

SCHOSTAKOWITSCH
Symphonie Nr. 7
„Leningrader“

BR
KLASSIK

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons



Dmitrij Schostakowitsch

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH 1906–1975

Symphonie Nr. 7

C-Dur / C major, op. 60

„Leningrader“

01	Allegretto	27:03
02	Moderato (poco allegretto)	11:22
03	Adagio / Largo – Moderato risoluto	17:45
04	Allegro non troppo – Moderato	17:01

Total time 73:11

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 9.–12. Februar 2016 · Tonmeister / Recording Producer & Schnitt / Editing: Bernhard Albrecht · Toningenieur / Recording Engineer: Christiane Voitz · Mastering Engineer: Christoph Stickel · Verlag / Publisher: Sikorski · Cover-Photo: „Illustration of a starving child on a front and people walking on winter streets of Leningrad siege during The Great Patriotic War“ © breakermaximus/stock.adobe.com · Photos: Mariss Jansons © Peter Meisel; Symphonieorchester des BR © Astrid Ackermann · Design / Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Vera Baur Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. ©+© 2019 BRmedia Service GmbH

ÜBERZEITLICHE ANKLAGE

Schostakowitschs Siebte Symphonie ist eine Legende. Sie war es schon, bevor sie überhaupt zum ersten Mal erklang. Wann war die Entstehungsgeschichte eines großen symphonischen Werkes je so schicksalhaft in die tragischen Ereignisse der Weltgeschichte verflochten wie im Falle der *Leningrader*? Sommer 1941: Am 22. Juni greift die Wehrmacht die vollkommen unvorbereitete Sowjetunion an. Russland befindet sich im Krieg mit Nazi-Deutschland, mit dem es sich gerade noch trügerisch im Nicht-Angriffs-Pakt wähnte. Der führende Sowjetkomponist, Dmitrij Schostakowitsch – nach der Uraufführung seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* geächtet, dann aber nach dem Erfolg seiner absichtlich einfacher gefassten Fünften Symphonie offiziell rehabilitiert – weilt in seiner Heimatstadt Leningrad und schreibt eine neue Symphonie. Mehrfach bemüht er sich, zur Roten Armee eingezogen zu werden, doch er wird abgelehnt – das Sowjetreich möchte seine Künstler nicht den Kanonen opfern. Immerhin darf Schostakowitsch als Mitglied der Brandwache einen Beitrag zur Verteidigung Leningrads leisten. Ganze Nächte verbringt er im Feuerwehrschutzanzug auf dem Dach des Konservatoriums, dazwischen konzentriert er sich mit aller verbleibenden Kraft auf seine Symphonie. Selbst nach Beginn der Blockade am 8. September, als Leningrad von fast allen Versorgungswegen abgeschnitten wird und sich die Lebensumstände drastisch verschlechtern, weigert sich Schostakowitsch, seine hungernde und blutende Stadt zu verlassen. Er will den Faden zu seinem Werk nicht verlieren, es an dem Ort vollenden, dem es gewidmet ist, und den leidenden Menschen damit einen moralischen Halt geben. Erst Anfang Oktober lässt er sich mit seiner Familie evakuieren. Die ersten drei Sätze der Symphonie immerhin sind geschafft. Den letzten schreibt er in Kuibyschew an der Wolga.

Dass die so entstandene Symphonie von vornherein ideologisch überhöht wurde, konnte nicht ausbleiben. Die Deutung war sogleich eine abgemachte Sache: Die *Leningrader* ist ein Fanal gegen den Faschismus, eine Beschwörung des Widerstandsgeistes und der Siegeshoffnung. Zahlreiche Selbstaussagen Schostakowitschs sind überliefert, die diese offizielle Lesart bestätigen. Doch ist bekannt, dass im stalinistischen Überwachungsstaat solche Aussagen den betroffenen Personen oft nur zum Abzeichnen vorgelegt wurden. In Kenntnis der Biographie Schostakowitschs lassen sie sich auch als Zugeständnisse verstehen, als lästige Pflichten, die vor allem den Zweck erfüllen sollten, danach möglichst ungestört weiterarbeiten zu können. Natürlich gibt es an Schostakowitschs Solidarität mit seinem Heimatland und seiner Abscheu vor den Gräueltaten der Nazis keine Zweifel. Aber eine platte Siegesjubil-, Volksverherrlichungs- und Helden-Symphonie konnte keiner erwarten, der Schostakowitschs Musik und bisherigen Lebensweg kannte.

Sehr wahrscheinlich hatte Schostakowitsch seine Siebte Symphonie bereits vor dem Überfall der deutschen Truppen auf die Sowjetunion begonnen oder gar zu weiten Teilen fertig skizziert. Dies berichten übereinstimmend seine Schülerin Galina Ustwolskaja, der Geiger Rostislaw Dubinski, der Musikwissenschaftler und enge Freund Schostakowitschs Lew Lebedinski und Flora Litwinowa, eine Weggefährtin seit der Zeit der Evakuierung

in Kuibyschew. Daraus darf man schließen, dass die Siebte nicht alleine unter dem Eindruck der Ereignisse des deutschen Angriffs konzipiert wurde. Natürlich hat Schostakowitsch selbst nie in Abrede gestellt, dass der 350 Takte lange Mittelabschnitt des ersten Satzes die nahenden deutschen Truppen darstellt. Jeder konnte darin die „hässliche Fratze des Faschismus“ erkennen. Ein ziemlich simples Thema, das noch dazu das Lied *Da geh' ich zu Maxim* aus Hitlers Lieblingsoperette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár zitiert, wird über einem bedrohlichen Rhythmus der Kleinen Trommel über elf Variationen hinweg klanglich permanent verdichtet und gesteigert, ohne dabei in seiner motivischen Substanz verändert zu werden. So ist die Programmatik dieser in ihrer beabsichtigten Kunstlosigkeit zugegeben faszinierenden Passage vollkommen ersichtlich: Der Feind ist nicht subtil, er ist stupide, laut und hochgefährlich. Am Ende sind die Beimischungen von grotesken Begleitstimmen und die klangliche Aggression so massiv, dass man es kaum mehr erträgt. Und jeder, der dem anfänglichen Trug der zunächst so harmlos daherkommenden Melodie erlag, wird eines anderen belehrt. Aber das sind nur etwas mehr als 10 Minuten eines rund 75-minütigen Riesenwerkes.

Zweifelsohne ist die *Leningrader* ein Werk von außergewöhnlicher „suggestiver Wucht“ (Michael Koball). Trotz ihrer Länge ist sie in ihren Umrissen klar und verständlich. Die Tonsprache ist weder avanciert noch besonders kompliziert, sicherlich war es Schostakowitschs Absicht, breite Zuhörerkreise möglichst unmittelbar anzusprechen. Alle vier Sätze folgen einem dreiteiligen Schema A-B-A. Die Anfangsteile sind bei ihrer Wiederkehr verändert, sie reagieren bisweilen empfindlich auf die Brüche des jeweils zwischengeschalteten Geschehens. Das sind urmusikalische Prinzipien, die aber eine semantische Konnotation haben. Nur wollte Schostakowitsch diese Semantik keineswegs festgelegt wissen. Von den zunächst offiziell verbreiteten Satztiteln (*Krieg – Erinnerungen – Heimatliche Weiten – Sieg*) verabschiedete er sich schnell wieder. Er konnte darauf vertrauen, dass seine Musik auch ohne weitere Wegweiser wirken würde. Und offenbar vertraute er darauf, dass die Partei-Funktionäre kein allzu genaues Partiturstudium betreiben würden. Denn sonst hätten sie vielleicht bemerkt, dass just die auffälligste Zelle des Invasionsthemas (eine grob wirkende Folge zweier Schläge auf derselben Tonhöhe) nicht nur ein Eigenzitat aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und dort mit dem Thema Gewalt verbunden ist, sondern zudem bereits vor der Invasionsepisode eingeführt wird, also in jenem Eröffnungsteil des ersten Satzes (der Exposition), der nach offizieller Lesart dem „einfachen und friedlichen Leben“ im Sowjetstaat gewidmet ist.

Würde man die *Leningrader Symphonie* ohne jede Kenntnis ihrer Entstehungsumstände hören, nähme man vielleicht als erstes wahr, dass in diesem Werk sehr viel sehr grelle Musik neben sehr viel sehr leiser und extrem nach innen gekehrter Musik steht. Das erinnert manchmal an Mahler, dessen Symphonien Schostakowitsch hochschätzte. Der Mittelteil des zweiten Satzes (*Moderato poco allegretto*) etwa ist ein zur Karikatur verzerrter, schrill intonierter Walzer. Aber noch bemerkenswerter als dieser selbst ist sein Umfeld, also die Rahmenteile. Hier ist alles kammermusikalisch: Ruhige, verhaltene Themen spinnen lange, versonnene Gedankenfäden und sind ganz mit sich

selbst beschäftigt. Oboe und Englischhorn blasen traumverlorene Soli, man kann sie kaum anders hören als die individuellen Stimmen einzelner Menschen, wie sie dem Sowjetsystem so suspekt waren. Genau diese „Welt subjektiver Reflexionen“ sollte später Tichon Chrennikow, Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbands und Schostakowitschs gefährlichster Kritiker der späteren Jahre, an der Partitur bemängeln. Das war gut beobachtet, aber die Frage, warum ausgerechnet diese Passagen eine so berührende Authentizität und Wahrhaftigkeit verströmen, wollte er sich nicht stellen.

Einer ähnlichen Anlage mit kontemplativen Rahmenteilern und einem „hässlichen“ Binnenteil folgt der dritte Satz (*Adagio / Largo – Moderato risoluto*). Schostakowitsch eröffnet ihn mit einem Wechselspiel zwischen einem archaisch anmutenden Bläserchoral und einem emphatischen Streichergesang à la Mahler, und auch hier scheinen die Partei-Funktionäre nicht allzu genau auf reinmusikalische Kategorien geachtet zu haben. Ein Choral nämlich steht für die Welt des Glaubens und des Gebetes, eines kollektiven Gebetes zwar, aber als Akt der spirituellen Versenkung ein ähnlich gravierendes Vergehen wie die „subjektiven Reflexionen“. Später begegnet uns wieder die ergreifende Einzelstimme, dieses Mal in der Flöte, nach einigen Takten gesellt sich eine zweite dazu. Es ist sicher kein Zufall, dass ihr Thema in den Streichern von dem (bereits zuvor eingeführten) Zweitmotiv aus dem ersten Satz leise grundiert wird. Das Individuum ist bedroht durch die Gewalt von außen, egal wie sehr es sich in sich selbst zurückzieht. Und so schlägt der Mittelteil dieses Satzes noch brutaler zu, nicht mit Anleihen aus der Gebrauchsmusik, sondern mit Marschgeläut, martialischem Krach und der aus der Invasionsepisode des ersten Satzes bekannten Kleinen Trommel. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung wird der Choral in den lärmenden Strudel hineingezogen, und es ist, als verlöre man jeden Halt. Die Sphären geraten durcheinander, Choral und Lärm, die Suche nach Frieden und das Störfeuer der Welt sind ineinander verschränkt. Natürlich war der Choral schon bei seinem ersten Erklingen kein diatonisch reines Gebilde, wie man es von Bach kennt. Wenn der A-Teil wiederkehrt, erscheint uns der Streichergesang noch beglückender, die Flötenmelodie liegt jetzt warm und wohlklingend in den Bratschen, dafür sticht das Zweitmotiv penetranter als zuvor. Der Satz endet in abgründigen Klangtiefen, am Ende vernimmt man drei Tamtam-Schläge, auch das ein typisch Mahler'sches Klangsymbol – für den Tod.

Doch zurück zum ersten Satz (*Allegretto*). Er erzähle „vom Leben glücklicher Menschen, die an sich und ihre Zukunft glauben“, zumindest so lange, „bis die schreckliche Kraft eindringt“, ließ Schostakowitsch in einer Rundfunkrede verlauten. Dass die vermeintliche Idylle die Keimzelle des Bösen, das Gewaltmotiv, aber schon in sich trägt, wurde bereits erwähnt. Dennoch könnte man das C-Dur-Thema (mit erhöhter Quarte), mit dem die Symphonie markig anhebt, als eine Beschreibung von Zuversicht und Entschiedenheit hören. Auch das volltönende Unisono der Streicher ließe sich als Bild für die Kraft des Kollektivs deuten. Der Seitensatz bringt dann – der Form gemäß – zarte und lyrische Themen, aber in ihr sanftes Legato-Gewand hat Schostakowitsch eine zweite, längere Vorwegnahme des Invasionsthemas eingeflochten, und die ist aufgrund ihrer Phrasierung

etwas schwerer bemerkbar als das Zweitmotiv zuvor. Zugleich findet sich bereits hier das zentrale Prinzip des ausgedünnten Satzes. Die letzten friedlichen Klänge vor Beginn der Invasion schenken uns die einsamen Stimmen von Piccoloflöte und Solo-Violine aus ätherischen Höhen. Eine knappe Viertelstunde später hat man ein Inferno durchschritten, nach dem nichts mehr ist wie zuvor. Das Hauptthema (nun in c-Moll) erscheint vollkommen entstellt, eine Marter aus schwerem Blech, sich gequält windenden Streichern und Holzbläsern und dröhnenden Schlägen von Pauke, Becken, Großer Trommel und Tamtam, dazwischen immer wieder das Zweitmotiv. Schostakowitsch bezeichnete diese Stelle (formal die Reprise) explizit als Requiem für alle Opfer. Irgendwann erhebt sich das Fagott zu einem „post-katastrophalen Monolog“ (Michael Koball) über fahlen Zuckungen im Klavier und in den Streichern. Nach dem „Kummer der Gemeinschaft“ ist das „der persönliche Kummer, [...] Kummer, der so bodenlos ist, dass keine Tränen mehr übrig sind“, äußerte Schostakowitsch gegenüber dem Dirigenten David Rabinowitsch. Kann man in Angesicht des Grauens überhaupt weiterleben, scheint es zu fragen. Wie als Antwort blüht noch einmal das Hauptthema in der originalen Dur-Gestalt als kurze Glücksvision auf, „molto espressivo“ in Flöten und Ersten Violinen. Doch das Glück bleibt eine Illusion. Leise, aber unüberhörbar beschließen die Motive der Invasion den Satz.

Der Schlusssatz (*Allegro non troppo*) ist natürlich dem Sieg vorbehalten. Aber feiert dieses *Finale* wirklich einen Sieg? Erst mal führt es ein neues und besonders perfides Prinzip ein: Das „Böse“ ist nicht leicht erkennbar in einen eigenen abgetrennten Formteil gepackt. Vielmehr entwickelt sich aus den verhaltenen, „introspektiven Tönen“ (Michael Koball) des Beginns ganz organisch und von den eigenen Motivkeimen in Gang gesetzt ein neuer, noch schrecklicherer Höllenritt. Auf dem Höhepunkt dieses immer irrsinniger werdenden Rasens schmettern uns dann die Hörner eine Art Kampflied entgegen, Fröhlichkeit vorgaukelnd, die es nicht gibt. Danach wird die Bewegungsenergie gestoppt, und die Musik mündet in den *Moderato*-Mittelteil, der in der sowjetischen Literatur als „Trauer-Sarabande“ gedeutet wurde (Marina Sabinina). Ein bleiern schweres, trauermarschartiges Schreiten setzt ein, und jede Phrase endet im Motiv der zwei Schläge, erst später lösen sich wieder die Einzelstimmen aus dem Kollektiv heraus. Doch dann beginnt schon die Vorbereitung der Apotheose. Die Wiederkehr des Anfangsteiles bringt das Hauptthema in augmentierter Gestalt. Aus einem geheimnisvollen Pianissimo entfaltet sich erneut eine Steigerungspartie, dieses Mal ins Großartige und Hymnische. Aber sind diese Klänge wirklich rein? Hört man nicht ständig tonale Reibungen und verquere Töne? Tatsächlich gibt es ein „Aufklärungsfeld im einfachen C-Dur“ (Michael Koball), sonst aber ist es vor allem das mächtige und insistierende Gerassel des vollen Orchesters, das die Jubelstimmung erzwingen zu wollen scheint. Der Rausch – oder die Täuschung? – wird perfekt, wenn in der Coda das Hauptthema des ersten Satzes erklingt, in dreifachem Forte, strahlendem Blech und majestätisch schön. Aber das sind nicht die letzten Worte. Exponiert und überdeutlich erklingt noch einmal das Thema des letzten Satzes, bevor die Symphonie in C-Dur schließt.

Was bleibt nach dem genauen Hören der Siebten Symphonie von der Legende des großen patriotischen, antifaschistischen Werkes? Vor allem eines: Nachdenklichkeit. Die einzig konkreten Bezüge zu Hitler und dem Einmarsch der deutschen Truppen sind die Invasionsepisode und das Lehár-Zitat im ersten Satz. Alles andere – und streng genommen sogar die Invasionsepisode selbst – ist allgemeiner musikalischer Ausdruck von Gewalt und Bedrohung, eine überzeitliche symphonische Anklage gegen Unrecht, Schreckensherrschaft, und die rücksichtslose Negierung des Individuums. Wie Schostakowitsch in seinen *Memoiren* bekannte, wirkten die schrecklichen Erlebnisse des Krieges lediglich als Katalysator, all das bereits zuvor Erlittene endlich schonungslos nach außen tragen zu dürfen, ohne dafür um sein Leben bangen zu müssen. Auf einmal gab es ein wunderbares Alibi. „Da kam der Krieg. Der heimliche, der isolierte Kummer wurde zum Kummer aller. Man durfte über ihn sprechen, man konnte offen weinen, offen die Toten beklagen. Die Menschen brauchten sich nicht mehr vor Tränen zu fürchten.“ Der Schostakowitsch-Experte Bernd Feuchtnner brachte es auf den Punkt: „So zynisch es klingt: erst die Leiden des Krieges machten es möglich, [...] aufrichtige Musik zu schreiben.“ Aber auch wenn die Erfahrung von Diktatur, Angst und Trauer als Grundklang aus Schostakowitschs Schaffen nicht wegzudenken sind, war er der tiefen Überzeugung, dass „höchste Humanität und Liebe zu den Menschen [...] die einzig würdige Schaffensbasis für alle Zweige der Kunst“ sei. „Das wichtigste Objekt der Kunst aber bleibt [...] der Mensch, seine Geisteswelt, seine Ideen, Träume, Wünsche“, resümierte Schostakowitsch 1975, in seinem letzten Lebensjahr. Auch in der Siebten Symphonie hat er diese Haltung – inmitten allen Lärmens – immer wieder zu Musik von berührender Schönheit und Zartheit sublimiert.

Vera Baur

A TIMELESS DENUNCIATION

Shostakovich's Seventh Symphony is a legend. It was one even before it was heard for the first time. When was the genesis of a great symphonic work ever so fatefully intertwined with the tragic events of world history as it was in the case of the *Leningrad*? Summer 1941: On June 22, the German Wehrmacht attacked the completely unprepared Soviet Union. Russia found itself at war with Nazi Germany, despite having signed a deceptive non-aggression pact with it. The Soviet Union's leading composer, Dmitri Shostakovich – vilified after the premiere of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk District* but officially rehabilitated following the success of his intentionally simplistic Fifth Symphony – was living in his home city of Leningrad at the time and writing a new symphony. He tried to get drafted into the Red Army on several occasions but was rejected at every attempt – the Soviet Empire did not want its artists sacrificed to the guns. Despite this, Shostakovich was still permitted to make a contribution towards the defence of Leningrad – as a member of the city fire department. He spent whole nights in a fire-fighter suit on the roof of the Conservatory, simultaneously concentrating all his remaining strength on his symphony. Even after the beginning of the blockade on September 8th, when Leningrad was cut off from almost all supply routes and living conditions deteriorated drastically, Shostakovich refused to leave his starving and suffering city; he had dedicated his symphony to it and wanted to complete it there, giving moral support to the suffering people all around him. It was only at the beginning of October that he finally allowed himself to be evacuated along with his family. By that time he had at least managed to complete the symphony's first three movements. He wrote the last one in Kuibyshev on the Volga.

The fact that the resulting symphony was ideologically excessive from the outset was impossible to miss. Its interpretation was a foregone conclusion: the *Leningrad* was a beacon of hope against fascism, it conjured up the spirit of resistance and the hope of victory. This official interpretation is backed up by numerous surviving statements from Shostakovich himself. Such statements, however, were frequently only presented to individuals in Stalin's surveillance state if they had to sign them. Bearing the biography of Shostakovich in mind, one can also see these as concessions, as annoying duties, the primary aim being to enable the composer to continue working with as few distractions as possible. There is of course no doubt as to the solidarity Shostakovich felt with his homeland, and his abhorrence of Nazi atrocities – but no-one familiar with Shostakovich's music and his life until then was expecting a symphony full of victorious jubilation, national glorification and heroism.

It is very likely that the composer had already begun work on his Seventh Symphony, or even completed several sketches for much of it, before the German troops attacked the Soviet Union. His student Galina Ustvol'skaya, the violinist Rostislav Dubinski, the musicologist and close friend of Shostakovich Lebedinsky, and Flora Litvinova, a companion since the time of his evacuation to Kuibyshev, were all in agreement on this. One may therefore conclude that the Seventh was not solely conceived as a response

to the German attack. Of course, Shostakovich himself never denied that the 350-bar middle section of the first movement represented the approaching German troops. Everyone could recognize the “ugly face of fascism” in it. A fairly simple theme – which even quotes the song *Da geh’ ich zu Maxim* from Hitler’s favourite operetta *The Merry Widow* by Franz Lehár – is constantly made more dense and intense, accompanied by a menacing rhythm from the snare drum and given eleven variations without its thematic substance being changed in any way. The program behind this passage, the intended artlessness of which is admittedly intriguing, is perfectly apparent: the enemy is not subtle, he is stupid, loud and highly dangerous. In the end, the addition of grotesque accompanying voices and the tonal aggression are so massive that one can hardly bear it any longer. And everyone who succumbed to the deceptiveness of this initially so harmless-sounding melody is taught a lesson. However, it constitutes a mere 10 out of the 75 minutes that this giant symphony usually takes to perform.

Undoubtedly, the *Leningrad* is a work of extraordinary “suggestive power” (Michael Koball). Despite its length, its outlines are clear and comprehensible. The musical language is neither advanced nor particularly complicated, and it was certainly Shostakovich’s intention to directly address as broad an audience as possible. All four movements follow a three-part scheme, ABA. The opening sections are altered when they return, sometimes reacting sensitively to the breaks in the events that precede them. These are ancient musical principles that also have a semantic connotation, only Shostakovich did not want programme music by any means. He quickly withdrew the movement titles that were officially circulated at first (*war – reminiscences – home expanses – victory*), apparently trusting that his music would have its effect without the need for any such signposts. He also apparently trusted that the party officials would not study the score all that closely – because, otherwise, they might have noticed that the most conspicuous motif in the invasion theme (a coarse effect consisting of two strokes on the same pitch) was not only a quotation from his own opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and connected there with the theme of violence, but is also introduced even before the Invasion section – in the opening part of the first movement (the exposition), which, in the official interpretation, was dedicated to the “simple and peaceful life” of the Soviet state.

If one were to hear the *Leningrad Symphony* with no prior knowledge of the original circumstances under which it was written, one would perhaps begin by noticing that in this work, a great deal of very quiet and introspective music is juxtaposed with a great deal of a very quiet and very introspective music. This is sometimes reminiscent of Mahler, whose symphonies Shostakovich greatly admired. The middle section of the second movement (*Moderato poco allegretto*), for example, is a shrilly played waltz distorted into a cartoon of itself. Yet even more remarkable here is what surrounds and frames it. Here, everything is chamber music: quiet, restrained themes spin out long, pensive trains of thought and are entirely self-preoccupied. The oboe and cor anglais play dream-like solos that can really only be interpreted as the individual voices of individual people – something the Soviet system regarded as highly suspicious. It was precisely this “world

of subjective reflections” in the score that Tikhon Khrennikov, General Secretary of the Union of Soviet Composers and Shostakovich’s most dangerous critic of later years, would subsequently demigrate. That was well spotted, but he failed to pose the question as to why these very passages radiate such deeply moving authenticity and truthfulness.

The third movement (*Adagio / Largo – Moderato risoluto*) follows a similar structure involving contemplative frame sections and an “ugly” inner section. Shostakovich opens it with interplay between an archaic-sounding brass chorale and an emphatic, Mahler-like song in the strings, and here, too, the party functionaries seem not to have paid much attention to purely musical categories. A chorale, after all, represents the world of faith and prayer – collective prayer admittedly, but, as an act of spiritual absorption, a crime every bit as serious as those “subjective reflections.” Later, we again encounter the deeply moving, individual voice, this time on the flute, and joined by a second flute a few bars later. It is certainly no coincidence that their theme is quietly supported in the strings by the two-tone motif (introduced earlier on) from the first movement. Here the individual is threatened by external violence, no matter how much he retreats into himself. The middle section of this movement thus becomes increasingly brutal, not with borrowings from utility music but with marching bells, martial noise and the snare drum that was played during the invasion episode of the first movement. At the high point of this development, the chorale is sucked into the maelstrom of sound, and everything seems to lose its balance entirely. The spheres become confused, and chorale and sound, the search for peace, and harassing fire from the world all become entangled. Of course, when it was first heard, the chorale was not diatonic and pure as we know it from Bach. When the A section returns, the strings strike us as even more exhilarating and the flute melody is now warm and well-toned on the violas – yet the two-tone motif is even more tauntingly insistent than before. The movement ends in abysmal depths of sound, and we hear three final tam-tam. This, too, is a typical Mahlerian sound symbol – of death.

But back to the first movement (*Allegretto*). It tells us “about the lives of happy people who believe in themselves and their future,” at least until “the terrible force invades,” said Shostakovich in a radio speech. It has already been mentioned that the ostensible idyll already contains the seed of evil: the violence motif. Nevertheless, the C major theme (with its augmented fourth) with which the symphony rises sharply could be interpreted as a description of confidence and decisiveness. Even the resounding unison of the strings could be construed as an image of the power of the collective. The subject group – in accordance with sonata form – then introduces delicate and lyrical themes, but Shostakovich has woven a second, longer anticipation of the invasion theme into its gentle legato texture and because of the phrasing, this is a little harder to notice than the two-tone motif beforehand. At the same time, the central principle of the thinned-out movement can already be found here. The final peaceful sounds before the beginning of the invasion are provided, from ethereal heights, by the lonely voices of piccolo and solo violin. Around fifteen minutes later we have passed through an inferno that has left

nothing the same as before. The main theme (now in C minor) appears to be completely distorted, a heavy and metallic ordeal, strings and woodwind writhing in agony, with booming blows from timpani, cymbals, bass drum and tam-tam, continually interspersed by the two-tone motif. Shostakovich explicitly refers to this passage (formally the recapitulation) as a requiem for all the victims. At some point, the bassoon rises to deliver a “post-catastrophic monologue” (Michael Koball) above pale twitchings on the piano and in the strings. After the “grief of the community,” this is “personal sorrow, [...] grief that is so bottomless that there are no tears left,” Shostakovich told the conductor David Rabinovich. Can one go on living at all in the face of such horror, the music seems to be asking. As if in response, the main theme flourishes again in its original major key as a brief vision of happiness, *molto espressivo*, on the flutes and the first violins. But happiness remains an illusion. Softly yet unmistakably, the invasion motifs bring the movement to a close.

The final movement (*Allegro non troppo*) is, of course, reserved for victory. But does this *Finale* really celebrate a victory? First of all, it introduces a new and especially perfidious principle: “evil”, not easily recognizable, has been packed into its own separate formal section. Meanwhile the restrained, “introspective tones” (Michael Koball) of the beginning develop quite organically and, set in motion by its own thematic nuclei, a new and even more terrifying pandemonium ensues. At the height of this ever more maddening fit of rage, the horns suddenly belt out a kind of battle song, feigning non-existent cheerfulness. After this, the kinetic energy is diminished and the music flows into the *Moderato* middle section, interpreted in Soviet literature as “the sad sarabande” (Marina Sabinina). A heavy, leaden, funeral tread sets in, each phrase ending with the motif of the two strokes, and it is only later that the individual voices dissolve again out of the collective – but by this time, preparations for the apotheosis are already under way. The return of the opening section ushers in the main theme in augmented form. From a mysterious pianissimo, a new intensification ensues, this time becoming majestic and hymn-like. But are these sounds really pure? Can we not constantly hear tonal friction and distorted sounds? There is indeed an “area of clarification in simple C major” (Michael Koball), but otherwise it is primarily the powerful and insistent rattling sound from the full orchestra that seems to want to foist a sense of jubilation upon us. The intoxication – or is it the deception – becomes perfect when the main theme of the first movement sounds in the coda – triple forte, with bright brass and majestic beauty. But the last word has not yet been spoken. Exposed and over-emphasised, the theme of the last movement can be heard once again before the symphony closes in C major.

After listening closely to the Seventh Symphony, what remains of the legend of the great patriotic, anti-fascist work? Not a great deal, and that gives us pause for thought. The only specific references to Hitler and the invasion of the German troops are the invasion episode and the Lehár quote in the first movement. Everything else – and, strictly speaking, even the invasion episode itself – is a general expression in music of violence and menace, a timeless symphonic denunciation of injustice, state terror,

and the ruthless negation of the individual. As Shostakovich confessed in his *Memoirs*, the terrible experiences of the war merely acted as a catalyst that enabled people to confront all they had suffered before its outbreak without having to worry about losing their lives. Suddenly, they had a wonderful alibi. “Then the war came. People’s secret, isolated sorrow became the grief of all. One could talk about it, one could cry openly, and openly mourn the dead. People no longer needed to be frightened of tears.” Shostakovich expert Bernd Feuchtnner put it in a nutshell: “As cynical as it sounds, it was the sufferings of the war that first made it possible to write [...] genuine and heartfelt music.” Yet even though the experience of dictatorship, fear and sorrow form the basis of Shostakovich’s work and are an indispensable part of it, he was deeply convinced that “the highest humanity and love for humanity [...] is the only worthy creative basis for all branches of art”. In 1975, the last year of his life, Shostakovich summed this up with the words: “The most important object of art remains [...] man, his intellectual world, his ideas, dreams, and desires.” In the Seventh Symphony, too, amid all the noise, Shostakovich repeatedly sublimates this attitude – into music of deeply moving beauty and tenderness.

Vera Baur

Translation: David Ingram



MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium die Fächer Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung bei Hans Swarowsky in Wien und Herbert von Karajan in Salzburg. 1971 wurde er Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin und begann seine enge Zusammenarbeit mit den heutigen St. Petersburger Philharmonikern, zunächst als Assistent von Jewgenij Mrawinskij, später als ständiger Dirigent. Von 1979 bis 2000 stand Mariss Jansons dem Philharmonischen Orchester Oslo als Musikdirektor vor: Unter seiner Ägide erwarb sich das Orchester internationale Renommee und gastierte in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt. Von 1997 bis 2004 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra, zur Spielzeit 2003/2004 wurde er Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die 2015 endete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leitete. Außerdem dirigierte er die führenden Orchester in den USA und Europa. Seine Diskographie umfasst viele preisgekrönte Aufnahmen, darunter die mit dem Grammy ausgezeichnete 13. Symphonie von Schostakowitsch. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und der Berliner Philharmoniker, die ihn bereits mit der Hans-von-Bülow-Medaille gewürdigt hatten. Die Stadt Wien überreichte ihm das Goldene Ehrenzeichen, der Staat Österreich das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, und 2010 wurde ihm der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. 2007 und 2008 erhielt er den ECHO Klassik. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm im Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das „Große Bundesverdienstkreuz mit Stern“. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum „Commandeur des Arts et des Lettres“. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal. Im März 2018 erhielt Mariss Jansons den Internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis, im Juni wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt, und im August verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Festspielnadel mit Rubinen.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das BRSO immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Orchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) und Lorin Maazel (1993–2002). 2003 trat Mariss Jansons sein Amt als Chefdirigent an. Mit zahlreichen CD-Veröffentlichungen, u.a. einer Reihe von Live-Mitschnitten der Münchner Konzerte, führt Mariss Jansons die umfangreiche Diskographie des Orchesters fort. Die Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch wurde im Februar 2006 mit dem Grammy (Kategorie „Beste Orchester-darbietung“) ausgezeichnet. Im Dezember 2008 wurde das BRSO bei einer Kritiker-Umfrage der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* zu den zehn besten Orchestern der Welt gezählt. Der auch auf CD erschienene Zyklus aller Beethoven-Symphonien, den das BRSO unter der Leitung von Mariss Jansons im Herbst 2012 in Tokio gespielt hat, wurde vom *Music Pen Club Japan*, der Vereinigung japanischer Musikjournalisten, zu den besten Konzerten ausländischer Künstler in Japan im Jahr 2012 gewählt.

MARISS JANSONS

Mariss Jansons, son of conductor Arvīds Jansons, was born in Riga in 1943. He studied violin, piano, and conducting at the Leningrad Conservatory, completing his education as a student of Hans Swarowsky in Vienna and of Herbert von Karajan in Salzburg. In 1971 he became a laureate of the Karajan Competition in Berlin and began his close partnership with today's St. Petersburg Philharmonic, first as an assistant to Yevgeny Mravinsky and then as a permanent conductor. From 1979 to 2000 Jansons served as Music Director of the Oslo Philharmonic Orchestra; under his tenure, the orchestra earned international acclaim and performed in the world's leading concert halls. Between 1997 and 2004 he was Principal Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra, and in the 2003/2004 season he took over leadership of the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. It was in the 2004/2005 season that he also began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra, ending it in 2015. As a guest conductor, Mariss Jansons works with orchestras including the Berlin Philharmonic and the Vienna Philharmonic (conducting the latter's New Year Concert for the third time in 2016), as well as with the leading orchestras in the U.S.A. and Europe. His discography comprises many prize-winning recordings, including his Grammy-winning account of Shostakovich's 13th Symphony. Mariss Jansons is an honorary member of the Society of Friends of Music in Vienna, the Royal Academy of Music in London and the Berlin Philharmonic, who had already honoured him with the Hans-von-Bülow Medal. The City of Vienna has awarded him the Golden Medal of Honour, the State of Austria has conferred on him the Cross of Honour for Science and Art, and in 2010 he was also awarded the Bavarian Maximilian Order for Science and Art. In 2007 and 2008 he received the ECHO Klassik Award. In June 2013, for his life's work as a conductor, he received the prestigious Ernst von Siemens Music Prize, and on 4 October 2013 he was awarded the "Knight Commander's Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany" by German President Joachim Gauck in Berlin. In France in 2015, the Ministry of Culture named Mariss Jansons "Commandeur des Arts et des Lettres", and in 2017 he was awarded the Gold Medal by the Royal Philharmonic Society in London. In March 2018, Mariss Jansons was honoured with the international Léonie Sonning Music Prize, in June he was made an honorary member of the Vienna Philharmonic, and in August he was awarded the Ruby Festival Brooch by the Salzburg Festival.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's performance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the *musica viva* series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra's core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South America, the BRSO continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the orchestra is closely linked with the names of its previous Chief Conductors: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) and Lorin Maazel (1993–2002). In 2003, Mariss Jansons assumed his post as new Chief Conductor. With a number of CD releases, among others a series of live recordings of concerts in Munich, Mariss Jansons continues the orchestra's extensive discography. In February 2006, Maestro Jansons, the Chor and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks were awarded a Grammy in the "Best Orchestral Performance" category for their recording of Shostakovich's 13th Symphony. In December, 2008, a survey conducted by the British music magazine *Gramophone* listed the BRSO among the ten best orchestras in the world. The complete Beethoven symphonies, performed by the BRSO under Mariss Jansons in Tokyo in the autumn of 2012, were voted by the *Music Pen Club Japan* – the organisation of Japanese music journalists – as the best concerts by foreign artists in Japan in 2012.

