



DMITRI SHOSTAKOVICH

**SYMPHONIES NOS. 4 & 11 "THE YEAR 1905"
BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA · ANDRIS NELSONS**





Dmitri Shostakovich

SHOSTAKOVICH
SYMPHONIES NOS. 4 & 11 "THE YEAR 1905"
ANDRIS NELSONS
BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

Symphony No. 4 in C minor op. 43

c-moll · en *ut* mineur

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegretto poco moderato – | 14:56 |
| 2 | Presto | 11:47 |
| 3 | 2. Moderato con moto | 8:24 |
| 4 | 3. Largo – | 6:52 |
| 5 | Allegro | 22:25 |

Symphony No. 11 in G minor “The Year 1905” op. 103

g-moll »Das Jahr 1905« · en *so*/mineur « L'Année 1905 »

- | | | |
|----|---|-------|
| 7 | 1. The Palace Square · Der Palastplatz · La Place du Palais
Adagio | 17:15 |
| 8 | 2. The Ninth of January · Der Neunte Januar · Le 9 janvier
Allegro – Adagio – Allegro – Adagio | 18:46 |
| 9 | 3. Eternal Memory · Ewiges Andenken · Mémoire éternelle
Adagio | 12:28 |
| 10 | 4. The Tocsin · Sturmgeläut · Le Tocsin
Allegro non troppo | 14:10 |

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA · ANDRIS NELSONS

*Recorded live at Symphony Hall, Boston, September–October 2017 (No. 11) and
March–April 2018 (No. 4)*

SYMPHONIES NOS. 4 & 11 “THE YEAR 1905”

“In Shostakovich’s music you can feel the extreme strength of a fragile person”, Andris Nelsons mused recently during a long conversation on a rainy afternoon in the conductor’s room at Symphony Hall in Boston. “He was nervous, and not physically athletic. When you see photos of what he looked like, and then you hear his music, it does not come together somehow. The external Shostakovich and the internal Shostakovich of his music do not seem to correspond.”

For Nelsons, exploring this fundamental contradiction between Shostakovich the private man and Shostakovich the public artist helps in interpreting the explosive emotional shifts that erupt throughout the composer’s 15 symphonies. Naturally introverted and shy, Shostakovich struggled to accept the insistent demands for communal bonding and public display required of Communist artists. This tension seethes in much of his music, but especially in the symphonies, which were expected to emerge as important civic statements accessible to a broad Soviet audience.

Completed 21 years apart, in 1936 and 1957, respectively, the Fourth and Eleventh symphonies provide eloquent testimony to the Shakespearean breadth of Shostakovich’s conflicting passions. Among his largest and longest symphonic works, they veer with dazzling intensity between exuberant proclamation and

intimate confession, traveling from glorious optimism to darkest grief and back again. Completed when he was 29, at the end of his “golden boy” period, the immense, confident, and extroverted Symphony No. 4 exults in the “gigantomania” then sweeping through the young USSR, as worker brigades attempted to transform a poor rural society into a mighty industrial power. The Symphony No. 11, bearing the descriptive title “The Year 1905,” reflects upon Russia’s violent past and uncertain future following the death of dictator Joseph Stalin.

The Fourth Symphony marked a crucial turning point. Just as Shostakovich was completing it, his popular opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* came under vicious attack in the Communist Party newspaper *Pravda*. An extensive article denounced this powerful tale of sexual obsession in rural Tsarist Russia as “coarse, primitive, and vulgar” and its score as “a deliberately dissonant, confused stream of sound”. *Lady Macbeth* vanished from the repertoire. Given the Inquisition-like atmosphere engulfing friends and colleagues at the height of the Stalinist purges, Shostakovich feared for his very safety, and for that of his wife, who was pregnant with their first child.

The Leningrad Philharmonic began rehearsing the Fourth in autumn 1936, but officials soon cancelled the premiere. Apparently they felt that the new symphony

was too difficult, raucous, and pessimistic for Soviet audiences – but most of all they wanted to show that even an artist as celebrated as Shostakovich was not exempt from the Party’s control. Even worse, Shostakovich himself had to announce that he had withdrawn the symphony “on the grounds that it in no way corresponds to his current creative convictions and represents for him a long-outdated creative phase”. The composer shoved the manuscript in a drawer, hoping for a better time – a time that came only after Stalin’s death in 1953. The “lost” Fourth Symphony received its belated premiere in Moscow on 30 December 1961 – 25 years later than planned.

Whatever their motivations, the Fourth’s mammoth ambitions emerge quickly and rarely flag. Calling for the largest orchestra among the composer’s 15 symphonies, it includes expanded woodwind, brass, and percussion. Fugal and ostinato forms support a torrent of brilliant ideas, some developed and others cast violently aside. The two dance-like themes of the Moderato con moto sandwiched between two sprawling outer movements offer relief from the sonic and emotional intensity. An ironic funeral march in the spirit of Gustav Mahler opens the final movement, slowly building to a shattering climax. A montage of genre episodes (a polka-scherzo, several drunken waltzes, a march, a boulevard tune) leads to the coda, where the orchestra vibrates like an organ, underneath weird echoes of the funeral march. At last, the heavenly celesta ascends against a massive pedal-point chord, trailing off into inaudibility.

Unlike the ostensibly “apolitical” Fourth Symphony, the Eleventh pursues a frankly programmatic agenda.

In 1957, the USSR observed the 40th anniversary of the Bolshevik Revolution. The government encouraged creative artists to produce work inspired by crucial events leading up to 1917, including the Revolution of 1905. Shostakovich complied by producing his emotional, cinematic, and accessible Symphony No. 11, a work closely linked to Soviet popular culture of the Revolutionary and post-Revolutionary period.

Often called the “dress rehearsal” for the 1917 Bolshevik Revolution, the Revolution of 1905 followed years of labour and political unrest in Tsarist Russia. Strikes, demonstrations, and violent acts of terrorism spread across the Russian empire. On 9 January 1905, Cossack horse guards stationed at the Winter Palace in St Petersburg, home of Tsar Nicholas II and his family, nervously opened fire on a peaceful procession of workers, killing hundreds. Among the protestors, according to Shostakovich’s son Maxim, was the composer’s own father.

“Bloody Sunday”, as it came to be called, sparked outrage and demands for change. Those who died became visionary martyrs to the Communist cause, memorialised in songs, poems, novels, films, street names, and monuments. “I have great affection for this period in our national history, so vividly expressed in revolutionary workers’ songs of the time”, wrote Shostakovich. His symphony reworks seven revolutionary folk songs and two songs he had previously composed for “The Ninth of January,” the sixth section of his Ten Poems, op. 88 (1951). Rather than the sonata-allegro form of traditional “classical” symphonies, the structural basis is here provided by extensive variations.

The Eleventh might better be described as a symphonic poem. Shostakovich sets the stage for the drama with the powerful opening of the first movement, “The Palace Square”. Scored in hollow open fifths for muted strings, two harps, timpani, and muted solo trumpet, this refrain casts a hypnotic spell, a haunting evocation of autocracy, cold, and the austere expanse of stone around the Winter Palace.

“The Year 1905” reflects a rising idealism in Soviet society, a desire to recapture, after decades of Stalinist terror, the sincere popular enthusiasm of early Soviet history. Each movement tells a story, building to the crowd’s triumphant victory. “The Palace Square” proceeds from its “icy” prologue to transform the tunes of two prison songs. “The Ninth of January” depicts the Cossacks’ assault, using two marching songs. Meditative and requiem-like, “Eternal Memory” unfolds numerous variations of a tribute to fallen heroes (“You’ve fallen victim”) over a slow ostinato. Four marching tunes

combine in “The Tocsin”, the celebratory, rousing finale. Several songs appear in multiple movements, as unifying motifs.

In the USSR, critics greeted the Eleventh Symphony with universal – and, for Shostakovich, unusual – acclaim as a work of “deeply Russian and national art”. In 1958 it was awarded the prestigious Lenin Prize. But in unofficial circles, the composer’s intentions became a subject of discussion. Was Shostakovich denouncing only the Tsarist tyranny and oppression of 1905? Or was he secretly expressing criticism of the Soviet regime’s own brutal treatment of its opponents – and specifically, the recent Soviet intervention against Hungarian freedom fighters in 1956? Contradictory accounts exist of Shostakovich’s alleged comments on this “hidden” meaning, but, as so often with his music, we have no conclusive answer to these intriguing questions.

Harlow Robinson

A member of the Boston Symphony Orchestra since 1975, violinist Vyacheslav Uritsky played in the very first performance of Shostakovich’s Symphony No. 4 when it was premiered with Kirill Kondrashin conducting the Moscow State Philharmonic in December 1961. These are his memories of that occasion, and of the first Odessa performance of the composer’s Symphony No. 11.

To play with the Moscow Philharmonic in the premiere of Shostakovich’s Symphony No. 4 in 1961 – 25 years after it was supposed to be played for the first time – was very exciting and moving for all of us who participated. We were very aware of the terrible difficulties that Shostakovich faced throughout his life, and to have him there on that occasion made the whole experience even more powerful. The atmosphere was indescribable, something I will never forget. Also, it was not easy in those days to hear or get hold of symphonies by Shostakovich that were not favoured by the Party, which

added another level of excitement.

The fact that this album has both the Symphony No. 4 and the Symphony No. 11 is also meaningful to me, because I was a student at the Odessa Conservatory, and a substitute violinist in the orchestra there, when Shostakovich came to hear the first Odessa performance of his Symphony No. 11. That was my first time playing in one of his symphonies, and my first time seeing him in person, when he performed some of his own piano preludes at the Conservatory for students there.

Playing the Symphony No. 4 with my Boston Symphony colleagues and our music director Andris Nelsons reminds me how much this music, and Shostakovich’s music in general, has always meant to me. And though I previously played BSO performances of the Symphony No. 4 with two different guest conductors, to perform it at Symphony Hall with our own music director also made this a very special occasion for me.

Vyacheslav Uritsky

SYMPHONIEN NR. 4 UND 11 »DAS JAHR 1905«

»In Schostakowitschs Musik kann man die Kraft einer zerbrechlichen Person spüren«, meinte Andris Nelsons vor kurzem in einem langen Gespräch an einem verregneten Nachmittag im Dirigenzimmer der Bostoner Symphony Hall nachdenklich. »Er war nervös und physisch schwächlich. Betrachtet man sein Aussehen auf Fotografien und hört dann seine Musik, geht das irgendwie nicht zusammen. Sein äußeres Erscheinungsbild und der in seiner Musik verinnerlichte Schostakowitsch scheinen einander nicht zu entsprechen.«

Für Nelsons ist die Untersuchung dieses fundamentalen Widerspruchs zwischen dem privaten Schostakowitsch und dem öffentlichen Künstler bei der Interpretation des emotionalen Feuerwerks hilfreich, das sich in den 15 Symphonien des Komponisten entlädt. Von Natur aus introvertiert und scheu, bemühte Schostakowitsch sich um eine Einbindung in die Gemeinschaft und öffentliche Auftritte, wie es von kommunistischen Künstlern erwartet wurde. Diese Spannung brodelt in vielen seiner Werke, doch besonders in den Symphonien, die wichtige politische Aussagen enthalten und einem breiten sowjetischen Publikum zugänglich sein sollten.

Im Abstand von 21 Jahren, 1936 bzw. 1957, komponiert, legen die Vierte und die Flfte Symphonie

eloquent Zeugnis ab von dem Shakespearschen Ausmaß der widerstreitenden Leidenschaften Schostakowitschs. Sie gehören zu seinen umfassendsten und längsten Symphonien und wechseln mit überwältigender Intensität von überschwenglicher Proklamation zu intimem Bekenntnis, von wunderbarem Optimismus zu dunkelster Trauer. Die im Alter von 29 Jahren am Ende seiner Phase als »Goldjunge« entstandene gewaltige, zuversichtliche und extrovertierte Symphonie Nr. 4 bejubelt die »Gigantomanie«, die damals die junge UdSSR erfasst hatte, als Arbeiterbrigaden versuchten, eine arme Landbevölkerung in eine starke Industriemacht zu verwandeln. Die Symphonie Nr. 11 mit dem sprechenden Titel »Das Jahr 1905« reflektiert die stürmische Vergangenheit Russlands und die ungewisse Zukunft nach dem Tod des Diktators Josef Stalin.

Die Vierte Symphonie war ein entscheidender Wendepunkt. Als Schostakowitsch das Werk gerade fertigstellte, wurde seine beliebte Oper *Lady Macbeth von Mzensk* in der *Prawda*, der Tageszeitung der KPdSU, bösartig verrissen. Ein ausführlicher Artikel bezeichnete diese kraftvolle Geschichte von sexueller Obsession im ländlichen zaristischen Russland als »grob, primitiv und vulgär« und die Musik als eine »betont disharmonische, chaotische Flut von Tönen«. *Lady Macbeth* verschwand aus dem Repertoire. Als auf dem Höhepunkt der

stalinistischen Säuberungen in einem an Inquisition erinnernden Klima Freunde und Kollegen verschwanden, fürchtete Schostakowitsch um seine Sicherheit und die seiner Frau, die mit ihrem ersten Kind schwanger war.

Die Leningrader Philharmoniker begannen im Herbst 1936 mit den Proben der Vierten, aber die Behörden sagten die Premiere bald ab. Offensichtlich empfand man die neue Symphonie als zu schwer, rau und pessimistisch für das sowjetische Publikum – doch vor allem wollte man zeigen, dass selbst ein so gefeierter Künstler wie Schostakowitsch von der Parteikontrolle nicht ausgenommen war. Um dem ganzen die Krone aufzusetzen, musste Schostakowitsch selbst verkünden, dass er die Symphonie zurückgezogen habe »mit der Begründung, dass sie keineswegs seinen gegenwärtigen schöpferischen Überzeugungen entspreche und für ihn eine lange überholte schöpferische Phase verkörpere«. Der Komponist legte sein Autograph in der Hoffnung auf bessere Zeiten beiseite – die sollten aber erst nach Stalins Tod 1953 kommen. Die »verlorene« Vierte Symphonie wurde am 30. Dezember 1961 in Moskau 25 Jahre später als geplant uraufgeführt.

Was auch die Motivation gewesen sein mag, die gigantischen Ambitionen der Vierten werden schnell offenbar und lassen in ihrer Intensität kaum je nach. Von den 15 Symphonien des Komponisten verlangt sie mit erweiterten Holz- und Blechbläsern sowie Schlagzeug das umfangreichste Orchester. Fugati und Ostinati unterstützen eine Flut brillanter Gedanken, von denen einige entwickelt und andere bedenkenlos aufgegeben werden. Die beiden tänzerischen Themen des Moderato con moto, das zwischen den beiden ausladenden Ecksätzen

steht, mildert die klangliche und emotionale Intensität. Mit einem ironischen (an Gustav Mahler erinnernden) Trauermarsch beginnt der Finalsatz, der sich langsam zu einer erschütternden Klimax aufbaut. Eine Montage von Genre-Episoden (ein Polka-Scherzo, verschiedene trunkene Walzer, ein Marsch, eine Boulevardmelodie) führt zur Coda, in der das Orchester wie eine Orgel unter schrägen Trauermarschanklängen vibriert. Zuletzt steigt die himmlische Celesta über einem massiven Orgelpunkt-Akkord auf und verklingt in der Unhörbarkeit.

Anders als die betont »apolitische« Vierte Symphonie, verfolgt die Flfte eine offen programmatische Absicht. 1957 beging die UdSSR den 40. Jahrestag der bolschewistischen Revolution. Die Regierung ermutigte kreative Künstler, Werke zu schaffen, die von entscheidenden Ereignissen vor 1917 inspiriert waren, u. a. der Revolution von 1905. Schostakowitsch entsprach dem mit seiner emotionalen, gleichsam filmischen und zugänglichen Fften Symphonie, einem eng mit der sowjetischen Popkultur der Revolutions- und Nachrevolutionszeit verbundenen Werk.

Auf die oft als »Generalprobe« für die bolschewistische Revolution von 1917 bezeichnete Revolution von 1905 folgten Jahre voller Mühen und politischer Unruhen im zaristischen Russland, in denen Streiks, Demonstrationen und gewalttätige terroristische Akte im ganzen Land an der Tagesordnung waren. Am 9. Januar 1905 eröffneten kosakische Wachsoldaten, die am St. Petersburger Winterpalast, der Residenz von Zar Nikolaus II. und seiner Familie, stationiert waren, nervös das Feuer auf einen friedlichen Demonstrationszug von Arbeitern und töteten Hunderte von ihnen. Unter den Demonstranten

soll, laut Schostakowitschs Sohn Maxim, der Vater des Komponisten gewesen sein.

Der »Blutsonntag«, wie er später genannt wurde, löste große Empörung und den Wunsch nach Veränderung aus. Die Toten wurden zu visionären Märtyrern für die kommunistische Sache, derer in Liedern, Gedichten, Romanen, Filmen, Straßennamen und Denkmälern gedacht wurde. »Diese Periode in der Geschichte unseres Vaterlandes liebe ich sehr; sie kommt deutlich in den revolutionären Arbeiterliedern der Zeit zum Ausdruck«, schrieb Schostakowitsch. In seiner Symphonie werden sieben revolutionäre Volkslieder und zwei Lieder verarbeitet, die er kurz zuvor für »Der Neunte Januar«, den sechsten Teil seiner *Zehn Poeme* op. 88 (1951) komponiert hatte. Strukturell liegt dem Werk nicht das Sonaten-Allegro traditioneller »klassischer« Symphonien zugrunde, sondern vielmehr eine ausgedehnte Variationenreihe.

Die Elfte ließe sich vielleicht besser als symphonische Dichtung bezeichnen. Schostakowitsch bereitet mit dem kraftvollen Beginn des ersten Satzes, »Der Palastplatz«, den Boden für das Drama. Dieser mit gedämpften Streichern, die hohltönende leere Quinten spielen, zwei Harfen, Pauken und gedämpfter Solotrompete orchestrierte Refrain erzeugt einen hypnotischen Bann, eine eindringliche Evokation von Autokratie, Kälte und der abweisenden steinernen Weite vor dem Winterpalast.

»Das Jahr 1905« reflektiert den zunehmenden Idealismus in der sowjetischen Gesellschaft, eine Sehnsucht, nach Jahrzehnten stalinistischen Terrors die ehrliche Begeisterung des Volkes in der frühen Sowjetgeschichte zurückzugewinnen. Jeder Satz erzählt eine Geschichte, die sich zum triumphalen Sieg der

Menge aufbaut. »Der Palastplatz« verwandelt nach dem »eisigen« Prolog zwei Melodien aus Gefängnisliedern.

»Der Neunte Januar« schildert den Angriff der Kosaken mit zwei Marschliedern. Im meditativen und Requiem-artigen dritten Satz, »Ewiges Andenken« wird der gefallenen Helden (»Ihr seid zum Opfer geworden«) in vielen Variationen über einem langsamen Ostinato gedacht. Vier Marschweisen verbinden sich in »Sturmgekläut«, dem feierlichen mitreißenden Finalsatz. Einige Lieder kommen in mehreren Sätzen als verbindende Motive vor.

In der UdSSR nahmen die Kritiker die Elfte Symphonie mit allgemeinem – und für Schostakowitsch ungewöhnlichem – Beifall als ein Werk von »zutiefst russischer und nationaler Kunst« auf. 1958 wurde sie mit dem angesehenen Lenin-Preis ausgezeichnet. Aber inoffiziell diskutierte man über die Absichten des Komponisten. Hatte Schostakowitsch nur die zaristische Tyrannei und Unterdrückung des Jahres 1905 angeprangert? Oder kritisierte er insgeheim das brutale Vorgehen des Sowjetregimes gegen seine Gegner und insbesondere die sowjetische Intervention gegen die ungarischen Freiheitskämpfer 1956? Es gibt widersprüchliche Berichte von Schostakowitschs angeblichen Kommentaren zu dieser »verborgenen« Auffassung, aber wie so oft bei seiner Musik haben wir keine endgültigen Antworten auf diese fesselnden Fragen.

Harlow Robinson

Übersetzung: Christiane Frobenius

Der Geiger Vyacheslav Uritsky, seit 1975 Mitglied des Boston Symphony Orchestra, spielte in der Uraufführung von Schostakowitschs Vierter Symphonie im Dezember 1961 mit den Moskauer Philharmonikern unter Kyrill Kondraschin. Soweit seine Erinnerungen an jenes Ereignis und an die Erstaufführung der Elften Symphonie des Komponisten in Odessa:

Mit den Moskauer Philharmonikern 1961 – 25 Jahre nach der geplanten Erstaufführung – in der Premiere von Schostakowitschs Vierter Symphonie zu spielen, war sehr aufregend und bewegend für alle Beteiligten. Wir wussten von den furchtbaren Schwierigkeiten, denen Schostakowitsch sein Leben lang ausgesetzt war; dass er nun bei diesem Ereignis anwesend war, machte das Ganze noch beeindruckender. Die Atmosphäre war unbeschreiblich; ich werde es nie vergessen. Zudem konnte man damals ohne Befürwortung der Partei kaum in den Genuss von Schostakowitschs Symphonien kommen, was die Erregung noch steigerte.

Ebenso ist es für mich von großer Bedeutung, dass dieses Album die Vierte und Elfte Symphonie enthält, weil ich, als Schostakowitsch zur Erstaufführung seiner Elften nach Odessa kam, am dortigen Konservatorium studierte und im Orchester Ersatzgeiger war. Damals spielte ich zum ersten Mal in einer seiner Symphonien und begegnete ihm erstmals persönlich, als er einige seiner Klavier-Präludien für die Studenten am Konservatorium vortrug.

Die Aufführung der Vierten mit meinen Kollegen beim Boston Symphony Orchestra und unserem Musikdirektor Andris Nelsons gemahnt mich daran, wieviel diese Musik und Schostakowitschs Musik im Allgemeinen mir immer bedeutet hat. Und obgleich ich die Vierte vor kurzem in zwei BSO-Aufführungen mit verschiedenen Gastdirigenten gespielt habe, ist diese Aufführung in der Symphony Hall mit unserem eigenen Musikdirektor für mich ein ganz besonderes Erlebnis.

Vyacheslav Uritsky

Übersetzung: Christiane Frobenius

LES SYMPHONIES N^{OS} 4 ET 11 « L'ANNÉE 1905 »

« Dans la musique de Chostakovitch, on sent l'extrême force d'une personne fragile », disait récemment Andris Nelsons, lors d'une longue conversation dans la loge du chef au Symphonie Hall de Boston, par un après-midi pluvieux. « Il était nerveux, et n'avait pas un physique d'athlète. Quand on voit des photos de ce à quoi il ressemblait, et quand on entend ensuite sa musique, les deux ne concordent pas, d'une certaine façon. Le Chostakovitch extérieur et le Chostakovitch intérieur de sa musique ne semblent pas correspondre. »

Pour Nelsons, l'exploration de cette contradiction fondamentale entre Chostakovitch l'homme privé et Chostakovitch l'artiste public aide à interpréter les changements émotionnels explosifs qui surviennent tout au long des quinze symphonies du compositeur. Naturellement introverti et timide, Chostakovitch lutta pour accepter les incessantes exigences de cohésion collective et de démonstration publique imposées aux artistes communistes. Cette tension bouillonne dans une grande partie de sa musique, mais surtout dans les symphonies, dont on attendait qu'elles émergent comme d'importantes déclarations civiques, accessibles à un large public soviétique.

Achevées à vingt et un ans d'écart, en 1936 et 1957, respectivement, la Quatrième et la Onzième Symphonie témoignent éloquemment de la dimension

shakespearienne des passions contradictoires qui habitaient Chostakovitch. Ces deux partitions, qui sont parmi ses œuvres symphoniques les plus fournies et les plus longues, oscillent avec une intensité éblouissante entre proclamation exubérante et confession intime, voyageant du superbe optimisme au chagrin le plus noir avant d'y revenir. Achevée alors qu'il avait vingt-neuf ans, au terme de sa période d'« enfant chéri », la Symphonie n° 4, œuvre immense, confiante et extravertie, exulte dans la « gigantomanie » qui balayait alors la jeune URSS, tandis que des brigades ouvrières tentaient de transformer une pauvre société rurale en une grande puissance industrielle. La Symphonie n° 11, qui porte le sous-titre descriptif « L'année 1905 », est une réflexion sur le passé violent de la Russie et son avenir incertain après la mort du dictateur Joseph Staline.

La Quatrième Symphonie marquait un tournant crucial. Au moment même où Chostakovitch l'achevait, son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, malgré son succès, fut l'objet d'attaques virulentes dans le journal du Parti communiste, la *Pravda*. Un long article dénonçait cette puissante histoire d'obsession sexuelle dans la Russie tsariste rurale, jugée « grossière, primitive et vulgaire », et sa partition, qualifiée de « flot sonore délibérément dissonant et confus ». *Lady Macbeth* disparut du répertoire. Étant donné l'atmosphère digne

de l'Inquisition qui engloutissait ses amis et collègues au faite des purges staliniennes, Chostakovitch craignait pour sa sécurité, et pour celle de son épouse, qui attendait leur premier enfant.

Le Philharmonique de Leningrad commença à répéter la Quatrième à l'automne de 1936, mais les officiels annulèrent bientôt la création. Apparemment, ils pensaient que la nouvelle symphonie était trop difficile, trop bruyante et trop pessimiste pour le public soviétique – mais, surtout, ils voulaient montrer que même un artiste aussi célèbre que Chostakovitch n'échappait pas au contrôle du Parti. Pire encore, Chostakovitch lui-même dut annoncer qu'il avait retiré la symphonie parce qu'« elle ne correspondait en aucune façon à ses convictions créatrices actuelles et représentait pour lui une phase créatrice depuis longtemps dépassée ». Le compositeur rangea le manuscrit dans un tiroir, en attendant des jours meilleurs – lesquels n'arrivèrent qu'après la mort de Staline en 1953. La création tardive de la Quatrième Symphonie « perdue » fut donnée à Moscou le 30 décembre 1961 – vingt-cinq ans plus tard que prévu.

Quelles que soient leurs motivations, les ambitions gigantesques de la Quatrième émergent rapidement et fléchissent rarement. Faisant appel au plus vaste orchestre des quinze symphonies du compositeur, elle utilise un pupitre agrandi de bois et de cuivres, et des percussions. Des formes fuguées et des ostinatos soutiennent un torrent d'idées brillantes, dont certaines sont développées et d'autres violemment mises de côté. Les deux thèmes dansants du Moderato con moto, encadré par deux mouvements extrêmes tentaculaires, apportent un peu de répit à l'intensité

sonore et émotionnelle. Une marche funèbre ironique, dans l'esprit de Gustav Mahler, ouvre le dernier mouvement, progressant lentement vers une culmination bouleversante. Un montage d'épisodes de genre (une polka-scherzo, plusieurs valse d'ivrognes, une marche, un air de boulevard) conduit à la coda, où l'orchestre vibre comme un orgue, sous d'étranges échos de la marche funèbre. Finalement, le divin célesta monte sur fond d'une massive pédale en accord, disparaissant dans l'inaudible.

À la différence de la Quatrième Symphonie, apparemment « apolitique », la Onzième s'appuie ouvertement sur un programme. En 1957, l'URSS fêtait le quarantième anniversaire de la révolution bolchevique. Le gouvernement encourageait donc les créateurs à produire des œuvres inspirées par les événements cruciaux menant à 1917, dont la révolution de 1905. Chostakovitch s'y plia en composant sa Symphonie n° 11, œuvre cinématographique et accessible, chargée d'émotion, étroitement liée à la culture populaire soviétique de la période révolutionnaire et postrévolutionnaire.

Souvent considérée comme la « répétition générale » pour la révolution bolchevique de 1917, la révolution de 1905 succéda à des années d'agitation syndicale et politique dans la Russie tsariste. Grèves, manifestations et actes violents de terrorisme se répandirent à travers l'empire russe. Le 9 janvier 1905, les cosaques de la garde à cheval postés au Palais d'hiver de Saint-Pétersbourg, demeure du tsar Nicolas II et de sa famille, ouvrirent le feu sur un cortège pacifique d'ouvriers, tuant des centaines d'entre eux. Parmi les manifestants,

d'après le fils de Chostakovitch, Maxime, se trouvait le propre père du compositeur.

Ce qu'on appela le « Dimanche rouge » suscita l'indignation et des exigences de changement. Les morts devinrent des martyrs visionnaires de la cause communiste, avec des chansons, des poèmes, des romans, des films, des noms de rue et des monuments à leur mémoire. « J'ai une grande affection pour cette période de notre histoire nationale, écrit Chostakovitch, si vivement exprimée dans les chants de travailleurs révolutionnaires de l'époque ». Sa Symphonie reprend sept chants populaires révolutionnaires et deux chansons qu'il avait auparavant composées pour « Le 9 janvier », la sixième section de ses Dix Poèmes op. 88 (1951). Au lieu de la forme sonate des symphonies « classiques » traditionnelles, celle-ci a pour base structurelle de longues variations.

On pourrait décrire la Onzième plutôt comme un poème symphonique. Chostakovitch plante le décor pour le drame avec le puissant début du premier mouvement, « La Place du Palais ». Écrit en quintes à vide creuses pour cordes avec sourdine, deux harpes, timbales et trompette solo avec sourdine, ce refrain jette un sort hypnotique – envoûtante évocation de l'autocratie, du froid et de l'austère étendue de pierre autour du Palais d'hiver.

« L'année 1905 » reflète l'idéalisme croissant de la société soviétique, le désir de retrouver, après des décennies de terreur stalinienne, l'enthousiasme populaire sincère de l'histoire soviétique naissante. Chaque mouvement raconte une histoire, progressant

vers la victoire triomphale de la foule. « La Place du Palais », après son prologue « glacial », transforme les mélodies de deux chants de prisonniers. « Le 9 janvier » dépeint l'assaut des cosaques, utilisant deux chants de marche. Le troisième mouvement, « Mémoire éternelle », méditatif, dans l'esprit d'un Requiem, déploie de nombreuses variations d'un hommage aux héros tués (« Vous êtes tombés victimes ») au-dessus d'un lent ostinato. Quatre airs de marche se combinent dans « Le Tocsin », vibrante célébration finale. Certains chants apparaissent dans plusieurs mouvements, servant de motifs unificateurs.

En URSS, la critique salua la Onzième Symphonie avec une approbation unanime – et inhabituelle pour Chostakovitch – comme une « œuvre d'art profondément russe et nationale ». En 1958, elle reçut le prestigieux Prix Lénine. Mais dans les milieux officiels, on s'interrogeait sur les intentions du compositeur. Chostakovitch dénonçait-il seulement la tyrannie tsariste et la répression de 1905 ? Ou critiquait-il secrètement le traitement brutal infligé par le régime soviétique à ses opposants – et plus spécifiquement la récente intervention soviétique contre les combattants de la liberté hongrois en 1956 ? Des témoignages contradictoires subsistent autour des commentaires prêtés à Chostakovitch sur cette signification « cachée », mais, comme si souvent avec sa musique, nous n'avons pas de réponse conclusive à ces questions passionnantes.

Harlow Robinson
Traduction : Dennis Collins

Membre du Boston Symphony Orchestra depuis 1975, le violoniste Vyacheslav Uritsky a joué lors de la toute première exécution de la Quatrième Symphonie de Chostakovitch, lorsqu'elle fut créée par le Philharmonique d'État de Moscou sous la direction de Kirill Kondrachine en décembre 1961. Voici ses souvenirs de cette création et de la première exécution à Odessa de la Onzième Symphonie du compositeur.

Donner avec le Philharmonique de Moscou la création de la Quatrième Symphonie de Chostakovitch en 1961 – vingt-cinq ans après la date prévue – a été une expérience captivante et passionnante pour tous les participants. Nous avions tout à fait conscience des terribles difficultés que Chostakovitch avait affrontées tout au long de sa vie, et le fait de l'avoir avec nous en cette occasion rendait l'expérience d'autant plus forte. L'atmosphère était indescriptible, et je ne l'oublierai jamais. De plus, il n'était pas facile à cette époque d'entendre ou d'obtenir les symphonies de Chostakovitch qui n'avaient pas les faveurs du Parti, ce qui ajoutait

encore à l'excitation.

Le fait que cette album réunisse la Quatrième et la Onzième est également significatif pour moi, parce que j'étais élève au Conservatoire d'Odessa, et violoniste remplaçant dans l'orchestre, quand Chostakovitch est venu entendre la première exécution à Odessa de sa Symphonie n° 11. C'était la première fois que je jouais une de ses symphonies, et la première fois que je le voyais en personne, lorsqu'il a interprété quelques-uns de ses propres préludes pour piano devant des élèves du Conservatoire.

Exécuter la Quatrième Symphonie avec mes collègues du Boston Symphony et notre directeur musical Andris Nelsons me rappelle combien cette musique, et la musique de Chostakovitch en général, a toujours signifié pour moi. Et bien que j'aie joué la Quatrième avec le BSO sous la direction de différents chefs invités, la donner au Symphony Hall avec notre propre directeur musical en a également fait pour moi une occasion très spéciale.

Vyacheslav Uritsky
Traduction : Dennis Collins

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA 2017–18 *(Shostakovich Symphonies Nos. 4 & 11)*

ANDRIS NELSONS MUSIC DIRECTOR

Violins I

Malcolm Lowe
Concertmaster
(concertmaster, Symphony No. 11)

Tamara Smirnova
First Associate Concertmaster
(concertmaster, Symphony No. 4)

Alexander Velinzon
Associate Concertmaster
Elita Kang
Assistant Concertmaster
Yuncong Zhang
Lucia Lin
Ikuko Mizuno
Bo Youp Hwang
Jennie Shames
Valeria Vilker Kuchment
Tatiana Dimitriades ◊
Si-Jing Huang
Wendy Putnam
Xin Ding
Glen Cherry
Lisa Ji Eun Kim

Violins II

Haldan Martinson ♫
Julianne Lee ※ ◊
Sheila Fiekowsky
Nicole Monahan

Ronan Lefkowitz ◊
Vyacheslav Uritsky
Nancy Bracken
Aza Raykhtsaum
Bonnie Bewick
James Cooke
Victor Romanul
Catherine French
Jason Horowitz
Ala Jojatu
Bracha Malkin
Jung-Eun Ahn ∞
Anait Arutunian ∞
Miguel Pérez-Espejo ∞
Gerald Elias ∞
John Holland ∞
Kina Park ∞
Caroline Pliszka ∞

Violas

Steven Ansell ♫
Cathy Basrak ※
Danny Kim
Rebecca Gitter
Michael Zaretsky
Mark Ludwig ◊
Rachel Fagerburg
Daniel Getz
Rebekah Edwards
Leah Ferguson
Kathryn Sievers

Stephen Dyball ∞
Nathaniel Farny ∞
Mary Ferrillo ∞
Lisa Suslowicz ∞

Cellos

Sato Knudsen Δ
Mihail Jojatu
Martha Babcock
Owen Young
Mickey Katz
Alexandre Lecarme
Adam Esbensen
Blaise Déjardin
Oliver Aldort
Theresa Borsodi ∞
Michael Reynolds ∞
William Rounds ∞

Double Basses

Edwin Barker ♫
Lawrence Wolfe ※
Benjamin Levy
Dennis Roy
Joseph Hearne
James Orleans
Todd Seeber
John Stovall
Thomas Van Dyck

Flutes

Elizabeth Rowe ♫
Clint Foreman
Elizabeth Ostling ◊
Ann Bobo ∞
Linda Toote ∞

Piccolo

Cynthia Meyers

Oboes

John Ferrillo ♫
Mark McEwen
Keisuke Wakao ※
Amanda Hardy ∞

English Horn

Robert Sheena

Clarinets

William R. Hudgins ♫
Michael Wayne
Thomas Martin ◊
E flat clarinet
Catherine Hudgins ∞
Kai-Yun Lu ∞

Bass Clarinet

Craig Nordstrom

Bassoons

Richard Svoboda ♫
Suzanne Nelsen
Richard Ranti ◊

Contrabassoon

Gregg Henegar

Horns

James Sommerville ♫
Richard Sebring ◊
Rachel Childers
Michael Winter
Jason Snider
Jonathan Menkis
Paul Straka ∞
Sarah Sutherland ∞
Lauren Winter ∞

Trumpets

Thomas Rolfs ♫
Benjamin Wright
Thomas Siders ◊
Michael Martin

Trombones

Toby Oft ♫
Stephen Lange

Bass Trombone

James Markey

Tubas

Mike Roylance ♫
Peter Link ∞

Timpani

Timothy Genis

Percussion

J. William Hudgins
Daniel Bauch
Assistant Timpanist
Kyle Brightwell
Matthew McKay

Richard Flanagan ∞
Hans Morrison ∞
George Nickson ∞

Harps

Jessica Zhou ♫
June Han ∞

Celesta

Vytas Baksys ∞

Librarians

D. Wilson Ochoa ♫
Mark Fabulich

Orchestra Manager and Director of Orchestra Personnel

Lynn G. Larsen

Assistant Personnel Managers

Bruce M. Creditor
Andrew Tremblay

Stage Manager

John Demick

Key

♫ *principal*
◊ *associate principal*
※ *assistant principal*
Δ *acting principal*
◊ *on sabbatical leave*
◊ *on leave*
∞ *extra/substitute musician*



Recording: Symphony Hall, Boston, 9 & 10/2017 (Symphony No. 11), 3 & 4/2018 (Symphony No. 4)
Executive Producer: Sid McLauchlan
Producer and Engineer: Shawn Murphy (Symphonies Nos. 4 & 11)
Producer: Tim Martyn (Symphony No. 4)
Recording Engineer: Nick Squire
Assistant Engineers: Joel Watts, John Morin
Editing: Robert Wolff, Nick Squire
Production Assistant: Brian Losch
Mastering Engineer: Tim Martyn, Phoenix Audio
Recordings made using Bowers & Wilkins speakers

For the Boston Symphony Orchestra:
Andris Nelsons, Music Director
Mark Volpe, Anthony Fogg, Ray Wellbaum, Lynn G. Larsen, Christopher W. Ruigomez, Marc Mandel

Publisher: Moscow Publishing House

© 2018 Boston Symphony Orchestra, Inc., under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Product Manager: Leonie Petersen
Product Coordinator: Eva Gaertner
Booklet Editing: WLP Ltd

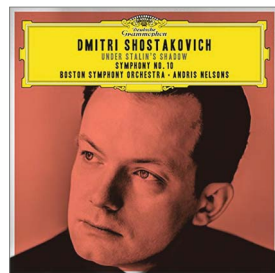
Photos: © Marco Borggreve (cover, pages 3 & 11); © Robert Kirzinger (page 12)
Portrait of Shostakovich (page 2) © akg-images/Universal Images Group/Sovfoto
Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd
Printed in the EU

Special thanks to **Lloyd Axelrod, M.D.** for his support of the Boston Symphony Orchestra's **Shostakovich recording project**.
Visit www.bso.org/shostakovich-nelsons for more about Andris Nelsons, Shostakovich, and the Boston Symphony Orchestra.

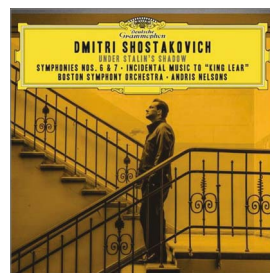
www.deutschegrammophon.com
www.andrisnelsons.com - www.bso.org
[www.twitter.com/dgclassics](https://twitter.com/dgclassics)



ALSO AVAILABLE:



FUTURE RELEASE:



Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com

myDG

