Enthusiasmus an dem Ballett und vollendete es zügig.

Von dem Erfolg *Raymondas* inspiriert, schlug der Direktor der staatlichen Theater in Sankt Petersburg Iwan Wsewoloschski vor, dass Glasunow und Petipa zwei einaktige Ballette schüfen. Anders als *Raymonda* waren beide für das Eremitage-Theater des Winterpalasts vorgesehen und verfügten über einen komplett anderen Ansatz bezüglich Choreografie und Dramaturgie. *Die Tücken der Liebe* (auch: *Les Ruses d'amour* oder *Lady Soubrette*, 1898) sollte ein Pastiche des Rokoko im Frankreich des 18. Jahrhunderts sein, mit einem an Watteau erinnernden Bühnenbild. Tatsächlich war die Musik des Balletts, die russische Anklänge und Glasunows typische dichte, orchestrale Textur

aufzeigte, aber weit entfernt von einem barocken Pastiche und erschuf unabhängig einen eigenen dramaturgischen Verlauf des Balletts, der parallel zu den Tanzsequenzen verlief.

Die Idee des nächsten Balletts, *Die Jahreszeiten* (auch: *Les Saisons*, 1899), wurde von Wsewoloschski als allegorische Aufführung verstanden, in der jede Jahreszeit ihre Symbole und Attribute hat. Tatsächlich verfügt das Stück aber über keine Handlung und die choreografischen Anteile wurden auf ein Divertissement reduziert. Glasunows Musik jedoch war viel tiefgründiger als das Szenario vermuten lässt; laut Boris Assafjew handelt es sich um ein „*symphonisches Gedicht-Ballett*“. Dem Komponisten gelang es, die Grundstimmung einer jeden Jahreszeit mit großer Finesse darzustellen: rauhes Wetter, die flackernde Schönheit der Winterlandschaften („*Dies ist einer der besten Winter in der russischen Musik*“, verkündete Rimski-Korsakow), ein aufblühender, lebendiger Frühling, strahlendes Sonnenlicht, die drückende Hitze des Sommers und ein berauschendes Herbstfest.

An der Wende zum 20. Jahrhundert ist Alexander Skrjabin ein einzigartiges Phänomen in der Kunst sowohl Russlands als auch der ganzen Welt. „*Es scheint, als würde die russische Musik keinen Namen kennen, der begeisterteres und heftigeres Interesse erregen würde*“, schrieb Wassili Karatigin 1911. Der Philosoph und Musiker, der von der utopischen Idee des Mysteriums besessen war, die „*den dionysischen Triumph der Transformation der physischen Welt in eine rein spirituelle vollzieht*“. Skrjabin hat uns Musik hinterlassen, die erfüllt von kraftvollem kreativem Willen und inspiriert von einem unbesiegbaren Glauben an die Macht des menschlichen Geistes ist.

Die Sphären der Klavier- und Orchestermusik reflektieren auf ihre Weise die beiden Pole kreativer Ambitionen, die vom Komponisten als „*höchste Finesse*“ und „*höchste Erhabenheit*“ definiert wurden. Lediglich das lyrische,

kammermusikalische Klavierkonzert und das Orchesterstück *Rêverie* stehen in Skrjabins früher Musik in der romantischen Tradition. Als der Komponist begann, an seiner Symphonie Nr. 1 (1900) zu arbeiten, brach eine neue Periode in seinem Leben an, voller intensiver intellektueller und komponistischer Arbeit. Wassili Safonow, ein Pianist, Dirigent und einer der Lehrer Skrjabins, nannte das monumentale sechssätzig Bild mit einer Choralfuge im Finale eine „*neue Bibel*“. Gleichwohl hat das epische Maß des Konzeptes der Symphonie nicht immer eine passende Umsetzung in der Musik gefunden. Dem Komponisten war völlig bewusst, dass er dem „*Widerstand des Materials*“ die Stirn würde bieten müssen. Die Symphonie Nr. 2 (1901) war perfekter (sic!) in Form und Inhalt. Sie stellte das dramatische Potenzial der Symphonik Skrjabins in ihrer Gänze dar. Ihre fünf Sätze bilden ein ganzheitliches Bild des mehrstufigen Kampfes um die Befreiung des Geistes. Das Trauerthema, mit dem der erste Satz beginnt, nimmt im Finale den Aspekt einer feierlichen Prozession an. Die Neuartigkeit der musikalischen Sprache dieser Symphonie wurde vom Publikum sehr verhalten begrüßt. Erst später sollte das Publikum das Werk rehabilitieren.

Die Symphonie Nr. 3 mit dem Namen *Le divin poème* („*Das göttliche Gedicht*“) wurde zwischen 1902 und 1904 komponiert und avancierte zum echten Höhepunkt im symphonischen Œuvre Skrjabins. Die Premiere fand unter der musikalischen Leitung von Arthur Nikisch 1905 in Paris statt. Erst vier Jahre später wurde die Symphonie zum ersten Mal in Russland aufgeführt. Das dreisätzig Werk legt Wert auf die Einheit und Kontinuität des symphonischen Gedichts. Nach dem Programm des Komponisten handelt *Le divin poème* „*von der Entwicklung des menschlichen Geistes, der, nachdem er die Vergangenheit hinter sich gelassen hat und den Pantheismus durchlebt hat, überwältigende und glückselige Bestätigung der Freiheit und Einheit mit dem Universum erlangt ...*“ Der erste Satz, *Luttes* („*Kämpfe*“), ist ein „*Kampf zwischen dem durch eine*

personifizierte Gottheit versklavten Menschen und dem freien Menschen, der die Göttlichkeit in sich trägt“. Im zweiten Satz, *Voluptés* („Wonne“) „überlässt sich der Mensch den Freuden der sinnlichen Welt (...) Seine Persönlichkeit geht auf in die Natur. Da erwächst ihm vom Grunde seines Seins erhabene Kraft, die ihm hilft, seine Schwäche zu überwinden“. Der letzte Satz, *Jeu divin* („Göttliches Spiel“), ist ein Triumph des emanzipierten Geistes, nachdem er „erkennt, dass er eins mit dem Universum ist und sich selbst aufgibt zugunsten der Freude an der freien Entfaltung, die das ‚göttliche Spiel‘ ist“. „Die Symphonie hatte eine überwältigende, enorme Wirkung. Das Wort „Genie“ fiel immer wieder, wenn begeisterte Zuhörer davon sprachen“, erinnerte sich der Musikwissenschaftler Alexander Ossowsky.

Die Symphonie Nr. 3 markierte einen wichtigen Meilenstein in Skrjabins künstlerischer Entwicklung. Von nun an reduzierte er den Aufbau seiner in Sonatenform angelegten Werke, sowohl bei der Klavier- als auch der Orchestermusik, auf einsätzliche Poeme. Er brauchte mehr als drei Jahre, um *Le poème de l'extase* („Das Gedicht der Ekstase“) zu komponieren, in dem die vorherrschende Idee seines künstlerischen und philosophischen Mikrokosmos lebhaft und gleichzeitig äußerst konzentriert umgesetzt wurde. Erst versah Skrjabin das *Poème* mit einem ausufernden poetischen Programm, später entschied er, dass dies unnötig sei. Er benutzte die Sprache der „reinen“ Musik und war damit in der Lage, den gesamten komplexen und geheimnisvollen Verlauf des Schöpfungsaktes auszudrücken: angefangen vom verschwommenen Chaos eines entfernten Traums, der die innere Regung erweckt, mit der man Furcht und Zweifel überwindet, über den Fall in den Strudel aus Verzweiflung und Enttäuschung bis zum endgültigen Sieg des menschlichen Willens und zur inneren Erneuerung („Ekstase“). Das 1908 in New York uraufgeführte *Le poème de l'extase* erzeugt immer noch einen unauslöschlichen Eindruck bei seinen Zuhörern.

Skrjabin's letztes symphonisches Opus, *Prometheus. Le poème du feu* (1910), konzentriert die Hauptmerkmale der Musik, die der Komponist während seiner letzten Jahre schrieb: absolute Prägnanz der Form, strukturelle und harmonische Komplexität, die sich immer weiter von den Prinzipien der klassisch-romantischen Musik entfernt. Es war das erste und einzige Mal, dass Skrjabin, der über das so genannte Farben-Gehör (Synästhesie) verfügte, eine „Farb-Partitur“ in sein Werk einfügte. Er verband jede Harmonie mit einer bestimmten Farbe. Die riesige Besetzung umfasste ein Orchester mit einer vierfachen Bläsersektion, einer erweiterten Schlagwerkabteilung, Glocken, eine Celesta, eine Orgel, ein Klavier und einen Männerchor (der als Hintergrundfarbe genutzt wird). Der Komponist verweigerte diesmal jegliche inhaltliche Aussage – für ihn bedeutete das Bild des antiken Prometheus nur ein Symbol, eine Verkörperung der Unbesiegbarekeit der menschlichen Kreativität.

„*Ich konnte mich nie entscheiden, was davon meine wahre Berufung war: Komponist, Pianist oder Dirigent*“, schrieb Sergei Rachmaninow gegen Ende seines Lebens. Die überragende Popularität seiner Klaviermusik rückte ohne Absicht die anderen Gattungen innerhalb des Œuvres Rachmaninows in den Hintergrund. Trotzdem gehören seine symphonischen Werke zu den populärsten der russischen Musikkultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er griff Tschaikowskis drängende dramatische Konflikte und die tragische Ausrichtung seiner symphonischen Konzepte auf und reicherte sie mit der epischen Kraft und Breite der Vorstellungskraft Mussorgskis und Borodins an. Die ausschweifende liedhafte Melodik in Rachmaninows unvergleichlichen Klangfarben und Texturen lassen ein deutlich hörbares russisches Flair in seinen Orchesterwerken entstehen.

Das *Scherzo* für Orchester (1887) und die programmatische symphonische Dichtung *Fürst Rostislav* (1891) nach Leo Tolstois Ballade sind frühe



Werke Rachmaninows, die er noch während seiner Studienzeit am Moskauer Konservatorium schrieb. *Der Fels*, eine symphonische Fantasie, war bereits ein von der musikalischen Sprache eigenständigeres Stück, inspiriert vom gleichnamigen Gedicht Michail Lermontows sowie Anton Tschechows Kurzgeschichte *Unterwegs*. Das *Böhmische Capriccio* (1894) führte die Reihe der klassischen russischen Capriccios fort. Gleichzeitig erzeugt das kurze Stück denselben Höreindruck nationaler Genre-Charakterisierungen wie die Oper *Aleko*, die kurz vor dem *Capriccio* beendet wurde (als wahrer Russe, liebte Rachmaninow Zigeunergesang und verpasste keine Gelegenheit, dieser Musik zu lauschen, wenn er in Russland war).

Das Schicksal seiner Symphonie Nr. 1 (1895) war kompliziert und dramatisch. Rachmaninow investierte viel Zeit und Mühe in das Werk und hegte hohe Erwartungen. Er deutete die klassische viersätzigige Form auf ganz eigene Weise und begann die Symphonie mit Anklängen an alte russische Choralgesänge („Echos“). Das Thema wird in allen Sätzen der Symphonie aufgegriffen und wächst in der Coda des Finales zu einem Furcht einflößenden, apokalyptischen Bild an (als Motto wollte Rachmaninow ursprünglich ein Zitat aus der Bibel einfügen: „*Die Rache ist mein, ich will vergelten*“). Die Premiere der Symphonie geriet zum Fiasko: Die ungeschliffene und schlampige Aufführung gab dem Werk keine Chance, seine Vorzüge zu entfalten. Rachmaninow fühlte sich wie jemand „*der Kopf und Hände nicht mehr benutzen konnte*“ und komponierte zwei Jahre lang nichts mehr. In einem Anfall von Verzweiflung zerstörte er die Partitur. Die Symphonie wurde erst 50 Jahre später wieder aufgeführt, nachdem der Dirigent Alexander Gauk sie restauriert hatte, indem er einzelne erhaltene Stimmauszüge (und die Transkription für Klavier zu vier Händen, Anm. d. Ü.) als Grundlage nutzte.

1906, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Reife, wandte sich Rachmaninow wieder dem symphonischen Genre zu. Nachdem er seine

Stelle als Dirigent des Bolschoi-Theaters aufgegeben hatte, zog er mit seiner Familie nach Dresden und schrieb dort die Symphonie Nr. 2, die sich sehr von ihrer Vorgängerin unterscheidet. Dank ihrer breit gefächerten Bildhaftigkeit herrscht ein lyrischer Ton vor. „*Der erste und stärkste Eindruck: Mit ihrer poetischen Stimmung und künstlerischem Glanz zieht sie sofort deine Aufmerksamkeit auf sich, vom Anfang bis zum Ende, und mit einer größeren Bandbreite von Ausdrucksweisen, mit ausbalancierten Kontrasten verbindet sie reizende mit tragischen und bedrohlichen Elementen*“, schrieb ein Reporter der *Russischen Musikzeitung*. Ein tiefes und konzentriertes Sinnen über die russische Heimat, das sich mit Bildern zentralrussischer Landschaften abwechselt, so könnte eine kurze Beschreibung der Bilderwelt in Rachmaninows Symphonie Nr. 2 lauten, die ganz und gar mit Alexander Bloks Versen im Gedicht *Im Gebiet der Kulicowo* in Einklang ist:

Und diese Schlacht ist ewig! Friede ist nur ein lieblicher Traum  
 Durch Blut und Staub  
 Rast die wilde Stute über die Steppe, weiter und weiter  
 Und trampelt das fedrige Gras nieder ...

Die symphonische Dichtung *Die Toteninsel*, inspiriert von einer Schwarz-Weiß-Reproduktion des gleichnamigen Bildes von Arnold Böcklin, wurde 1909 fertiggestellt. Rachmaninow hatte eine originelle Herangehensweise an den grafischen und psychologischen Inhalt des Gemäldes. Statt des bewegungslosen Zustandes von Ruhe und kalter Beschwichtigung schuf er ein Bild düsterer Verzweiflung und der tiefen Hoffnungslosigkeit des menschlichen Leids in Dantes Inferno.

Fast drei Jahrzehnte trennen Rachmaninows Symphonie Nr. 3 (1935–36) von der Zweiten. Heimweh und eine rege Konzerttätigkeit verursachten eine

lang anhaltende Flaute in seinem schöpferischen Schaffen. Rachmaninows letzte Symphonie, die Mitte der 1930er Jahre zeitgleich mit Werken von Prokofjew, Schostakowitsch und Strawinski entstand, mag anachronistisch wirken, aber wie viele echte Gefühle – leichtherzige Trauer, Angst, Freude und Verzweiflung – wurden auf diesen Notenblättern eingefangen! Der tonale Aspekt des ganzen Werkes ist von Anklängen an einen Echos-Choral geprägt, der den ersten Satz eröffnet. Im Finale der Symphonie wird ein energisches festliches Motiv langsam durch das mittelalterliche *Dies Irae* ersetzt, ein Symbol für die tragische Vorherbestimmung des Schicksals.

Das Konzept zu Rachmaninows letztem Stück *Sinfonische Tänze* (1940) entstand vermutlich noch in Russland, als Rachmaninow den Auftrag erhalten hatte, die Musik des Balletts *Die Skythen* zu schreiben. So wie auch bei *Rhapsodie über ein Thema von Paganini*, ließ Rachmaninow eine Deutung der *Tänze* als Ballett zu. Er beabsichtigte, die drei Sätze „Morgen“, „Mittag“ und „Abend“ (in einer anderen Version „Tag“, „Zwielicht“ und „Mitternacht“) zu nennen, verwarf aber später alle Namen und Erklärungen. Die *Sinfonischen Tänze* können mit einiger Berechtigung Rachmaninows vierte Symphonie genannt werden, eine Symphonie mit einer explizit biografischen Bedeutung. Die Musik beschreibt das Leid des Künstlers, der den unwiederbringlichen Jahren seiner glücklichen Jugend nachtrauert (das Motiv aus der ersten Symphonie, das am Ende des ersten Satzes erklingt, spricht eine klare Sprache). Aber selbst dieses Eintauchen in die Vergangenheit kann ihn nicht vom erbarmungslos heranahenden Schrecken und der tödlichen Düsternis der Gegenwart ablenken.

Einer der Musiker verglich den Effekt, den Igor Strawinskis *Die Weihe des Frühlings* auf das Pariser Publikum hatte, mit einer „*Verschiebung einer tektonischen Platte*“. Die Premiere des Balletts, unter der Choreografie von Vaslav Nijinsky, war im Jahr 1913 der Höhepunkt des Programms der Ballets Russes

[Sergei] Djagilews und endete in einem öffentlichen Skandal, wie ihn die europäischen Bühnen seit Jahren nicht mehr erlebt hatten. Doch nur ein Jahr später – aufgeführt als Teil eines symphonischen Konzerts – erhielt die Musik von *Die Weihe des Frühlings* die Anerkennung, die sie verdiente. „Ausnahmsweise hörte das Publikum meinem Stück mit konzentrierter Aufmerksamkeit zu und feierte es enthusiastisch“, schrieb der Komponist. *Die Weihe des Frühlings* blieb für viele Jahre ein wahrhaft innovatives Werk. Zusammen mit Arnold Schoenbergs *Pierrot Lunaire* sollte es später zum Referenzpunkt der Musik des 20. Jahrhunderts herangezogen werden. Obwohl keine der choreografierten Versionen von *Die Weihe des Frühlings* einen festen Platz in der Ballettgeschichte einnehmen konnte, ist es als symphonisches Werk ein essenzieller Bestandteil des Repertoires der Weltkultur, das die großen und tragischen Begebenheiten seiner Epoche festhält.

Das Ballett *Das Kartenspiel* war Strawinskis letztes Werk und wurde in Paris fertiggestellt. Seine Premiere fand 1937 in den Vereinigten Staaten statt. Die Handlung dieses großartigen Exempels musikalischen Neoklassizismus’, ein „Ballett in drei Runden“, war das Pokerspiel mit Spielkarten als Protagonisten. Jede „Runde“ wird mit einem feierlichen Marsch-Intro begonnen. Unter den Charakteren ist der Joker der „individuellste“, dargestellt auf eine groteske und komische Weise – seine Verwandlungen machen die besondere Anziehungskraft des Balletts aus. Auf der musikalischen Ebene ist der Joker das Gegenteil der rationalen und geordneten Struktur der anderen Karten, gleichzeitig repräsentiert er die „Kartenwelt“. Auf ähnliche Weise interpretierte Strawinski 25 Jahre später das Thema der *Petruschka*.

Sergei Prokofjew beendete seine Symphonie Nr. 1 („Klassische Symphonie“) im September 1917, auf dem Höhepunkt der Revolution in Russland. Ihre Tonsprache (Prokofjews einziges Werk im neoklassizistischen Stil) war weit

entfernt von früheren Werken wie der *Skythischen Suite* und *Der Spieler* mit ihrer scharfen, expressionistischen Klangfülle. Prokofjew erklärte diesen abrupten Wechsel zur frühen klassischen Haydn-artigen Musik: „*Wenn Haydn heute noch lebte, dachte ich, würde er seine Art zu schreiben beibehalten und dabei einiges vom Neuen übernehmen. Solch eine Symphonie wollte ich schreiben*“. Vielleicht hätte Haydn den spritzigen Humor des mutigen Komponisten ebenso geschätzt wie die klassische Form, die mit zahlreichen unerwarteten Wendungen zu überraschen weiß: Tonartwechsel, harmonische Rückungen und plötzliche Überlagerungen von unterschiedlichen Klangfarben (in diesem Kontext ist die *Klassische Symphonie* nicht weniger „ungestüm“ als andere Werke des jungen Prokofjew). Anders als die Anhänger des Neoklassizismus, betrachtet Prokofjew den Rückgriff als ein amüsantes Spiel und erfreut sich mit kindlicher Freimütigkeit an seinen musikalischen Streichen.

Die *Ouvertüre über hebräische Themen* (1919) war eines der ersten Stücke, die Prokofjew schrieb, nachdem er Russland verlassen hatte. Er traf sich in New York mit ehemaligen Klassenkameraden aus dem Sankt Petersburger Konservatorium, die ein jüdisches Musik-Ensemble gegründet hatten. Als sie ihn baten, etwas für sie zu komponieren, lehnte er anfangs ab. Dann aber, weil er „*nichts Besseres zu tun hatte*“, sah er sich das Notizbuch mit jüdischen Musikstücken an, das sie ihm gegeben hatten. Er begann sich dafür zu interessieren, „*wählte einige ansprechende Themen aus, improvisierte am Klavier und stellte plötzlich fest, dass ich per Zufall einige Stückchen entwickelt und zusammengefügt hatte (...)* Am nächsten Tag (...) *saß ich bis zum Einbruch der Dunkelheit daran und schrieb eine Rohfassung der vollständigen Ouvertüre*“. Später schrieb er eine Orchesterfassung der „*jüdischen Ouvertüre*“, die ursprünglich für eine Kammerbesetzung vorgesehen gewesen war.

1935, kurz nach Prokofjews Rückkehr in die Sowjetunion, erhielt er von Natalja Saz den Auftrag, ein „*symphonisches Märchen*“ für das Moskauer

Kindertheater zu schreiben. Daraufhin erdachte und entwickelte der Komponist selbstständig die Handlung zu *Peter und der Wolf*. Im Stück wechseln sich Vorleser (oder Vorleserin) mit der Musik bei der Schilderung ab (Saz war die Erste, die den Part der Erzählerin übernahm). Jeder Charakter hat seine eigene Leit-Klangfarbe im Orchester. So sollen die jungen Zuhörer nach und nach die wichtigsten Instrumente des Symphonieorchesters kennenlernen. „*Mir ging es nicht um das Märchen, sondern darum, dass Kinder der Musik zuhören. Das Märchen ist dafür nur ein Vorwand*“, gab der Komponist zu. Die einfache und ergreifende Geschichte des tapferen Pioniers Peter, der den Wolf überlistet, ist aber in jedem Fall nachvollziehbar und verständlich für Kinder aus verschiedenen Ländern und Kontinenten.

Aram Chatschaturjans *Violinkonzert* (1940) nimmt einen besonderen Platz im Œuvre des Komponisten ein. Es entstand in seiner kreativen Blütezeit und wurde in Moskau von David Oistrach und dem Staatlichen Akademischen Sinfonieorchester der UdSSR uraufgeführt. Chatschaturjan, der Schüler von Michail Gnessin und Nikolai Mjaskowski war, erreichte in diesem Stück die dichteste Synthese aus Tradition und Individualität. Ohne Melodien aus der Volksmusik zu zitieren, schuf er ein Werk, das in seinem Herzen tief vaterländisch ist und gleichzeitig ein Vorzeigestück bezüglich klassischer Klarheit und kompositorischer Perfektion. Künstlerischer Glanz und ein lebhaftes orientalisches Temperament, ein typisches Charakteristikum des Stils Chatschaturjans, bescherten dem Konzert weltweiten Ruhm.

„*Ich schrieb (...) als ob ich auf der Spitze einer Welle des Glücks reiten würde, ganz und gar von Freude erfüllt*“, gab der Komponist zu. „*Zu der Zeit erwartete ich außerdem die Geburt meines Sohnes. Und dieser inspirierende Zustand voller Leben ging in meine Musik ein*“. Die Musik des Konzertes überwältigte seinen Interpreten David Oistrach gleich beim ersten Hören: „*Er verhexte uns alle (...)*

*Die Musik, so ehrlich und einzigartig, voll melodischer Anmut, volkstümlicher Farben und Witz, schien zu funkeln“.*

Die *Konzert-Rhapsodie* für Cello und Orchester (1963) war die zweite in der Trilogie der einsätzigen Rhapsodien Chatschaturjans (die erste war die *Konzert-Rhapsodie* für Violine und Orchester, und auf das Cellokonzert folgte ein Klavierkonzert). Die *Cello-„Rhapsodie“* klingt wie ein leidenschaftlicher dramatischer Monolog des Solokünstlers an das im Hintergrund musizierende Orchester. Den in ausdrucksstarken Klangfarben kolorierten Themen folgen im schnellen Galopp eine Reihe von Passagen. Die Wechselwirkungen dieser einzelnen Sequenzen untereinander lassen eine strahlende, temperamentvolle Coda entstehen.

Ohne zu übertreiben, kann man Dmitri Schostakowitschs Werk eine musikalische Chronologie des Jahrhunderts nennen. In seiner Musik erahnen wir die Ereignisse und Phänomene, die die Geister und Herzen von Millionen von Menschen bewegt haben. Seine 15 Symphonien erfassen nicht nur die Evolution seines musikalischen Genies – es erscheint eher, als atme in diesen Partituren das gesamte 20. Jahrhundert mit all seinen großen Entdeckungen und Unruhen, Fortschritten und Katastrophen. Diese überwältigenden Dokumente des menschlichen Geists werden uns sicherlich weiterhin Geschichten über ihre Zeit erzählen und flammende theoretische und ästhetische Diskussionen entfachen. Sie werden uns die Möglichkeit für viele verschiedene Interpretationen geben und unsere Bewunderung oder eindeutige Ablehnung hervorrufen, uns aber niemals unberührt lassen.

Die Symphonie Nr. 1 war die Abschlussarbeit des 19-jährigen Absolventen der Fakultät für Komposition des Leningrader Konservatoriums. Der triumphale Erfolg der Premiere und die hohe Zahl der anschließenden Aufführungen sind jedoch ein beredter Beweis für das tatsächliche Ausmaß der Begabung des

Komponisten und ließen die „pädagogische“ Komponente der Symphonie vergessen. Der Name Schostakowitsch wurde fortan in einer Reihe mit den größten Komponisten des alten und neuen Russlands genannt. Der Einfluss älterer Zeitgenossen wie Strawinski, Prokofjew und Skrijabin war merklich und absolut nachvollziehbar (die Kritiker entdeckten später „Skrijabin-ismen“ in dem dritten, langsamen Satz, die nicht typisch für Schostakowitsch waren), doch sein eigener Stil ist trotzdem ganz leicht von den ersten Takten der Symphonie an erkennbar.

Die triumphale Premiere der Symphonie Nr. 5 im Jahr 1937 war von größter Wichtigkeit für Schostakowitsch und die gesamte sowjetische Musikkultur. Mit dem Publikumserfolg kam gleichzeitig die Anerkennung von offizieller Seite. Nach dem Vorwurf des Formalismus und dem Bann, der der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* seinerzeit auferlegt worden war, erhielt Schostakowitsch „Absolution“ und die neue Symphonie mit ihrem optimistischen Finale wurde als akzeptabel für die Ideologie des sozialistischen Realismus anerkannt. Die Symphonie Nr. 5 wird immer noch als eines der objektivsten und klassischsten (im weitesten Sinne des Wortes) Werke Schostakowitschs angesehen. Sie vereint Vertrauen auf eine drei Jahrhunderte alte Entwicklung der europäischen Musik – von Bach bis Mahler – mit einem individuellen Konzept des symphonischen Dramas; Momente völliger Hektik mit Sequenzen erstaunlicher Ruhe und philosophischer Zurückgezogenheit; eine rasch vanschreitende dramatische Entwicklung mit stringenter Logik, sowohl in der Gesamtstruktur als auch in ihren einzelnen Komponenten. Schostakowitsch definierte das innere Thema der Symphonie als ein „*Erreichen des Menschseins*“ und wollte „*zeigen, wie sich Optimismus als Weltsicht durchsetzt, trotz vieler tragischer Konflikte, durch großen inneren Kampf*“.

Die Symphonie Nr. 6 (1939) war eine Überraschung, selbst für Schostakowitschs Bewunderer. Statt in der Art des heroischen und tragischen Zyklus' der fünften Symphonie zu schreiben, präsentierte er ein dreisätziges



Werk, das „kopflose Symphonie“ genannt wurde, und einige Zeitgenossen verlangten sogar, der Komponist solle den „ungeschriebenen“ ersten Satz hinzufügen. Nach dem „bedingungslosen Optimismus“ der vorherigen Symphonie, scheint die (skeptische) Grundhaltung des Komponisten wieder seine Gedankenwelt zu dominieren: Das ist der Schlüssel zum Largo, das die Symphonie eröffnet. Das dann folgende Allegro steht im starken Kontrast dazu. Seine stürmische Vorwärtsbewegung macht keine Pausen und bietet keinen Anhaltspunkt, ihren Sinn zu entschlüsseln. Das abschließende Presto ist voller Schwung und Optimismus. Diese absichtliche Asymmetrie und untypische Kombination der Sätze geben uns Gelegenheit, die Symphonie auf unterschiedlichste Weise zu interpretieren, sei es als „Kaleidoskop des Lebens“ oder als tragische Doppeldeutigkeit.

Es ist schwierig, ein zweites musikalisches Werk zu finden, dessen Musik so sehr als Zeichen der größten Tragödie des 20. Jahrhunderts zu verstehen ist, wie die Symphonie Nr. 7 („gewidmet der Stadt Leningrad“). Schostakowitsch schrieb ihren ersten Satz im Sommer 1941 (obwohl das berühmte „Invasionsthema“ bereits vorher komponiert worden war, fügte es sich nahtlos in die Symphonie ein). Der zweite und dritte Satz wurden im September fertiggestellt, im bereits belagerten Leningrad, und das Finale wurde nach der Evakuierung in Kuibyschew (heute Samara) geschrieben. In dieser Stadt führte das Orchester des Bolschoi-Theaters unter der Leitung von Samuil Samossud die Symphonie im Jahr 1942 zum ersten Mal auf. Bald wurde sie auch in Moskau gespielt und danach wurde die Partitur ins belagerte Leningrad geflogen. Noch im selben Jahr wurde die Symphonie Nr. 7 in New York und anderen amerikanischen Städten aufgeführt, anschließend folgten London, Stockholm und Buenos Aires. Während des Krieges wurde die *Leningrader Symphonie* etwa einhundert Mal auf sowjetischen Bühnen aufgeführt und bis zum heutigen Tag bleibt sie eines von Dmitri Schostakowitschs meist gespielten Werken.

Schostakowitsch begann mit dem Komponieren der Symphonie Nr. 9 im Januar 1945, machte dann jedoch eine kurze Pause und nahm die Arbeit wieder auf, als der Krieg vorbei war. Bei der Premiere des neuen Werks waren die Zuhörer, die eine monumentale „Siegessymphonie“ erwartet hatten, zutiefst enttäuscht. Sie hörten eine lyrische Scherzo-Symphonie, deren wenige dramatische Momente umso mehr die leichte Gutmütigkeit der Musik betonten. Eigentlich hatte der Komponist beabsichtigt, den Gewinn des Krieges mit der Neunten zu glorifizieren, sie als logischen Ausklang der Trilogie der „Kriegssymphonien“ zu verwenden. Vielleicht fühlte er sich außerstande, sich aufrichtig im Sinne der stalinistischen Monumentalität auszudrücken (wie er es im sowjetischen Kriegsfilm *Der Fall von Berlin* getan hatte). Vermutlich konnte der sensible Künstler das Bedürfnis der Menschen nach einem „Seufzer der Erleichterung“ nachvollziehen, in einer Zeit als ein einfacher und harmloser Spaß notwendiger war als alle Siegesmärsche.

Schostakowitsch begann im Sommer 1947 mit der Arbeit an seinem *Violinkonzert Nr. 1*. Die Partitur war im Frühling 1948 fertig, als die Verfolgung des Komponisten im Rahmen des „Kampfes gegen Formalismus“ auf ihrem Höhepunkt war. Dies beeinflusste das Schicksal des Konzerts, das erst 1955 aufgeführt werden konnte. Der Kontrast zwischen den ersten beiden Sätzen – das Nocturne erfüllt von tiefsinnigen Gedanken und das groteske, dämonische Scherzo – erschließt sich anschließend auf einem ganz neuen Niveau. Die Passacaglia wird zum dramatischen Höhepunkt des Werks. Ohne Zweifel zeigt die Musik die emotionalen Erfahrungen des Komponisten, seine hilflose Verbitterung über die Demütigung durch die absurde Kritik der „Genossen“ („... als die beschämenden, verachtenswerten Debatten vorüber waren, kam ich heim und schrieb den dritten Satz“, erinnert sich Schostakowitsch). Eine umfangreiche Solokadenz verbindet ihn mit dem Finale. Der Komponist nannte den letzten Satz Burleske, aber er ermöglicht eine doppelschichtige

Interpretation: Unter dem Deckmantel der festlichen Fröhlichkeit mag man Verzweiflung und ein Gefühl von Frustration im Angesicht der herannahenden Katastrophe erahnen.

Die *Festliche Ouvertüre* (1954), ein Beispiel für Schostakowitschs „anderen Stil“, war dem 37. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet und feierte bei der Galanacht des Bolschoi-Theaters Premiere. Bei der großen Wiedereröffnung der Landwirtschaftsausstellung der Einheitsgewerkschaft im selben Jahr wurde die Musik der *Festlichen Ouvertüre* zum Wasserspiel des musikalischen Steinblumenbrunnens aufgeführt. Das Werk hat eine einfache und zugängliche Sprache, ist von echter Inspiration und Meisterschaft geprägt und seit nunmehr über 50 Jahren als brillantes Konzertstück überaus populär.

Die Symphonie Nr. 10 war Schostakowitschs erstes symphonisches Werk nach acht Jahren. Diese Periode war die schwärzeste für die sowjetische Kunst: Die talentiertesten Schriftsteller, Dichter und Komponisten wurden unterdrückt und des Formalismus und Kosmopolitismus bezichtigt. Darauf folgten endlose Zusammenkünfte und „kreative Diskussionen“, in denen Schostakowitsch und andere Künstler „reumütige“ Reden halten mussten. Es ist kein Zufall, dass Schostakowitsch mit der Arbeit an der zehnten Symphonie im März 1953 begann, fast direkt im Anschluss an die Nachricht vom Tod Stalins (ihm nahestehende Personen behaupten, der zweite Satz drücke Schostakowitschs wahre Einstellung gegenüber dem Stalinismus aus). Das Hauptmerkmal des dramatischen Konzepts der Symphonie war die Verwendung des DSCH-Monogramms (bestehend aus den Noten D-Es-C-H), einer Art musikalischer Signatur Schostakowitschs. Das Motiv taucht zum ersten Mal im dritten Satz auf und hat das letzte Wort im leichten und fröhlichen Finale, aus dem Jewgeni Mrawinski, der erste Interpret der Symphonie, eine „vollständige Verschmelzung des Subjektiven und Objektiven“ heraushörte.

Schostakowitsch betonte, dass Sergei Prokofjews *Sinfonisches Konzert*

(Mstislaw Rostropowitsch gewidmet) die Inspiration für sein eigenes *Cellokonzert* lieferte. Wie das *Violinkonzert Nr. 1* ist dieses Cellokonzert ein „doppeltes Porträt“. Mstislaw Rostropowitsch war der erste Interpret des Konzerts und eine der schillerndsten Figuren der heimischen Musikszene. Seine Persönlichkeit schimmert in jeder Tonfolge durch, die der Komponist erdachte: sein impulsiver Stil, seine spirituelle Rolle eines verzweifelt mutigen Don Quijotes, der glaubt, dass *„es nichts zwischen Leben und Tod gibt als die Musik“*. Folglich ist das *Cellokonzert Nr. 1* eine von Schostakowitschs größten künstlerischen Offenbarungen der 1950er Jahre.

Schostakowitsch komponierte den ersten Satz des *Cellokonzerts Nr. 2* (1966) in Gedenken an die verstorbene Anna Achmatowa, die er als *„Königin der russischen Poesie“* bezeichnete. Insgesamt arbeitete er nur einen knappen Monat an dem Konzert. Selbst Schostakowitsch reichten Noten nicht aus, um sein Gefühl der tragischen Hoffnungslosigkeit angemessen auszudrücken. Das Konzert enthält viele Zitate und musikalische Anspielungen. Vor allem die Melodie von *Kupite bublitschki*, einem Schlager aus dem Odessa der 1920er Jahre, ist sein Markenzeichen. Eine radikal bearbeitete Fassung des Liedes wird im Verlauf des Konzerts zu dem dominierenden Thema schlechthin. Wie Musikwissenschaftler Viktor Bobrowski ganz richtig anmerkte: *„Auf dem Höhepunkt des Finales (...) verwandelt sich das Lied in ein „Thema des Schicksals“: Versteckte Bitterkeit wird zu unendlicher fieberhafter Verzweiflung (...) Es ist die versteckte Tragödie, die den Inhalt des Themas ausmacht ...“*

*„Ich kann kaum behaupten, dass seine Musik charmant oder verführerisch sei, dass sie sinnliche Verzückerung hervorruft oder (um Gottes Willen!), die Sinne anspricht, aber kaum jemand wird bestreiten, dass sie durchdacht ist und zum Denken anregt, dass sie ein Ausdruck intellektueller Reinheit und ästhetischer Unbestechlichkeit und Rechtschaffenheit ist“*. Gibt es eine bessere Beschreibung

des Komponisten und Menschen Nikolai Mjaskowskis, als diese von seinem Zeitgenossen, dem Pianisten Heinrich Neuhaus? Mjaskowskis Musik erwartet von ihren Interpreten und Hörern einige „intellektuelle Arbeit“ und wird daher vermutlich nie große Popularität erlangen. Sie gefällt jedoch nachdenklichen Menschen, die keinen passiven „Konsum der Kunst“ wünschen, sondern einen inneren Dialog mit der Musik und ihrem Autor aufbauen und entwickeln möchten. Es ist symbolträchtig, dass sein „*Opus 1*“ mit einer Romanze zum Text von Jewgeni Baratynski eröffnet, der so prophetisch für den Komponisten ist:

Mein Talent ist gering, meine Stimme leise,  
 Aber ich lebe und jemand wird  
 Mein Dasein auf dieser Erde wahrnehmen;  
 Ein entfernter Nachfahre wird meinen Wert entdecken ...

Bereits in seinen frühen symphonischen Werken ist Mjaskowskis eigene Tonsprache zu hören, eine einzigartige Kombination aus individueller Originalität und dem Vertrauen auf klassische Traditionen. Er behielt diese Sprache durch seine 40-jährige Karriere bei, während der tragischen Kriegs- und Revolutionsjahre, in der Zeit der extremen Konfrontation zwischen Avantgardisten und „proletarischen Musikern“ in den 1920er und auch in den 1930er Jahren, als die Doktrin des Sozialistischen Realismus Anwendung fand. Obwohl die anti-formalistische Verfolgung von 1948 seiner Gesundheit schadete, konnte sie seinen kreativen Willen nicht brechen.

Das Phänomen der 27 Symphonien Mjaskowskis ist einzigartig für die Musik Russlands und die gesamte Musikwelt des 19. und 20. Jahrhunderts. Außerdem schrieb er 13 Quartette, neun Klaviersonaten, drei Kammerersonaten, Konzerte und Sinfonietten – mehr als 60 Kammer- und Orchesterwerke insgesamt! Diese Produktivität ist tief in Mjaskowskis geradezu ethischem Verhältnis

zur Musikkunst verwurzelt, in der die festgelegte Form der Symphonie eine Grundlage zur Selbstdarstellung wird. Selbst in den Werken, die als direkte Reaktion auf wichtige Jubiläen und Geschehnisse des sozialen Lebens erschienen (und Mjaskowskis schrieb einige dieser Art), vermied der Komponist die Bildhaftigkeit der Programmmusik und verwandelte seine Gedanken in lyrische und philosophische Reduktionen. Auch der abstrakte Realismus, der zu dieser Zeit in der westlichen Musik so verbreitet war, war Mjaskowski fremd. Absolute Ehrlichkeit und Offenheit der Gefühle (vereint mit größter professioneller Handwerkskunst) definieren den bleibenden Wert seiner Musik, eine spirituelle und moralische Chronik der russischen Intelligenzija der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Symphonie Nr. 3 (1914), von Mjaskowski „die Tragische“ genannt, wird oft und zu Recht als eines der besten Werke des Komponisten in der Zeit vor der Revolution bezeichnet: *„Es war das erste Mal, dass der echte Geist des Komponisten sprach, stark und mit überzeugter Ausdrucksstärke, dass sich sein wahrer Charakter zeigte“* (Boris Assafjew). Sie zeigt noch einmal alle wichtigen Eigenschaften der früheren Werke, aber wie er selbst zugibt, eingefasst „in düsteren Pessimismus“, wurde sie doch kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges geschrieben. Nur wenige russische Komponisten vermochten so überzeugend die vorapokalyptische Stimmung einzufangen, die viele Menschen in jenen Jahren beherrschte. Die gespannte Atmosphäre baut sich zur Coda des Finales auf, einem Trauermarsch mit Anzeichen einer Katharsis.

Nachdem er die Symphonien Nr. 4 und 5 direkt hintereinander geschrieben hatte, unmittelbar nach den Ereignissen im Oktober 1917, begann Mjaskowski die Methode der „paarweisen Kompositionen“ anzuwenden. Dies bedeutete, dass er fast gleichzeitig an zwei Symphonien arbeitete und darin seine Einstellung gegenüber bestimmten Ereignissen festhielt (oder seine Gemütsverfassung von zwei verschiedenen Standpunkten aus darstellte).

Die dramatische Symphonie Nr. 4 war eine direkte Antwort auf die Tragödie des Weltkrieges, in den Mjaskowski als Ingenieur beim Militär unmittelbar involviert war. Die Symphonie überbringt die Nachricht von Leid und Protest und endet in einer feierlichen Verklärung, die die nächste Symphonie vorausahnt. Die Fünfte ist nach wie vor eine der populärsten Symphonien des Komponisten. Abgesehen von einem traurigen Schlaflied im langsamen Satz ist sie erfüllt von einem Gefühl heiter-gelassener Poesie und Freude an der Schönheit. Boris Assafjew schrieb über diese Partituren: *„Ich kenne nichts Schöneres in Mjaskowskis Musik als die Momente seltener emotionaler Klarheit und spiritueller Erleuchtung, wenn die Musik plötzlich immer frischer wird wie ein Frühlingswald nach dem Regen (...) solche Musik kann in einem Land geboren werden, in dem noch die Steppe und die Sterne darüber regieren, wo nahezu unendliche Weiten ein Gefühl der Freiheit vermitteln“*. Der Verlauf der Symphonie steigert sich in geradezu epische Bilder und beschwört die Finale der Symphonien Borodins und Glasunows herauf.

Mjaskowski schrieb die Symphonie Nr. 7 parallel zur international hochgelobten Symphonie Nr. 6. Diese Symphonien sind noch weniger unterschiedlich als das vorherige Paar. Auf die monumentale Nr. 6 mit Chor folgt ein prägnantes Werk bestehend aus zwei (nicht von einer Pause unterbrochenen) Sätzen. Der Komponist selbst stellte klar, dass er darin bestimmte Ausdrucksformen „erneuert“ hatte. Er strebte nach einem bewussten Abweichen von der eindeutig tragischen Ausdrucksweise der vorherigen Symphonie hin zu einer allgemeingültigeren, wenn auch kompositorisch gesehen komplizierteren musikalischen Aussage. Der Komponist kehrte mehrfach zur Orchestrierung der Siebten zurück und bemühte sich, den Klang so kompakt und klar wie möglich zu gestalten.

Die Symphonie Nr. 9 (1926–27) zeigte eine Tendenz zur „neuen Einfachheit“. Ihre „leichtere“ Art ließ den Komponisten an ihrer

Klassifizierung zweifeln. In seinen Briefen sprach er von einem neuen „symphonischen Intermezzo“ und dachte darüber nach, sie Suite oder Sinfonietta zu nennen. Allerdings ist nur das charakterstückartige Scherzo völlig frei von subjektiven Gefühlen, und dunkle Schatten der Vergangenheit flackern selbst in einem großen „Giocoso-Finale“ (so nannte es der Komponist) auf. Ein kleiner, aber emotional ausdrucksstarker langsamer Satz kontrastiert mit dem Scherzo. Eine solche Dualität legt nah, die Symphonie Nr. 9 in gewisser Weise als Werk des Wechsels anzusehen.

Nachdem er eine sehr komplizierte, persönliche und subjektive Symphonie Nr. 13 geschrieben hatte, fühlte sich Mjaskowski, als sei seine Kreativität entfesselt. Das könnte eine Erklärung für den sehr unbeschwerteren „Scherzoismus“ der leichtherzigeren Symphonie Nr. 14 (1933) mit ihren fünf Sätzen sein. Sie ist ein faszinierendes Kaleidoskop der Lebenseindrücke und bizarren Träumereien des Komponisten.

Mjaskowski schrieb die Symphonie Nr. 17 (1936–37) zeitgleich mit der nächsten. Beide waren dem 30. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet. Verglichen mit der Symphonie Nr. 18, einem festlicheren Werk, das für den Massengeschmack konzipiert war und auf Volksmusikweisen aufbaute, ist sein Vorgänger, wie der Komponist betonte, „egozentrischer“ und reflektiert „den Prozess (...) der Manifestation einer Persönlichkeit und ihres Gedeihens in der großen Epoche, die wir derzeit durchleben“. Der langsame Satz mit seinem Fokus auf leichten und lyrischen Gefühlen wurde die dramatische Mitte der Siebzehnten. *„Mjaskowski hat nie zuvor eine solche Klarheit und Einfachheit der Darstellung erreicht“*, schrieb Heinrich Neuhaus über die Symphonie. *„Eine sehr komplizierte kontrapunktische Textur (...) erklingt wie eine vielseitige Landschaft, die von einem hohen Berg aus betrachtet wird. Ihre reichen, schönen und spannenden Details bilden ein nahtloses harmonisches Ganzes“*.



Die Symphonie Nr. 21 könnte man treffenderweise das Konzentrat des künstlerischen Bekenntnisses Mjaskowskis nennen, eine „leise Krönung“ seines kompositorischen Weges. Dieses vergleichsweise kurze, einsätziges Stück (ein Allegro in Sonatenform wird von einem langsamen Prolog und Epilog mit einem gemeinsamen Thema eingerahmt) vereint in sich selbst eine äußerst prägnante, dichte musikalische Ereignishaftigkeit, eine einheitlich intonierte Themenvielfalt, reiche Polyphonie und einen transparenten Klang unter der bescheidenen Maske einer symphonischen Elegie. Ein bedächtiges introvertiertes Thema, das die Symphonie eröffnet, legt die Saat für die beiden folgenden Themen des Prologs. Es wird auch der Ausgangspunkt eines energiegeladenen Mittelteils; seine Echos verhallen in den Akkorden der Kontrabässe in den letzten Takten des Epilogs. Der bittersüße Kummer einer starken und weisen Person, die die härtesten Prüfungen gemeistert hat, die ihr gestellt wurden – so erscheint der Komponist in diesem Werk. Es war seine erste Symphonie, die den Stalinpreis erhielt, und wurde ein triumphaler Erfolg.

Die Symphonie Nr. 22 „*Ballade*“ war eines der ersten Stücke sowjetischer Musik, die geschrieben wurden, nachdem der Krieg ausgebrochen war. Mjaskowski stellte sie Anfang November 1941 fertig. Der Komponist entfernte den anfangs vorgesehenen Untertitel „*Dem großen patriotischen Krieg*“, da er sich sicher war, dass der Inhalt des Werks dem Publikum auch ohne diesen Hinweis klar sein würde. Als ein sensibler und emotionaler Künstler reagierte er auf die Tragödie, die sein Land erschütterte, aber seine Muse ließ ihn die schrecklichen Ereignisse jener Tage auf eine ganz andere Weise interpretieren, als Schostakowitschs ikonische *Leningrader Symphonie*. Schmerz, Leid und die Zerstörung des friedlichen Lebens, die jeder Krieg über die Menschen bringt, die Trauer über die Gefallenen bei gleichzeitiger Notwendigkeit, die Kräfte bestmöglich zu bündeln und der beständige Glaube an den zukünftigen Sieg („*Ich verliere nicht das Vertrauen: Unsere Niederlage ist einfach unnatürlich*“, schrieb er ein Jahr später in sein Tagebuch).

Dies ist eine Reihe von Bildern, die in dem Werk festgehalten sind. Sie reflektieren den besorgten und mitfühlenden, aber weisen Künstler, der selbst in den Momenten der Verzweiflung nicht das Vertrauen auf einen Triumph des Lichtes verliert, auf einen Sieg der Menschlichkeit über die Dunkelheit des Chaos.

Die 1943 komponierte Symphonie Nr. 24 spiegelt keine eindeutigen Kriegereignisse wider. Jedoch ähnelt sie insofern den im Krieg geschriebenen Werken des Komponisten, als dass sie den heroischen Enthusiasmus der Zeit darstellt, in der die Not eine nie vorher dagewesene und spontane Eintracht der Menschen hervorrief, die ihr Leben und ihre Freiheit verteidigten. Die Musik der Symphonie, auch im beklommenen Mittelsatz, ist voller Energie eines gezielten Impulses. Allerdings endet jeder der drei Sätze, auch der letzte, in einer ausklingenden Coda: Die Jahre des anstrengenden Kampfes und der dargebrachten Opfer müssen endlich den herbeigesehnten Frieden bringen.

Die Symphonie Nr. 25, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1945 begonnen wurde und ihre Premiere 1947 in Moskau feierte, hat einen völlig anderen Charakter. *„Die 25. Symphonie ist „friedlich“ (...) nicht im engeren Sinne eines Programms, sondern auf ihre emotionale Bilderwelt bezogen“*, bemerkte Alexei Ikonnikow, ein Mjaskowski-Forscher, völlig zu Recht. Zwei Sätze in langsamem Tempo, die epische Würde und Warmherzigkeit vereinen, werden gefolgt von einem dynamischen Finale, dessen Ende alle Themen der verschiedenen Sätze in eine feierliche Apotheose kulminieren lassen, in eine Hymne an die Freude über den gewonnenen Frieden.

Das *Cellokonzert* (1944) wurde in der Zeit zwischen den beiden Symphonien geschrieben. Seine zweisätzliche Struktur erinnert zuerst an eine Rhapsodie, doch sie vereint eine klare Symmetrie mit einer Wechselfolge von deutlich gezeichneten, miteinander kontrastierenden Gemütszuständen. Der melodische und ausdrucksstarke Part des Soloinstruments kann als eine innere, vom Herzen kommende Stimme verstanden werden, eine Stimme, die aus

dem gemächlichen Piano des Intros auftaucht und in der traurigen Stille der abschließenden Coda dahinschwindet.

Seine vorletzte Symphonie, Nr. 26, hält einen ganz besonderen Platz im späten Œuvre Mjaskowskis. Der Komponist arbeitete intensiv an seiner Version einer Hymne für die Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik (dem wichtigsten Gründungsmitglied der späteren UdSSR, Anm. d. Ü.). Gleichzeitig begeisterte er sich für die Rekonstruktion alter Gesänge der russisch-orthodoxen Kirche (*Demestwenny* Gesänge). „*Der unverwechselbar russische Charakter der Symphonie überraschte mich (...) Ich erinnere mich an ihre epischen, malerischen Bilder, ihre gelassene, ruhige Entwicklung (...) Das Stück vermittelt insgesamt den Eindruck eines monumentalen musikalischen Freskos, in dem die fein gemeißelten Bilder, als ob sie in einen antiken Kettenpanzer trügen, unter der Hand des Meisters zum Leben erwachen*“, so beschrieb der Musikwissenschaftler Alexei Ikonnikow seine ersten Eindrücke der Symphonie, nachdem der Komponist sie ihm zum ersten Mal auf dem Klavier vorgespielt hatte. Wir wissen, dass die Symphonie 1948 geschrieben worden ist, schon unter dem Einfluss des berüchtigten Dekrets des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei anlässlich Wano Muradelis Oper „*Die große Freundschaft*“. (Diese Oper war das erste Werk, das vom ZK getadelt wurde. Weiteren Künstlern wurde der Vorwurf des „Formalismus“ gemacht, etwa Schostakowitsch, Prokofjew und Chatschaturjan: Die Komponisten mussten sich entschuldigen und Besserung geloben, Anm. d. Ü.). Die Symphonie kann als künstlerische Antwort auf die ungerechtfertigten Beschuldigungen und schonungslosen Verfolgungen gesehen werden. Es war die Art der Antwort, die nur Mjaskowski geben konnte, der nicht einen einzigen reumütigen Brief unterzeichnete.

Der Komponist schrieb die Symphonie Nr. 27 in der Stille seiner Datscha in Nikolina Gora. Sie wurde erst nach dem Tod des Komponisten uraufgeführt und erfreute sich wohlverdienter Popularität. Der schwerkranke Mjaskowski

verabschiedete sich von seinen Hörern mit einem Stück voller lebensbejahender Energie. Seine wunderschönen lyrischen Melodien beinhalten nicht einmal einen Hauch der Melancholie der früheren Werke. Ein klagender Teil in der Mitte des langsamen Satzes klingt ernst und tapfer. Im schnellen Finale tritt ein ausdrucksstarkes Marschthema in den Vordergrund. Dieser farbenfrohe und feierliche Abschluss der Symphonie zeigt sich als tiefsinniges Symbol, ein künstlerisches Testament für die Nachwelt des herausragenden russischen Symphonikers.

Der Bonus-Teil dieser zweiten Jewgeni-Swetlanow-Sammlung beinhaltet seine Aufnahmen als Pianist – und als Vorleser! Der überragende Musiker war dank seiner ungewöhnlichen und brillanten Interpretationen von Medtner und Rachmaninow (diese Veröffentlichung enthält die frühen Klavierstücke des Komponisten) für sein großes pianistisches Talent bekannt, seit er ein Student war. Im Laufe der Zeit lernte das Publikum eine weitere seiner Begabungen kennen: Er war ein ausgezeichnete Literaturkritiker, Verfasser von Essays und erstklassiger Geschichtenerzähler. Trotzdem war die Schallplatte mit seinen Rezitationen der Gedichte von Wladimir Majakowski selbst für seine langjährigen Fans eine Überraschung. Es ist eine komplizierte und brisante Art der Dichtung, aber sie fängt den großen, tragischen und rebellischen Geist dieser Ära ein. Deswegen ist diese Dichtung geistesverwandt mit den großartigen symphonischen Werken von Schostakowitsch, Mjaskowski und Chatschaturjan. Der Vortrag von Majakowskis Versen benötigt ein besonderes künstlerisches Talent. Swetlanow, der nicht über einen volltönenden, dröhnenden Bass verfügt, imitiert nicht Majakowski, der den klischeehaften Beispielen der sowjetischen Schule der Rezitierkunst folgt. Er geht einmal mehr seinen eigenen Weg, bleibt jedoch ein Hüter der größten Traditionen seiner Heimatkultur.

*Boris Mukosey*

# CONTENTS

1

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 1

*The Kremlin*

2

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 2

*The Song of Destiny*

3

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 3

4

**Alexander Glazunov**

Symphonies Nos 4 & 5

5

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 6

Serenades Nos 1 & 2

*Pas de caractère*

Two Preludes

*To the Memory of Gogol*

6

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 7

*The Spring*

*Karelian Legend*

7

**Alexander Glazunov**

Symphony No. 8

Two Pieces

8

**Alexander Glazunov**

Overtures Nos 1 & 2

Triumphal March

Cortèges solennels

Ballade

March on a Russian Theme

Solemn Overture

9

**Alexander Glazunov**

*From the Middle Ages*

*To the Memory of a Hero*

*Slavonic Festival*

*Wedding March*

**10**

**Alexander Glazunov**

*Stenka Razin*

*From Dark into Light*

*Finnish Fantasy*

*Finnish Sketches*

*Introduction and Dance of Salomé*

*Song of the Volga Boatmen*

**11**

**Alexander Glazunov**

*Lyrical Poem*

*Mazurka*

*Romantic Intermezzo*

*Chopiniana*

*Concerto Ballata*

**12**

**Alexander Glazunov**

*The Forest*

*The Sea*

*Oriental Rhapsody*

*Theme with Variations*

**13**

**Alexander Glazunov**

*Characteristic Suite*

*Ballet Suite*

*Carnival*

**14**

**Alexander Glazunov**

*Lady-Soubrette*

*Fortune Telling and Dance*

**15**

**Alexander Glazunov**

*Raymonda* (Act I)

**16**

**Alexander Glazunov**

*Raymonda* (Acts II, III)

**17**

**Alexander Scriabin**

*Symphony No. 1*

*Piano Concerto*

**18**

**Alexander Scriabin**

*Symphony No. 2*

*Le poème de l'extase*

**19**

**Alexander Scriabin**

*Symphony No. 3*

*Prometheus (Le poème du feu)*

*Rêverie*

**20**

**Sergei Rachmaninoff**

*Symphony No. 1*

*The Rock*

*Scherzo*

**21**

**Sergei Rachmaninoff**

*Symphony No. 2*

*Isle of the Dead*

**22**

**Sergei Rachmaninoff**

Symphony No. 3

*Symphonic Dances*

**23**

**Sergei Rachmaninoff**

*Prince Rostislav*

Fragments from the opera *Aleko*

*Capriccio on Gypsy Themes*

**24**

**Sergei Rachmaninoff**

Piano Concerto No. 2

Vocalise

**25**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphony No. 3

**26**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphony No. 4

Cello Concerto

**27**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphonies Nos 5 & 7

**28**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphonies Nos 9 & 18

**29**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphonies Nos 14 & 21

**30**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphony No. 17

**31**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphonies Nos 22 & 24

**32**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphonies Nos 25 & 27

**33**

**Nikolai Myaskovsky**

Symphony No. 26

**34**

**Igor Stravinsky**

*The Rite of Spring*

*A Card Game*

**35**

**Reinhold Glière**

Festive Overture

**Anatoly Alexandrov**

Symphony No. 1

**36**

**Sergei Prokofiev**

Symphony No. 1

*Peter and the Wolf*

*Overture on Hebrew Themes*

**37**

**Aram Khachaturian**

Violin Concerto

Concerto-Rhapsody for cello

**38**

**Dmitri Shostakovich**

Symphonies Nos 1 & 5

**39**

**Dmitri Shostakovich**

Symphonies Nos 6 & 9

**40**

**Dmitri Shostakovich**

Symphony No. 7

**41**

**Dmitri Shostakovich**

Symphony No. 10

**42**

**Dmitri Shostakovich**

Cello Concertos

**43**

**Dmitri Shostakovich**

Violin Concerto No. 1

Festive Overture

Romance from *The Gadfly*

*Tahiti Trot*

**44**

**Alexander Mosolov**

*Iron Foundry*

**Zinoviy Kompaneyets**

Rhapsody in Folk Style

**Arkady Mazayev**

*Defenders of Krasnodon*

**Nikolai Peiko**

Symphony No. 4

**45**

**Tikhon Khrennikov**

Symphonies Nos 1–3

**46**

**Tikhon Khrennikov**

Violin Concertos Nos 1 & 2

Cello Concerto No. 2

**47**

**Tikhon Khrennikov**

Piano Concertos Nos 1–3

Fragments from the ballets *Love for Love*, *A Hussar*

*Ballad*



**48**

**Mieczysław Weinberg**

Sinfonietta No. 1  
Rhapsody on Moldavian Themes

**German Galynin**

Piano Concerto No. 1

**49**

**Andrei Eshpai**

Concerto Grosso  
Piano Concerto No. 2  
Violin Concerto No. 2

**50**

**Boris Parsadanian**

*David of Sassoun*

**Grigory Zaborov**

Symphony No. 1

**51**

**Alexandra Pakhmutova**

*Russian Suite*  
*To the Memory of Podolsk Cadets*  
Concerto for orchestra  
*Ode to the Setting Fire*  
*Youth*

**52**

**Rostislav Boiko**

Rhapsodies  
Cortège solennel

**53**

**Rodion Shchedrin**

Piano Concertos Nos 1–3

**54**

**Rodion Shchedrin**

*Naughty Limericks*  
Solemn Overture  
*Not Love Alone*  
*Maidens' Round Dance* from the ballet *The Little Humpbacked Horse*  
*Anna Karenina*

**55**

**Rodion Shchedrin**

Symphony No. 1  
*The Chimes*

**БОНУС****Сергей Рахманинов (1873–1943)**

«Музыкальные моменты», соч. 16

|                                   |  |      |
|-----------------------------------|--|------|
| 1                                 | № 3 си минор . . . . .                   | 8.42 |
| 2                                 | № 5 Ре-бемоль мажор . . . . .            | 4.23 |
| Из цикла «Пьесы-фантазии», соч. 3 |  |      |
| 3                                 | № 1 Элегия . . . . .                     | 6.58 |
| 4                                 | № 3 Мелодия . . . . .                    | 5.32 |
| 5                                 | Прелюдия Ре мажор, соч. 23 № 4 . . . . . | 5.46 |
| 6                                 | Вокализ, соч. 34 № 14 . . . . .          | 8.01 |

Евгений Светланов, *фортепиано*

**Владимир Маяковский (1893–1930)**

Избранные стихотворения

|   |  |      |
|---|--|------|
| 7 | «Приказ № 2 по Армии искусств» . . . . . | 3.53 |
| 8 | Сергею Есенину . . . . .                 | 5.34 |

Читает Евгений Светланов

Общее время: 48.54

Записи: 1980 (1–6), 1988 (7, 8) гг.

Звукоорежиссеры: И. Вепринцев, Е. Бунеева

Ремастеринг – Н. Радугина

**BONUS****Sergei Rachmaninoff (1873–1943)***Moments musicaux*, Op. 16

|   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | No. 3 in B minor . . . . .      | 8.42 |
| 2 | No. 5 in D flat major . . . . . | 4.23 |

From *Morceaux de fantaisie*, Op. 3

|   |  |      |
|---|--|------|
| 3 | No. 1 Elegy . . . . .                      | 6.58 |
| 4 | No. 3 Melody . . . . .                     | 5.32 |
| 5 | Prelude in D major, Op. 23 No. 4 . . . . . | 5.46 |
| 6 | Vocalise, Op. 34 No. 14 . . . . .          | 8.01 |

Evgeny Svetlanov, *piano***Vladimir Mayakovsky (1893–1930)**

Selected Poems

|   |  |      |
|---|--|------|
| 7 | <i>Order No. 2 to the Army of Arts</i> . . . . . | 3.53 |
| 8 | To Sergei Yesenin . . . . .                      | 5.34 |

Read by Evgeny Svetlanov

Total time: 48.54

Recorded in 1980 (1–6), 1988 (7, 8).

Sound engineers: I. Veprintsev, E. Buneyeva

Remastering – N. Radugina

**BONUS****Sergueï Rachmaninov (1873–1943)***Moments musicaux, op. 16*

|  |   |      |
|--|---|------|
| 1                                      | n° 3 en si mineur . . . . .                 | 8.42 |
| 2                                      | n° 5 en ré bémol majeur . . . . .           | 4.23 |
| De <i>Morceaux de fantaisie, op. 3</i> |   |      |
| 3                                      | n° 1 Élégie . . . . .                       | 6.58 |
| 4                                      | n° 3 Mélodie . . . . .                      | 5.32 |
| 5                                      | Prélude en ré majeur, op. 23 n° 4 . . . . . | 5.46 |
| 6                                      | Vocalise, op. 34 n° 14 . . . . .            | 8.01 |

Ievgueni Svetlanov, *piano***Vladimir Maïakovski (1893–1930)**

Des poèmes sélectionnés

|   |  |      |
|---|--|------|
| 7 | <i>Prikaz n° 2 pour l'Armée de l'Art</i> . . . . . | 3.53 |
| 8 | À Sergueï Essénine . . . . .                       | 5.34 |

Récite Ievgueni Svetlanov

Durée totale : 48.54

Enregistrements effectués en 1980 (1–6), 1988 (7, 8).

Ingénieurs du son : I. Veprintsev, E. Buneyeva

Remasterisation – N. Radouguina

**BONUS****Sergei Rachmaninow (1873–1943)***Musikalische Momente*, Op. 16

|   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 1 | Nr. 3 h-Moll . . . . .  | 8.42 |
| 2 | Nr. 5 Des-Dur . . . . . | 4.23 |

Aus *Morceaux de fantaisie*, Op. 3

|   |   |      |
|---|---|------|
| 3 | Nr. 1 Elegie . . . . .                  | 6.58 |
| 4 | Nr. 3 Melodie . . . . .                 | 5.32 |
| 5 | Präludium D-Dur, Op. 23 Nr. 4 . . . . . | 5.46 |
| 6 | Vokalise, Op. 34 Nr. 14 . . . . .       | 8.01 |

Jewgeni Swetlanow, *Klavier***Wladimir Majakowski (1893–1930)**

Ausgewählte Gedichte

|   |   |      |
|---|---|------|
| 6 | <i>Befehl Nr. 2 an die Kunstarmee</i> . . . . . | 3.53 |
| 7 | An Sergej Jessenin . . . . .                    | 5.34 |

Gelesen von Jewgeni Swetlanow

Gesamtspielzeit: 48.54

Aufgenommen in 1980 (1–6), 1988 (7, 8)

Tonregisseure: I. Weprinzew, E. Bunejewa

Remastering – N. Radugina

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян  
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Наталья Сторчак  
Дизайнеры: Григорий Жуков, Ильдар Крюков  
Корректоры: Алла Борисова, Ольга Параничева  
Перевод: Николай Кузнецов (англ.), Анна Архангельская, Ольга Параничева (фр.),  
Дмитрий Довбуш, Петра Шультен, Сальваторе Пикиредду (нем.)

Project supervisor – Andrey Krichevskiy  
Label manager – Karina Abramyan  
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Storchak  
Designers: Grigory Zhukov, Ildar Kryukov  
Proofreaders: Alla Borisova, Olga Paranicheva  
Translation: Nikolai Kuznetsov (English), Anna Arkhangel'skaya, Olga Paranicheva (French),  
Dmitri Dovbush, Petra Schulten, Salvatore Pichireddu (German)

Chefs de projet : Andreï Kritchevski, Karina Abramian  
Gérant de la publication : Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Stortchak  
Designers : Grigori Zhoukov, Ildar Krukov  
Correcteurs : Alla Borisova, Olga Paranitcheva  
Traduction : Nikolai Kouznetsov (angl.), Anna Arkhangel'skaya, Olga Paranitcheva (fr.),  
Dmitri Dovbouch, Petra Schulten, Salvatore Pichireddu (all.)

Projektleiter: Andrei Kritschewski, Karina Abramyan  
Schlußredakteur: Tatiana Kazarnowskaja, Natalia Stortschak  
Designer: Gregory Zhukow, Ildar Kryukow  
Korrektoren: Alla Borisowa, Olga Paranitschewa  
Übersetzung: Nikolai Kuznetsov (Englisch), Anna Archangelskaja, Olga Paranitschewa (Französisch),  
Dmitri Dowbusch, Petra Schulten, Salvatore Pichireddu (Deutsch)

