



SHOSTAKOVICH



Hamlet Op.32

NO 15
Symphony

RUSSIAN NATIONAL ORCHESTRA

MIKHAIL PLETNEV



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

Symphony No. 15 in A, Op. 141 (1971)

1	Allegretto	8. 14
2	Adagio	16. 40
3	Allegretto	4. 19
4	Adagio-Allegretto	17. 29

Cello solos: Alexander Gotgelf

Hamlet

A selection from the incidental music, Op. 32 (1931)

5	Introduction and Night Watch	2. 21
6	Dinner Music	1. 33
7	Dance Music	2. 07
8	The Hunt	1. 34
9	Monologue of Claudius	1. 41
10	Musical Pantomime	1. 10
11	Lullaby	1. 09
12	Gigue (Addition, composed in 1954)	1. 04
13	Requiem	1. 55
14	Fortinbras' Fanfares	0. 43
15	Fortinbras' March	1. 47

Russian National Orchestra

conducted by:

Mikhail Pletnev

Concert master:

Alexei Bruni

Executive Producer: Job Maarse
Producer: Rick Walker
Recording Producer: Job Maarse
Balance Engineer: Erdo Groot
Recording Engineer: Roger de Schot
Editing: Roger de Schot
Total playing time: 64. 42
Recording venue: DZZ Studio 5, Moscow (3/2008)

Biographien auf Deutsch und Französisch finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies, veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

“Listen to my music. That says it all”

Nothing is as it seems here. And everything seems futile here. Can one say it any more briefly? Shostakovich's Symphony No. 15 remains a complete enigma for the observant listener. However, in an attempt to explain it, let us consider, for the time being, the few, straight facts: the work was composed between April and the end of July 1971, and is the last symphony to issue from Shostakovich's pen. It was given its première in Moscow in 1972, under the direction of his son Maxim. Not much more can be said about the Symphony No. 15 that is clear and unambiguous, unless one chooses to describe the musical processes in the sense of a musicological analysis of the structure, in order to present formal criteria or the course of the work, for example. Of course, these parameters offer no more than a point of orientation for an assessment of the contents or an interpretation of the work. However, none of the symphonies written by Shostakovich can be interpreted out of the context of the extreme biographical situation of this composer in the Soviet Union. To be sure, the fifteen symphonies – from the first to the last – do not just reflect in music Soviet history between 1926 and

1972; they also encapsulate the survival strategy of a man who suffered for decades under the threat first of fascist extermination campaigns, and later, time and again, of the dictatorial state terror. As Shostakovich struggled with major health problems after his heart attack in 1966, he must have realized that each work from that time onwards could well have been his last. And thus – whether consciously or subconsciously – his own musical requiem, as long as it did not end up on the index beforehand. After all, even long after Stalin's reign of terror, artists in the Soviet Union were still subject to the unamenable rulings of the party leadership and their executive thugs.

Fortunately, instrumental and absolute music – i.e., music that is sufficient unto itself – can also express the “unspoken”. Layers of significance can be inserted behind the bare notes, revealing themselves only to the listener who is prepared to travel to the land of ambiguity, and is not willing to simply accept a programmatic façade without a critical mind. In this discipline, Shostakovich had become a master, thus ensuring his survival in the Soviet Union. Nothing is what it appears to be.

In early 1971, he told his fellow composer Boris Tishchenko: “*I would like to write a cheerful symphony.*” Can one really believe

this, keeping in mind Shostakovich's strategy of ambiguity? Even if the composer then continued as follows: "This is a work that simply swept me away, one of the few works that have been completely clear to me from the beginning onwards – from the first to the last note." Clear to him, but clear to the listener?

The Symphony No. 15 is a symphony of quotes. Quotes from both his own works and those of others appear during the course of the movement like flashes of light, even so, they are more or less truly integrated into the music. Yet the quotes (especially those from works by Beethoven, Rossini and Wagner) do not offer the listener true clarity: rather, they present him with new puzzles as they are ripped out of their own context, and are now forced to find a "home" in more or less foreign climes. The humorous entrance of the first movement reminds one of numerous earlier works by Shostakovich, full of esprit and wit. Just take, for instance, the Concerto for piano, trumpet and strings, or the outer movements of the Symphony No. 9. Nevertheless, the music quickly becomes increasingly enigmatic: after the almost timid introductory flute theme and fanfare-like motifs, all of a sudden a quote from Rossini's *William Tell* overture crashes

in out of the blue. Instinctively, one begins to tap one's toes, yet Shostakovich would not be Shostakovich, were this peculiar quote not immediately interrupted in a grotesque manner, with the instrumentation reminding one of the "tootling" of the local firemen's band! Even though Maxim Shostakovich later commented: "I really do not know why my father chose precisely these quotes," it is said – although not definitely proven – that, as a child, Shostakovich often listened to a fanfare band that used to play the Overture to *William Tell*, among other music, totally out of key. So perhaps just a childhood memory? Or rather an attempt to also subject the musical idiom of past times to a satirical intensive course of 20th-century music? For the effect of the first movement is continuously satirical and disturbing, and yet the instruments are dealt with in a highly virtuoso manner. The music is not "beautiful"; rather, it is covered by a mask of banality. In the second movement, at last, the party is over. A solemn chorale played by the winds paves the way, until it is relieved by an expansive cello solo presenting a twelve-tone series. A funeral march starts up, which is steadily and tenaciously driven by the brass and kettledrums to a tremendous climax, until the chorale, this time in the strings, determines the remain-

der of the movement. The extremely short third movement, which follows on *attacca*, is an eerie medley of tunes, during the course of which a violin solo – representing the "grim reaper" – plays macabre dance music. This is a Mahler-like *danse macabre* in potential, containing the composer's musical monogram, the notes D – E flat – C – B, and other quote-like references to his own fourth and tenth symphonies. Finally, the Finale begins in a significant manner – with precise quotes from Wagner's *Ring des Nibelungen* (Todesverkündigung = annunciation of death) and *Tristan und Isolde* (Sehnsuchtsmotiv = yearning motif), before Shostakovich presents a song theme of bewitching beauty. Fear of death? No way! But then a *passacaglia* comes to the fore, reminding one of the invasion theme from his *Leningrad* Symphony, slowly intensifies into a veritable hurricane, and culminates, following a violently crashing chord, in a complete breakdown. Is this the end or the beginning? Perhaps even the way to another world? Frank Schneider spoke here about the "oppressive vision of life broken down". And indeed, the music falls to pieces, disintegrates; thematic shreds wander disoriented through an apocalyptic landscape. This is an "Endgame", in true Samuel Beckett style. Finally, the percussion

rattles like a musical skeleton above a pedal point with an open fifth. The listener "stares" into the grotesquely contorted grimace of death. What remains, is a musical bag of bones full of memories of a life about which Shostakovich himself said the following: "There were no specially happy moments in my life, no special joys. It was quite dreary and colourless. Thinking about it makes me sad. It is annoying to have to admit this, but it happens to be the truth, the depressing truth."

In the recording at hand, the Symphony No. 15 is accompanied by an early work of Shostakovich's, a selection from the incidental music written for *Hamlet*. In 1932, Shostakovich composed some music with theatrical effects for a production of *Hamlet* by Nikolai Akimov, who nonetheless managed to "cure" the subject matter of any dramatic potential. In fact, in his version the drama turned somewhat into a farce. The director had developed a second story around the original plot, with a hard-drinking eponymous hero. And thus Shostakovich's incidental music includes titles that are not suited to the classical storyline of *Hamlet*. Mikhail Pletnev made an individual selection for this recording. Thus No. 2 (Funeral march), No. 5 (Pantomime of the actors), No. 6 (Procession), No. 8 (Feast), No. 9 (Ophelia's song), and No. 12

(Tournament) are missing from the Suite (1932). In exchange, the "Dinner Music", the "Monologue of the Claudius", as well as the "Signals of Fortinbras" have been added from the incidental music, as well as the "Gigue", which is taken from other stage music written in 1954.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

„Hören Sie doch meine Musik. Da ist alles gesagt“

Nichts ist hier so wie es scheint. Und alles scheint hier nichtig. Kann man es kürzer sagen? Schostakowitschs 15. Symphonie ist für den Betrachter und Hörer ein einziges Rätsel. Doch vor dem Versuch einer Aufklärung zunächst zu den wenigen, klaren Fakten: Das zwischen April und Ende Juli 1971 komponierte Werk ist die letzte Symphonie aus der Feder Schostakowitschs, die 1972 in Moskau unter Leitung seines Sohnes Maxim uraufgeführt wurde. Viel mehr Eindeutiges gibt es über die 15. Symphonie nicht zu sagen, es sei denn, man beschreibt die musikalischen Vorgänge

im Sinne einer musikwissenschaftlichen Strukturanalyse, etwa um formale Kriterien oder Abläufe darzustellen. Bei einer inhaltlichen Bewertung oder Interpretation des Werkes sind diese Parameter allerdings nicht mehr als Orientierungspunkte. Keiner der symphonischen Gattungsbeiträge Schostakowitschs kann doch losgelöst, quasi isoliert von der biographischen Extremsituation dieses Komponisten in der Sowjetunion interpretiert werden. Die fünfzehn Symphonien – von der ersten bis zur letzten – sind allerdings nicht nur musikalische Spiegelungen der sowjetischen Geschichte zwischen 1926 und 1972, sondern auch vertonte Bewältigungsstrategien eines über Jahrzehnte von faschistischem Vernichtungsfeldzug und später immer wieder von diktatorischem Staatsterror bedrohten Menschen. Da Schostakowitsch seit seinem Herzinfarkt 1966 schwerwiegende gesundheitliche Probleme hatte, muss ihm bewusst gewesen sein, dass jedes Werk von nun an sein letztes sein konnte. Und somit – bewusst oder unbewusst – sein eigenes musikalisches Requiem. Wenn es denn nicht sowieso vorher auf dem Index landete. Schließlich unterlagen Künstler in der Sowjetunion auch lange nach Stalins Schreckensherrschaft noch den eigenwilligen Entscheidungen der Parteiführung und

ihrer ausführenden Schergen.

Glücklicherweise lässt sich in instrumentaler und absoluter, also nur auf sich selbst bezogener Musik, auch das Ungesagte aussprechen. Hinter den nackten Noten lassen sich Bedeutungsebenen einschieben, die sich nur demjenigen Hörer erschließen, der bereit ist für eine Reise in die Doppeldeutigkeit und der einer programmatischen Fassade nicht unkritisch über den Weg traut. Schostakowitsch hatte in dieser Disziplin eine Meisterschaft entwickelt, die sein Überleben in der Sowjetunion sicherte. Nichts ist so wie es scheint.

Anfang des Jahres 1971 äußerte er sich gegenüber seinem Komponistenkollegen Boris Tischtschenko: „*Ich möchte eine fröhliche Symphonie schreiben.*“ Kann man diesen Worten Glauben schenken, mit Schostakowitschs Strategie der Doppeldeutigkeit im Hinterkopf? Auch wenn der Komponist weiter folgende Worte fand: „*Es ist dies ein Werk, das mich einfach mitriss, eines der wenigen Werke, die für mich von Anfang an völlig klar waren – von der ersten bis zur letzten Note.*“ Klar für ihn, aber klar für den Hörer?

Die 15. Symphonie ist eine Symphonie der Zitate. Fremde und eigene Werke werden quasi durchgehend wie Blitzlichter in den musikalischen Satzverlauf aufge-

nommen, dabei mehr oder weniger auch wirklich integriert. Doch die Zitate (vor allem jene aus Werken von Beethoven, Rossini, Wagner) schaffen dem Hörer weniger Klarheit als vielmehr neue Rätsel. Weil sie aus ihrem eigenen Zusammenhang gerissen wurden und jetzt quasi auf exterritorialem Gebiet eine „Heimat“ finden müssen. Der erste Satz wirkt in seinem humoristischen Einstieg wie eine Reminiszenz an zahlreiche frühere Schostakowitsch-Stücke voller Esprit und Witz. Man denke etwa nur an das Konzert für Klavier, Trompete und Streicher oder auch die Ecksätze der Neunten Symphonie. Doch rasch verrät sich der Gestus der Musik, nach dem einleitenden, fast verhuschten Flötenhema und fanfarenartiger Motivik fährt urplötzlich aus heiterem Himmel ein Zitat aus der Ouvertüre zu Rossinis „Wilhelm Tell“ herein. Unwillkürlich wippt man mit den Füßen mit, doch Schostakowitsch wäre nicht Schostakowitsch, würde dieses eigenartige Zitat nicht sofort grotesk gebrochen werden, indem die Instrumentation an das „Gehupe“ einer Feuerwehrrakette erinnert! Auch wenn Maxim Schostakowitsch kommentierte „*Warum mein Vater gerade diese Zitate verwendete, weiß ich auch nicht.*“, gibt es die - allerdings nicht eindeutig belegte - Aussage, dass Schostakowitsch in seiner Kindheit

oft eine Blasmusikkapelle hörte, die u.a. die „Wilhelm Tell“-Ouvertüre recht falsch intonierte. Eine reine Kindheitserinnerung also? Oder vielmehr der Versuch, auch die musikalische Sprache vergangener Zeiten einer satirischen Intensivkur des 20. Jahrhunderts zu unterziehen? Denn satirisch und gebrochen wirkt der erste Satz durchgehend, dabei die Instrumente hochvirtuos behandelnd. Das ist nicht „schön“, sondern vielmehr von der Maske des Trivialen überdeckt. Im zweiten Satz ist dann „Schluss mit lustig“. Ein feierlicher Bläserchoral bricht sich Bahn, ehe er von einem ausgedehnten Violoncello-Solo abgelöst wird, das eine Zwölftonreihe präsentiert. Ein Trauermarsch hebt an, der von Blech und Pauken stetig und ausdauernd zu einer gewaltigen Klimax getrieben wird, bevor der Choral, diesmal in den Streichern, das weitere Satzgeschehen bestimmt. Der attacca folgende, extrem kurze dritte Satz ist ein gespenstischer Reigen, in dessen Verlauf „Freund Hein“ in einem Violinsolo makaber zum Tanz aufspielt. Dies ist ein Mahlerscher Totentanz in Potenz mit des Komponisten musikalischem Monogramm DSCH (den Tönen D – Es – C – H) und weiteren zitathaften Verweisen auf die eigene Vierte und Zehnte Symphonie. Das Finale schließlich hebt bedeutungsvoll an – mit

exakten Zitaten aus Wagners „Ring des Nibelungen“ (Todesverkündigung) sowie „Tristan und Isolde“ (Sehnsuchtsmotiv), bevor Schostakowitsch ein Gesangsthema von berückender Schönheit präsentiert. Todesangst? Fehlanzeige. Doch dann tritt eine Passacaglia in den Vordergrund, die an das Invasionsthema aus der „Leningrader Symphonie“ erinnert, sich langsam zum Orkan steigert und nach einem brutalen Akkordschlag im völligen Zusammenbruch gipfelt. Ist dies das Ende oder der Anfang? Vielleicht sogar der Weg in eine andere Welt? Frank Schneider sprach hier von der „*beklemmenden Vision vom zerbrochenen Leben*“. Und tatsächlich zerfällt die Musik in ihre Bestandteile, löst sie sich auf; thematische Fetzen irren orientierungslos durch eine apokalyptische Landschaft. Dies ist ein „Endspiel“ im Sinne Samuel Becketts. Über einem Orgelpunkt mit leerer Quinte klappert das Schlagwerk schließlich wie ein musikalisches Skelett. Der Hörer „blickt“ in die grotesk verzerrte Fratze des Todes. Was bleibt, ist ein musikalischer Knochensack voller Erinnerungen an ein Leben, über das Schostakowitsch selber sagte: „*In meinem Leben gab es keine besonders glücklichen Augenblicke, keine besonderen Freuden. Es war ziemlich grau und farblos. Die Erinnerung daran macht mich traurig. Ärgerlich, das*

zugeben zu müssen, aber es ist nun mal die Wahrheit, die unfrohe Wahrheit.“

Der 15. Symphonie ist in der vorliegenden Aufnahme ein frühes Werk Schostakowitschs beigegeben, eine Auswahl aus der Bühnenmusik zu Hamlet. Im Jahr 1932 komponierte Schostakowitsch eine bühnenwirksame Musik zu einer *Hamlet*-Inszenierung von Nikolai Akimov, der dem Stoff allerdings jegliche Dramatik ausgetrieben hatte. Aus dem Drama war in seiner Fassung vielmehr eine Komödie geworden. Der Regisseur hatte um die eigentliche Handlung eine weitere Geschichte herum entwickelt, mit einem trinkfesten Titelhelden. Und so weist Schostakowitschs Bühnenmusik denn auch Titel auf, die sich nicht in den klassischen Ablauf im *Hamlet* einfügen lassen. Mikhail Pletnev hat für diese Aufnahme eine individuelle Auswahl vorgenommen. So fehlen aus der Suite (1932) die Nr. 2 (Trauermarsch), Nr. 5 (Pantomime der Schauspieler), Nr. 6 (Umzug), Nr. 8 (Festmahl), Nr. 9 (Ophelias Lied) und Nr. 12 (Turnier). Dafür wurden aus der Bühnenmusik die „Tafelmusik“, der „Monolog des Claudius“ sowie „Fortinbras' Fanfaren“ hinzugefügt. Außerdem noch die Gigue aus einer weiteren Schauspielmusik aus dem Jahr 1954.

Franz Steiger

« Écoutez ma musique. Tout y est dit. »

Ici, rien n'est ce qu'il semble. Et tout paraît insignifiant. Peut-on l'exprimer encore plus succinctement ? La Symphonie No 15 de Chostakowitch demeure une véritable énigme, même pour l'auditeur le plus attentif. Commençons toutefois, dans une tentative de trouver une explication, par examiner les quelques points dont nous sommes sûrs : l'œuvre fut composée entre le mois d'avril et la fin juillet 1971 et elle fut la dernière symphonie de la main de Chostakowitch. Elle fut jouée pour la première fois à Moscou en 1972 sous la direction de son fils Maxim. C'est à peu près tout ce que l'on peut dire qui soit clair et sans ambiguïté sur la Symphonie No 15, sauf si l'on choisit de décrire les processus musicaux au sens de l'analyse musicologique de la structure afin, par exemple, de présenter des critères officiels ou le développement de l'œuvre. Bien entendu, ces paramètres n'offrent rien de plus qu'un point d'orientation pour l'évaluation du contenu ou pour l'interprétation de l'œuvre. Cependant, aucune des symphonies écrites par Chostakowitch ne peut être interprétée en dehors du contexte extrême dans lequel il vivait en Union soviétique. Naturellement,

les quinze symphonies – de la première à la dernière – ne présentent pas uniquement un reflet musical de l'histoire soviétique de 1926 à 1972. Elles incarnent également la stratégie de survie d'un homme qui souffrit pendant des décennies, tout d'abord de la menace des campagnes d'extermination fascistes puis plus tard, maintes et maintes fois, de la terreur dictatoriale de l'État. Chostakovitch ayant été aux prises avec de graves problèmes de santé après son infarctus, en 1966, il réalisa certainement que chacune des œuvres écrites à partir de ce moment-là pouvait bien être sa dernière et, par conséquent – qu'il en ait été conscient ou non – constituer son propre requiem musical, tant qu'elle n'était pas mise à l'index au préalable. Après tout, même bien longtemps après la Terreur de Staline, les artistes d'Union soviétique furent soumis aux décisions implacables des dirigeants du parti et de leurs hommes de main.

Heureusement, la musique instrumentale et absolue - c'est-à-dire celle qui se suffit à elle-même – peut toujours faire passer les messages implicites. Différents niveaux de signification peuvent être insérés derrière les notes nues, se révélant uniquement à l'auditeur préparé à voyager au pays de l'ambiguïté et refusant d'accepter une façade programmatique sans faire preuve

d'esprit critique. Chostakovitch était passé maître dans cette discipline, assurant ainsi sa survie dans l'Union soviétique. Rien n'est ce qu'il paraît.

Début 1971, il confia à l'un de ses collègues compositeurs, Boris Titchenko : « *J'aimerais écrire une symphonie joyeuse.* » Peut-on vraiment le croire, connaissant la stratégie de l'ambiguïté de Chostakovitch? Même lorsqu'il poursuit de la sorte : « *Il s'agit d'une œuvre qui m'emporte, tout simplement ; une de ces œuvres qui m'est apparue entièrement claire dès le début – de la première à la dernière note.* » Claire pour lui, mais l'est-elle aussi pour l'auditeur?

La Symphonie No 15 est une symphonie de citations. Des citations provenant tant de ses propres œuvres que de celles d'autres compositeurs surgissent au fil du mouvement, tels des jets de lumière, qui sont, tout de même, plus ou moins véritablement intégrés à la musique. Pourtant les citations (et notamment celles d'œuvres de Beethoven, Rossini et Wagner) n'offrent pas à l'auditeur une vraie clarté mais, arrachées à leur propre contexte et forcées maintenant à élire « domicile » sous des cieux plus ou moins étrangers, elles constituent plutôt autant de nouvelles énigmes. L'entrée humoristique du premier mouvement, plein d'esprit, rappelle l'une des nombreuses

œuvres que Chostakovitch écrivit à ses débuts. Prenez par exemple le Concerto pour piano, trompette et cordes, ou les mouvements extérieurs de la Symphonie No 9. Néanmoins, la musique devient rapidement de plus en plus énigmatique: soudain, après le thème d'introduction à la flûte, presque timide, et des motifs de fanfare, une citation de l'ouverture du *Guillaume Tell* de Rossini tombe du ciel sans prévenir. Instinctivement, on bat du pied, mais Chostakovitch ne serait pas Chostakovitch si cette citation particulière ne s'interrompait pas immédiatement de façon grotesque, l'instrumentation rapplétant l'une de ces « sirènes » d'orchestre des pompiers du village ! Même si Maxim Chostakovitch fit plus tard ce commentaire : « *Je ne sais vraiment pas pourquoi mon père choisit précisément ces citations* » on a dit – mais jamais définitivement prouvé – que dans son enfance, Chostakovitch écoutait souvent une fanfare qui avait l'habitude de jouer complètement faux, entre autres, l'ouverture de *Guillaume Tell*. S'agit-il donc peut-être d'un souvenir d'enfance ? Ou plutôt d'une tentative de soumettre l'idiome musical du temps jadis à un courant satirique intensif de la musique du 20ème siècle ? L'effet du premier mouvement est continuellement satirique et troublant, et

pourtant, les instruments sont traités de façon extrêmement virtuose. La musique n'est pas « belle » mais plutôt recouverte d'un masque de banalité. Dans le deuxième mouvement, enfin, la fête est terminée. Un chœur solennel joué par les vents ouvre la voie jusqu'à ce qu'un vaste solo de violoncelle présentant des séries dodéca-phoniques vienne le relever de sa tâche. Une marche funèbre débute, menée régulièrement et obstinément par les cuivres et les timbales vers une terrible apogée, jusqu'à ce que le chœur, cette fois-ci interprété par les cordes, détermine le reste du mouvement. Le troisième mouvement extrêmement court, qui suit en *attacca*, est un pot-pourri sinistre de mélodies durant lequel un solo de violon – représentant la grande Faucheuse – joue une musique de danse macabre. L'air a le potentiel d'une *Danse macabre* à la Mahler, contenant le monogramme musical du compositeur, les notes Ré – Mi bémol – Do – Si, et autres références en forme de citation à ses propres quatrième et dixième symphonies. En conclusion, le Finale débute de façon révélatrice avec des citations précises de *l'Anneau du Nibelung* de Wagner (l'annonce de la mort) et de *Tristan et Isolde* (le motif du désir), avant que Chostakovitch ne présente le thème d'un chant d'une beauté envoû-

tante. La peur de la mort ? Absolument pas ! Mais alors une *passacaglia* vient au devant de la scène, rappelant l'un des thèmes de l'invasion de sa symphonie *Leningrad*, gagnant lentement en intensité jusqu'à faire souffler un véritable ouragan, et elle culmine après un accord se fracassant violemment dans un effondrement total. Est-ce la fin ou le début ? Peut-être s'agit-il de la voie vers un autre monde ? Frank Schneider en parla comme d'une « *vision oppressive d'une vie brisée*. » Et en effet, la musique se désagrège, se désintègre : des lambeaux thématiques errent désorientés à travers un paysage apocalyptique. Une véritable fin de partie dans le style de Samuel Beckett. Finalement, la percussion s'entrechoque telle un squelette musical au-dessus d'un point d'orgue sur une quinte. L'auditeur regarde droit dans la grimace grotesquement tordue de la mort. Il ne reste plus qu'un sac d'os musical empli des souvenirs d'une vie de laquelle Chostakovitch dit lui-même : « *Il n'y a pas eu de moments spécialement heureux dans ma vie, aucune joie particulière. Tout était relativement monotone et terne. Y penser m'attriste. Je suis ennuyé de devoir l'admettre, mais c'est la vérité, la déprimante vérité.* »

Dans le présent enregistrement, la Symphonie No15 est accompagnée de l'une

des premières œuvres de Chostakovitch, une sélection issue de la musique d'accompagnement écrite pour *Hamlet*. En 1932, Chostakovitch composa quelques morceaux de musique aux effets théâtraux pour une production d'*Hamlet* de Nikolai Akimov, qui parvint néanmoins à « guérir » le sujet de tout potentiel dramatique. En fait, dans sa version, le drame prend un peu les allures d'une farce. Le metteur en scène a développé une deuxième histoire autour de l'intrigue d'origine, avec un héros éponyme qui boit trop. Et donc la musique d'accompagnement de Chostakovitch inclut des titres qui ne sont pas adaptés à l'histoire classique de *Hamlet*. Pour cet enregistrement, Mikhaïl Pletnev a réalisé une sélection personnelle. Les No 2 (Marche funèbre), No 5 (Pantomime des acteurs), No 6 (Procession), No 8 (Fête), No 9 (Le chant d'Ophélie) et No 12 (Tournoi) de la Suite (1932) font donc ici défaut. En échange, la « Musique de table », le « Monologue de Claudius » ainsi que les « Signaux de Fortinbras » ont été ajoutés à la musique d'accompagnement, de même que la « Gigue », issue d'autre musique de scène écrite en 1954.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

Mikhail Pletnev

Mikhail Pletnev is an artist whose genius as pianist, conductor and composer enchants and amazes audiences around the globe. His musicianship encompasses a dazzling technical power and provocative emotional range, and a searching interpretation that fuses instinct with intellect. At the keyboard and podium alike, Pletnev is recognized as one of the finest artists of our time.

Pletnev was Gold Medal and First Prize winner of the 1978 Tchaikovsky International Piano Competition when he was only 21, a prize that earned him early recognition worldwide. An invitation to perform at the 1988 superpower summit in Washington led to a friendship with Mikhail Gorbachev and the historic opportunity to make music in artistic freedom.

In 1990 Pletnev formed the first independent orchestra in Russia's history. The risks of this step, even with Gorbachev's endorsement, were enormous and it was Pletnev's reputation and commitment that made his long-held dream a reality. Sharing his vision for a new model for the performing arts, many of the country's finest musicians joined Pletnev in launching the Russian National Orchestra. Under his

leadership, the RNO achieved in a few short years a towering stature among the world's orchestras. Pletnev describes the RNO as his greatest joy and today serves as its Artistic Director and head of the Conductor Collegium.

As a solo pianist and recitalist, Pletnev appears regularly in the world's music capitals. His recordings and live performances have proved him to be an outstanding interpreter of an extensive repertoire. Of a 2001 concert the *London Telegraph* remarked, "from Pletnev's fingers and brain come ideas that vitalise the music and make it teem with freshness and wit. [He] made the music positively leap for joy." *The Times* describes his playing as "born of a prodigious virtuosity of imagination outrageous in its beauty."

Pletnev's recordings have earned numerous prizes, most recently a 2005 Grammy Award for the CD of his own arrangement, for two pianos, of Prokofiev's *Cinderella*, recorded with Martha Argerich and Pletnev at the keyboards. He received Grammy nominations for a CD of Schumann *Symphonic Etudes* (2004) and for his recording of Rachmaninov and Prokofiev *Piano Concerti No. 3* with the RNO and conductor Mstislav Rostropovich (2003). His album of Scarlatti's *Keyboard Sonatas* received a Gramophone Award in 1996. *BBC Music*

Magazine called the recording “piano playing at its greatest...this performance alone would be enough to secure Pletnev a place among the greatest pianists ever known.”

As a composer, Pletnev’s works include *Classical Symphony*, *Triptych for Symphony Orchestra*, *Fantasy on Kazakh Themes* and *Capriccio for Piano and Orchestra*. His unrivalled transcriptions for piano of Tchaikovsky’s *Nutcracker Suite* and *Sleeping Beauty* were selected, along with his performance of Tchaikovsky’s *Second Piano Concerto* and *The Seasons*, for the 1998 anthology “Great Pianists of the 20th Century”

The son of musician parents, Pletnev was conducting and learning multiple instruments as a small child and entered the Moscow Conservatory as a teenager. For Mikhail Pletnev, the artistic persona of pianist-conductor-composer is indivisible. He considers himself, simply, a musician.

Russian National Orchestra

The Russian National Orchestra has been in demand throughout the music world ever since its 1990 Moscow premiere. Of the orchestra’s 1996 debut at the BBC Proms in London, the *Evening Standard* wrote, “They played with such captivating beauty that the audience gave an involuntary sigh of pleasure.” More recently, they were described as “a living symbol of the best in Russian art” (*Miami Herald*) and “as close to perfect as one could hope for” (*Trinity Mirror*).

The first Russian orchestra to perform at the Vatican and in Israel, the RNO maintains an active international tour schedule, appearing in Europe, Asia and the Americas. Guest artists performing with the RNO on tour include conductors Vladimir Jurowski, Nicola Luisotti, Antonio Pappano, Alan Gilbert, Carlo Ponti and Patrick Summers, and soloists Martha Argerich, Yefim Bronfman, Lang Lang, Pinchas Zukerman, Sir James Galway, Joshua Bell, Itzhak Perlman, Steven Isserlis, Dmitri Hvorostovsky, Simone Kermes and Renée Fleming, among many others. Popular with radio audiences worldwide, RNO concerts are regularly aired by National Public Radio in the United States and by the European Broadcasting Union.

Gramophone magazine called the first RNO CD (1991) “an awe-inspiring experience; should human beings be able to play like this?” and listed it as the best recording of Tchaikovsky’s *Pathétique* in history. Since then, the orchestra has made more than 60 recordings for Deutsche Grammophon and PentaTone Classics, distinguishing the RNO as the only Russian ensemble with long-standing relationships with these prestigious labels, as well as additional discs with many other record companies. Conductors represented in the RNO discography include Founder and Music Director Mikhail Pletnev, Principal Guest Conductor Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Alexander Vedernikov and Paavo Berglund.

The RNO’s recording of Prokofiev’s *Peter and the Wolf* and Beintus’s *Wolf Tracks*, conducted by Kent Nagano and narrated by Sophia Loren, Bill Clinton and Mikhail Gorbachev, received a 2004 Grammy Award, making the RNO the first Russian orchestra to win the recording industry’s highest honor. A Spanish language version narrated by Antonio Banderas was released in 2007, following a Russian version narrated by actors Oleg Tabakov and Sergei Bezrukov, with Mandarin and other editions to follow.

The orchestra’s Shostakovich cycle on PentaTone Classics is widely acclaimed as

“the most exciting cycle of the Shostakovich symphonies to be put down on disc, and easily the best recorded.” (*SACD.net*)

A regular visitor to the Schleswig-Holstein, Gstaad and Rheingau festivals, the RNO is also the founding orchestra of Napa Valley Festival del Sole, Festival of the Arts BOCA in Florida, and the Singapore Sun Festival, and resident orchestra for multiple seasons of the Tuscan Sun Festival in Cortona, Italy. The RNO will launch its own annual festival in 2009, which will be held at Moscow’s Bolshoi Theater.

The RNO is unique among the principal Russian ensembles as a private institution funded with the support of individuals, corporations and foundations in Russia and throughout the world. In recognition of both its artistry and path-breaking structure, the Russian Federation recently awarded the RNO the first ever grant to a non-government orchestra.



PTC 5186 068



PTC 5186 076



PTC 5186 084



PTC 5186 096

PentaTone
classics

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

The Russian National Orchestra wishes to thank the Ann and Gordon Getty Foundation, Peter T. Paul, and the Charles Simonyi Fund for Arts and Sciences for their support of this recording.

PTC 5186 331
Printed in Germany