# DIMITRI CHOSTAKOVITCH

## LE RÉSISTANT

*Dimitri Chostakovitch à Léningrad en 1942 ©Getty*

DOSSIER PÉDAGOGIQUE 2019

# DIMITRI CHOSTAKOVITCH

## LE RÉSISTANT

*Portrait de Dimitri Chostakovitch, en 1923,*
*par Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927)*

Anna Akhmatova

O muse de larmes, la plus belle de toutes les muses !

O fruit téméraire d'une nuit blanche !

Tu envoies de noires tempêtes de neige à la Russie,

Et tes hurlements nous percent comme des flèches.

Et nous commençons, et un caverneux "Oh !"

Poussé par des centaines de milliers te prête serment,

Anna Akhmatova ! - le nom est un soupir géant,

et il tombe dans un gouffre qui n'a pas de nom.

Nous sommes couronnés car nous habitons le même pays,

Et le même ciel est au-dessus de nous !

Et ceux qui sont touchés par ton destin mortel

partiront déjà immortels sur leur lit de mort.

Les dômes sont brillants dans ma ville qui chante,

Et un voyageur aveugle loue notre saint Seigneur...

Et je t'accorde ma ville qui carillonne,

Akhmatova - et je te donne mon cœur.

Marina Ivanovna Tsvetaïeva
(1892-1941)
*poème mis en musique*
*par Dimitri Chostakovitch*

*Translation © by Guy Laffaille*

# Sommaire

## Biographie et Histoire


**Biographie “non autorisée”** 5
Extraits de *Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich*
par Solomon Volkov (1979)
— Autobiographie 6
— Chostakovitch et son ami Sollerstinsky 6

**La mort de Sollertinsky**
Extraits de *Dimitri Chostakovitch*
par Krzysztof Meyer (Fayard 1999)
— Annonce de la mort de Sollertinsky 9

**Lénine, Staline et la musique** 10
Extraits du catalogue de l’exposition
à la Cité de la Musique, Paris 2010
— Culture et pouvoir
— Aux sources du réalisme socialiste
— Staline et Chostakovitch


## Le 2e Trio pour piano, violon et violoncelle, opus 67, l’œuvre


**Analyse de l’œuvre** 5
par *L’Audience du temps*

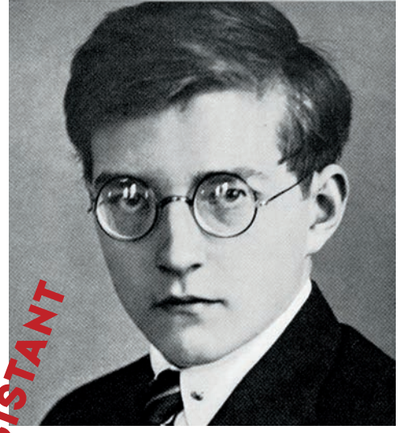
**3 descriptions de l’œuvre pour les salles de concert** 5
— New York Philharmonic
— San Francisco Symphony
— Mimi Lee

**Shostakovich: music & meaning** 5
Creature and creator


## L’Ensemble Cristofori


**Les interprètes** 5
Maï Go, violon
François Michel, violoncelle
Arthur Schoonderwoerd, piano et direction



DIMITRI CHOSTAKOVITCH, LE RÉSISTANT

# Éditorial

C’est lors d’une discussion avec Jean-François Chanet, recteur de l’Académie de Besançon, que nous, les membres de l’*Ensemble Cristofori*, avons évoqué pour la première fois l’idée d’organiser des mini-concerts de musique de chambre au rectorat. De brefs moments de musique auxquels des collégiens et lycéens sont invités pour vivre une expérience forte d’émotions. L’idée a été bien reçue et a été ensuite élaborée avec l’Inspecteur de Musique de l’Académie, Giuliano Chiello.

L’idée est simple : prenons une composition clef de l’histoire de la musique ; travaillons en amont avec les professeurs et les élèves pour approfondir le contexte politique, social et culturel du chef-d’oeuvre ; impliquons les élèves activement avant et après la réception de l’œuvre (interviews avec les musiciens, critique du concert, photos, texte d’accompagnement pour le public, etc.)

Pour la première édition des mini-concerts, qui auront lieu du 12 au 16 novembre 2019 au Rectorat de Besançon, l’*Ensemble Cristofori* (Maï Ngô, violon ; François Michel, violoncelle ; Arthur Schoonderwoerd, piano) a choisi comme œuvre clef *le deuxième trio en mi mineur opus 67* de Dimitri Chostakovich (1906-1975).

L’œuvre, écrite en 1944, nous décrit une large palette d’émotions et nous invite à poser un certain nombre de questions :

- Comment, en créant de la musique, Dimitri Chostakovich a pu résister à la dictature de Staline et à l’autoritarisme de l’état soviétique ?
- La musique, un art qui peut cacher nos idées les plus profondes ?
- Du tsarisme au stalinisme, quels changements politiques et culturels ?

En essayant de répondre à ces questions nous plongeons dans l'univers de Dimitri Chostakovich. Nous espérons que ce syllabus aidera à la compréhension d’un des plus grands compositeurs du XXe siècle et qu’il sera un outil pour tous les professeurs qui travailleront sur ce sujet.

Arthur Schoonderwoerd
*Directeur Musical de l’Ensemble Cristofori*

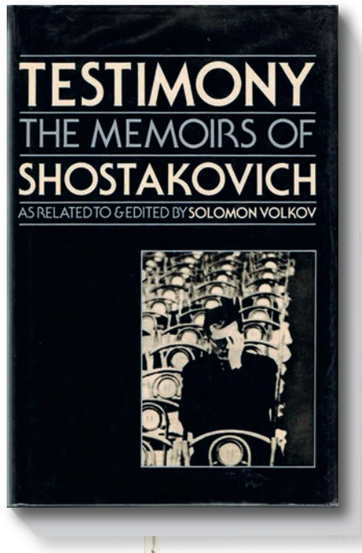
# Biographie

© *Lev Ivanov / RIA Novosti*



## Biographie non autorisée

*Pages 1 à 9, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*




*1*

These are not memoirs about myself. These are memoirs about other people. Others will write about us. And naturally they'll lie through their teeth—but that's their business.

One must speak the truth about the past or not at all. It's very hard to reminisce and it's worth doing only in the name of truth.

Looking back I see nothing but ruins, only mountains of corpses. And I do not wish to build new Potemkin villages on these ruins.

Let's try to tell only the truth. It's difficult. I was an eyewitness to many events and they were important events. I knew many outstanding people. I'll try to tell what I know about them. I'll try not to colour or falsify anything. This will be the testimony of an eyewitness.

Of course, we do have the saying, 'He lies like an eyewitness.' Meyerhold[1] liked to tell this story from his university days–he studied law at Moscow University. A professor was lecturing on testimony when a hooligan rushed into the classroom and created a disturbance. A fight broke out and they called in the guards, who removed the trouble-maker. The professor suggested that the students recount what had just happened.

It turned out that each told a different story. Everyone had his own version of the fight and his own description of the hooligan, and some even maintained that there had been several hooligans.

Finally the professor admitted that the whole incident had been staged to demonstrate that future lawyers should know what eyewitness testimony was worth. They were young people with good eyesight and their accounts of what had just transpired varied. But witnesses were sometimes elderly. And they described things that happened long ago. How can you expect them to be accurate?

But, nevertheless, there are courts of law where one seeks the truth and where everyone gets his just deserts. And that means that there are witnesses, who testify before their own consciences. And there is no more horrible judgment than that.

I didn't spend my life as an onlooker, but as a proletarian. I worked hard since childhood, not at seeking my 'potential', but in the physical

1

*Pages 1 à 9, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

sense of the word. I wanted to hang around and look, but I had to work.

Meyerhold used to say, 'If there's a rehearsal at the theatre and I'm not there yet, if I'm late—look for the nearest row. I adore rows.' Meyerhold held that rows were a school for artists, because when people fight they reveal their most basic traits and you can learn a lot.

Probably Meyerhold was right. While I didn't spend much time on the streets I did see enough rows. Small ones and bigger ones, too. I can't say that it enriched my life, but it has given me a lot to tell.

I had not expressed a desire to study music before I began taking lessons, although I had some interest in music and listened ear to the wall when a quartet met at the neighbours'.

My mother, Sofiya Vasilyevna, saw this and insisted that I begin learning the piano, but I hedged. In the spring of 1915 I attended the theatre for the first time and saw *The Legend of Tsar Saltan*. I liked the opera, but it still wasn't enough to overcome my unwillingness to study music.

The root of study is too bitter to make learning to play worthwhile, I thought. But Mother had her way and in the summer of 1915 began giving me lessons. Things moved very quickly, I turned out to have absolute pitch and a good memory. I learned the notes quickly, and I memorized easily, without repetition—it came on its own. I read music fluently and made my first attempts at composing then, too.

Seeing that things were going well, Mother decided to send me to the music school of Ignatiy Albertovich Gliasser (he died in 1925). I remember that at one recital I played almost half the pieces in Tchaikovsky's *Children's Album*. The next year, 1916, I was promoted into Gliasser's class. Before that I had been studying with his wife, O. F. Gliasser. In his class I played sonatas by Mozart and Haydn, and the following year, Bach's Fugues.

Gliasser treated my composing quite sceptically and didn't encourage me. Nevertheless I continued composing and wrote a lot then. By February 1917 I lost all interest in studying with Gliasser. He was a very self-confident but dull man. And his lectures already seemed ridiculous to me.

At the time I was studying at the Shidlovskaya Gymnasium. There was no certainty yet in the family that I would be a musician and they planned that I should become an engineer. I was a good student in all my subjects, but music began taking up more and more time. Father had hoped that I would be a scientist.

I was always a diligent student. I wanted to be a good student, I liked getting good grades, and I liked being treated with respect. I've been like that since childhood. That may be the reason why I left Gliasser's school. Mother was against it, but I held my ground. I make decisions of that kind instantly. I decided not to go—and I didn't.

2

My parents were, without a doubt, *intelligents*. And consequently they had the required subtle spiritual make-up. They liked Art and Beauty. And, incidentally, they had a special affinity for music.

Father sang; he sang gypsy romances, things such as 'Ah, it's not you I love so passionately' and 'The chrysanthemums in the garden have faded'. Magical music, they called it, and it was a great help to me later on when I banged away on the piano in cinemas.

I don't renounce my interest in gypsy songs. I don't see anything shameful in it, as opposed to, say, Prokofiev, who pretended to be enraged when he heard such music. He probably had a better musical education than I did. But at least I'm not a snob.

Mother studied at the Petersburg Conservatoire with Rozanova, the same woman to whom she later took me. She played the piano rather well. There's nothing particularly significant in that, for in those days there were many more amateur musicians than there are now. Take my neighbour's quartet, for instance.

In an old book I read, the local dignitaries—the governor, police chief, and so on—got together and played the Mendelssohn Octet. And that was in any small town. If the chairman of the city council, the police chief, and the party chief of Ryazan or some other town were to get together today, what do you think they could play?

I rarely reminisce about my childhood. Probably because it's boring to reminisce alone, and the number of people with whom I could talk about my childhood is diminishing.

The young aren't interested in my childhood. And they're absolutely right. It may be interesting to know about Mozart's childhood because it was unusual, and because his creative life began so early. But in my biography the events that could possibly be of some interest come much later. My childhood had no significant or outstanding incidents. The most uninteresting part of the biography of a composer is his childhood. All those preludes are the same, and the reader hurries on to the fugue. The one exception to this is Stravinsky. In his Memoirs the most interesting part is his childhood.

There's one thing that displeases me greatly: why did Stravinsky say such unpleasant things about his parents? You get the impression that he's taking revenge for his childhood.

You can't take revenge on your parents. Even if your childhood wasn't very happy. You can't write a denunciation of them for your descendants, to the effect that father and mother were terrible people and I, poor child, had to put up with their tyranny. There's something despicable about that. I do not wish to listen to people denouncing their parents.

Sometimes I think that I've forgotten what my childhood was like. I have to strain to remember small scenes from my early years and I don't think

3

*Pages 1 à 9, extraites de* Testimony,
the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

that they are of any interest to others. After all, I wasn't dandled on Leo Tolstoi's knee. And Anton Pavlovich Chekhov didn't tell me stories. My childhood was totally average. There was nothing extraordinary about it, and I just don't seem to remember any special, earth-shaking events.

They say that the major event in my life was the march down to the Finland station in April 1917 when Lenin arrived in Petrograd. The incident did take place. Some classmates from Shidlovskaya and I tagged along with the small crowd that was marching to the station. But I don't remember a thing. If I had been told in advance just what a luminary was arriving, I would have paid more attention, but as it is—I don't remember much.

I remember another incident much more clearly. It took place in February of the same year. They were breaking up a crowd in the street. And a Cossack killed a boy with his sabre. It was terrifying. I ran home to tell my parents about it.

There were trucks all over Petrograd, filled with soldiers who were shooting. It was better not to go out in those days.

I didn't forget that boy. And I never will. I tried to write music about it several times. When I was small, I wrote a piano piece called 'Funeral March in Memory of the Victims of the Revolution'. Later my Second and Twelfth Symphonies addressed the same theme. And not only those two symphonies.

I also remember that there were a lot of prostitutes in Petrograd. They came out in flocks onto Nevsky Prospect in the evening. This began with the war, they serviced the soldiers. I was afraid of the prostitutes, too.

Our family had *Narodnik*[2] leanings—and, naturally, liberal views. We had a definite understanding of right and wrong. In those days I thought the whole world was that way. But now I see that our family was rather daringly freethinking, as compared with the atmosphere at Prokofiev's house; they were much more reactionary there. To say nothing of the Stravinskys. After all, the family was supported by the Maryinsky Imperial Theatre.

Our family discussed the Revolution of 1905 constantly. I was born after that, but the stories deeply affected my imagination. When I was older, I read much about how it had all happened. I think that it was a turning point—the people stopped believing in the Tsar. The Russian people are always like that—they believe and they believe, and suddenly they stop. And the ones the people no longer believe in come to a bad end.

But a lot of blood must be shed for that. In 1905 they were carting a mound of murdered children on a sleigh. The boys had been sitting



in the trees, looking at the soldiers, and the soldiers shot them—just like that, for fun. Then they loaded them on the sleigh and drove off. A sleigh loaded with children's bodies. And the dead children were smiling. They had been killed so suddenly that they hadn't had time to be frightened.

One boy had been torn apart by bayonets. When they took him away, the crowd shouted for weapons. No one knew what to do with them, but the cup of patience was running over.

I think that many things repeat themselves in Russian history. Of course, the same event can't repeat itself exactly, there must be differences, but many things *are* repeated nevertheless. The people think and act similarly in many things. This is evident, for example, if you study Mussorgsky or read *War and Peace*.

I wanted to show this recurrence in the Eleventh Symphony. I wrote it in 1957 and it deals with contemporary themes even though it's called 1905. It's about the people, who have stopped believing because the cup of evil has run over.

That's how the impressions of my childhood and my adult life come together. And naturally, the events of my mature years are more meaningful.

For some reason no one writes about the humiliations of childhood. They reminisce tenderly, I was so small and already independent. But in reality, they don't allow you to be independent when you're a child. They dress and undress you, wipe your nose roughly. Childhood is like old age. A man is helpless when he's old, too. And no one speaks tenderly of old age. Why is childhood any better? Childhood injuries last a lifetime. That's why a child's hurts are the most bitter—they last his whole life. I still remember who insulted me in the Shidlovskaya Gymnasium and even before that.

I was sickly as a child. It's always bad to be ill, but the worst time to be ill is when there's not much food. And there were some very bad times with food. I wasn't very strong. The trams ran infrequently. When the tram finally came, the cars were packed, and the crowds still tried to push in.

I rarely managed to get in. I didn't have the strength to push. The saying 'the pushy ride cushy' was coined then. That's why I always left early to get to the Conservatoire. I didn't even think of the tram. I walked.

That's how it always turned out. I was always walking, and the others rode by on the tram. But I didn't envy them. I knew that I could not possibly have got on, I was too weak.

I learned how to assess people, a rather unpleasant pastime, since it inevitably leads to disillusionment.

*Pages 1 à 9, extraites de* Testimony,
the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

The supposedly marvellous years of youth are made for seeing the world through rose-coloured spectacles. For seeing merry things and beautiful objects. Clouds, and grass, and flowers. You don't want to notice the shady sides of glorious reality. You want to think that they're an optical illusion, as was once suggested by a sarcastic writer.[3]

But willy-nilly you begin looking closer. And then you notice certain ugly phenomena, you begin to see what moves what, as Zoshchenko[4] put it, and what pushes what. And that makes you rather sad. Well, not enough to plunge you into despair and pessimism, but a few doubts start gnawing at your youthful brain.

For example, I worked in my youth as the piano player at the Bright Reel Theatre—now called the Barricade. Every Leningrader knows the place. My memories of the Bright Reel are not the most pleasant ones. I was seventeen and my work consisted in providing musical accompaniment for the human passions on the screen. It was disgusting and exhausting. Hard work and low pay. But I put up with it and looked forward to receiving even that paltry sum. That's how hard up we were then.

The owner of the theatre was not an ordinary man. He was famous, no more and no less than an honorary citizen of Milan. And he received that citizenship for his scholarly work on Leonardo da Vinci.

The honorary citizen of Milan was called Akim Lvovich Volynsky, also known as Flekser. And he was, as I've said, a famous man, a critic in various fields of the arts. Before the Revolution Volynsky headed a highly respectable journal, printed Chekhov and even Leo Tolstoy. After the Revolution, Volynsky started a ballet school, because he knew the field inside out. You might say the entire ballet world trembled in anticipation of his innumerable and lengthy articles. The articles were long-winded and abstruse. The ballet world read them with trepidation.

Every day the honorary citizen of Milan showed up at the ballet school and looked at the girls with satisfaction. This was Volynsky's little harem. He was about sixty then. He was a short man with a large head and a face like a prune.

My month of labour at the Bright Reel didn't fly by; it dragged. And then I went to see Volynsky for my salary. The honorary citizen of Milan ran from me as from the plague. But I finally caught up with him. I dragged him away from his contemplation of the ballet girls.

He gave his harem good publicity, by the way. He published *A Book of Rejoicing*, the title in capitals. And in rejoicing, Volynsky prophesied world fame for his protégées. Nothing came of it. It turned out that Volynsky's patronage wasn't enough, you needed talent as well.

Volynsky looked at me with disdain. He was, let's be honest, extraordinarily august in his pre-Revolutionary frock coat. Once upon a time, that coat had been made for him, and not badly. His oversized head was



propped up by a dirty collar. Volynsky looked down at me, even though that was difficult.

He asked me, 'Young man, do you love Art? Great, lofty, immortal Art?' I felt uncomfortable, and I replied that I did. That was a fatal mistake, because then Volynsky put it this way, 'If you love Art, young man, then how can you talk to me now about filthy lucre?'

He gave me a beautiful speech, itself an example of high art. It was passionate, inspired, a speech about great immortal Art, and its point was that I shouldn't ask Volynsky for my pay. In doing so I defiled Art, he explained, bringing it down to my level of crudity, avarice, and greed. Art was endangered. It could perish if I pressed my outrageous demands.

I tried to tell him that I needed the money. He replied that he couldn't imagine or understand how a man of the Arts could be capable of speaking about such trivial aspects of life. He tried to shame me. But I held my own.

I hated art by then. It made me sick. We were desperate for money, I had worked hard, and now they didn't want to pay me for that work.

I was seventeen, but I knew that I was being cheated. It disgusted me. All the fine words of the world taken together were worthless, I thought. What right does that man have to lecture me? Let him pay me my money. And I'll go home. Had I worked so hard in order to support Volynsky's harem? Not at all.

But Volynsky didn't give me my money. I came to see him a few more times, in vain. He lectured me but didn't give me the money. Finally, he paid a part of it. I had to sue for the rest.

Naturally, I left the Bright Reel, and it goes without saying that I didn't have any warm feelings for Volynsky after that business. I read his high-flown articles on ballet and other exalted matters with revulsion.

And then my First Symphony was performed and I acquired a certain fame. As a result, one fine day I received an invitation. At first I was insulted, because the invitation was to a memorial evening for Volynsky, who had died by then. They were planning to memorialize his creative activity with a gala evening and they wanted me to appear with my reminiscences of him, since I had known him at the Bright Reel.

I was angry at first. But then I thought about it and decided: why not? Why shouldn't I appear with my reminiscences? I had a story to tell, and I went. There was a large audience. The master of ceremonies was Fyodor Kuzmich Sologub, a very famous man, a poet and writer. At the time Sologub was chairman of the All-Russian Writers' Union. Anyone with the slightest interest in Russian literature knows Sologub. In those days he was a living classic. No one read his books by then, but a strange and mysterious occurrence in Sologub's life was making the rounds.

Sologub had a wife. Not just a wife, but a second Sologub. Sologub's wife was unquestionably an outstanding woman. They say she collaborated

*Pages 1 à 9, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

with him on many of his novels and she also wrote many erudite articles on her husband's work. Not limiting herself to that, she put together an entire anthology in his honour. In other words, she was more than the ideal wife. Every artist should have such a wife.

Sologub often wrote about death. Of course, even that theme can pay off. You can set yourself up comfortably, write about death and live well. The Sologubs lived very well. But one day mystical vapours thickened in their house, or they had a fight. In either case, one not very fine autumn evening Sologub's wife left the house and didn't return.

This was, of course, a tragedy. And in view of Sologub's fame, and the mystical nature of his work, this tragedy was given special significance. You could only venture a guess as to what happened to his wife, who had disappeared so mysteriously.

Someone had seen a woman throw herself into the Neva River from a bridge on that fateful night. Her body wasn't recovered. Perhaps that had been Sologub's wife.

The poet suffered. He languished for his wife. They say he set a place for her at dinner every night. Many members of the city's intelligentsia suffered along with Sologub. Winter passed and spring arrived. The ice on the Neva broke and right in front of Sologub's house, by the Tuchkov Bridge, a drowned woman surfaced.

They came for Sologub, to identify the body. 'Yes, it's she,' the poet said glumly, turned, and walked away.

This story was much discussed. There was something mysterious about it. Why had the body surfaced right in front of Sologub's house? 'She came to say farewell,' one writer decided.

Zoshchenko heard about this. It was too much for him and he wrote a parody. There were similarities: an unearthly love, a drowned woman, and so on. The commentary went something like this: 'Maybe she had lived with this backward element for years and years and then went and drowned herself. And maybe it was because he filled her head with his mysticism. But that's really unlikely. Actually, if you want a psychological explanation, she slipped on the logs and drowned.'

The hero of Zoshchenko's parody was an engineer, not a writer, but when they brought him to view his drowned wife, he behaved exactly like Sologub.

The whole business of the poet's wife who floated over to the house to bring him a greeting from the other world grated on Zoshchenko. And with a laugh he concluded: 'And this unfortunate incident has proved conclusively that all this mysticism, this idealism, all kinds of unearthly love and so on are just absolute garbage and nonsense. Let us rise in honour of the memory of the drowned woman and the profound unearthly love for her, and then let's move on to current events. Particularly since these are not



the times to spend a lot of time on drowned citizens.' Zoshchenko called his parody 'The Lady With the Flowers.'

And so it was this famous Sologub who was in charge of the evening for the great idealist and ballet lover Volynsky. I came out and started telling my story. I heard a murmur go through the audience.

Naturally, my performance was out of tune with the other orators. They remembered primarily what an exalted personage Akim Lvovich had been. And here I was with my crude materialism, talking about money. One didn't bring up money on memorial evenings. And if one did, it was only to remind those present what a selfless man the dear departed had been.

In general, I violated decorum on all fronts and a real scandal was brewing.

By the way, there was a scandal over Zoshchenko when he published his parody. The intelligentsia who sprang to Sologub's defence maintained that the mockery of the man was too blatant. Yet Zoshchenko hadn't intended to mock Sologub at all. He was laughing at the people who wove all sorts of nonsense out of a sad and altogether prosaic event. 'How can you laugh when the lady drowned?' That's from Zoshchenko. So she drowned. Why turn Sologub and his wife Chebotarevskaya into Tristan and Isolde?

I shared my memories. The audience was in an uproar, and I thought, Even if you drag me off the stage, I'll finish my story. And I did.

And as I left I heard Sologub ask his neighbour loudly, 'Who is that young bastard?' I bowed to him politely. For some reason, he didn't respond.

And so what might have been our historic meeting didn't take place that evening. In fact, it never took place at all.

Sologub died soon after.

Zoshchenko tried a materialistic approach to the issue. He thought that if he wrote about death ironically, he would stop fearing it. For a while I was in complete agreement with Zoshchenko, I even wrote a composition on the theme—'MacPherson Before Execution', based on a poem by Robert Burns. But later I decided that Zoshchenko apparently had been unable to rid himself of the fear of death. He only wanted to convince himself and others that he had succeeded. In general my feelings on the subject changed with the years. But more about that later.

Zoshchenko created his own method of psychoanalysis. He called it self-healing. He treated himself for hysteria and melancholia. Zoshchenko didn't trust doctors. He thought that you could free yourself of melancholy and depression. You only had to understand what it was you feared. When a man realizes the reason for his fears, depression will flee. You have to untangle your fears.

Zoshchenko was right about many things. He was wrong, I suppose, only

*TIME Magazine Cover:*
*Dmitri Shostakovich -*
*July 20, 1942*
*© Boris Artzybasheff*

*Ivan Ivanovitch Sollertinski*
*(1902 -1944)*
*musicologue, historien des arts, critique littéraire et musical soviétique (à gauche). Pendant plusieurs années, une grande amitié le liera à Dimitri Chostakovitch, qui dédiera son Deuxième trio avec piano à sa mémoire.*



## Biographie non autorisée Chostakovitch et son ami Ivan Inanovitch Sollertinsky

*Pages 27 à 29, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

He was always afraid that he was being overlooked—cheated out of his prizes, orders, and titles. He set great store by them and was overjoyed when he received his first Stalin Prize. This naturally did not further our relationship, or improve the friendly atmosphere.

Prokofiev's animosity was revealed during the war. He wrote several weak opuses, for instance, the *1941 Suite* and *Ballad of the Boy Who Remained Unknown*. I expressed an opinion of these works that was commensurate with their worth. Prokofiev did not remain in my debt for long.

In general, he scanned my works without a close reading, but he voiced rather definitive-sounding opinions on them. In his lengthy correspondence with Miaskovsky, Prokofiev makes quite a few disparaging remarks about me. I had an opportunity to see the letters, and it's a shame they haven't been published. It must be the will of Mira Alexandrovna Mendelson.[5] She probably didn't want Prokofiev's harsh judgments made public. I was not the only one he criticized in his letters; there were many composers and musicians.

Personally, I don't see why his sharpness should be an obstacle to their publication. After all, they can use ellipses. Say, if Prokofiev wrote 'that idiot Gauk',[6] they could print it as 'that . . . Gauk'.

I'm rather indifferent to Prokofiev's music now and listen to his compositions without any particular pleasure. I suppose *The Gambler* is the opera of his that I like the most, but even it has too many superficial random effects. Prokofiev sacrificed essential things too often for a flashy effect. You see it in *The Flaming Angel* and in *War and Peace*. I listen, and remain unmoved now. Once it was different; but that was a long time ago. And then my infatuation with Mahler pushed Stravinsky and certainly Prokofiev into the background. Ivan Ivanovich Sollertinsky insisted that Mahler and Prokofiev were incompatible.

Everyone knows about Sollertinsky now, but this is not the kind of popularity that I would have wished for my late friend; they've turned him into a laughing stock. It's the fault of Andronikov[7] and his television appearances in which he depicts Sollertinsky as a kind of fool.

Actually, Sollertinsky was a great scholar who knew over twenty languages and dozens of dialects. He kept his diary in ancient Portuguese to keep it safe from prying eyes. Naturally, he was fluent in Ancient Greek and Latin.

And what do people remember about him now? That his tie was askew and that a new suit on him looked old in five minutes. Andronikov's nonsense made him ludicrous.

We were introduced three times and it was only on the third time that he remembered me, which is strange considering his prodigious memory. When something interested Sollertinsky he remembered it instantly and

27

## Biographie non autorisée Chostakovitch et son ami Ivan Inanovitch Sollertinsky

*Pages 27 à 29, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

forever. He could glance at a page of Sanskrit and recite it from memory. Obviously, I didn't interest him very much—the first two times.

That's understandable. The first time we met on the street and the second time under truly ridiculous circumstances—at an exam on Marxist Leninism. We were both taking the exam. He went in first and came out and scared all of us, saying that the questions were unbelievably hard. We almost died of fright.

There were a lot of us there, guinea pigs. We had only the vaguest notion of the science we were being tested on, and Sollertinsky announced that they wanted to know about Sophocles as an example of a materialistic tendency. He was just joking, of course. But we didn't even know in which century Sophocles had lived.

By the way, about Marxist Leninism. Somewhere in the mid-1920s the conductor Gauk and his wife Elizaveta Gerdt, a ballerina, were made Honoured Artists of the RSFSR,[8] a title that was considered an honour in those days and bestowed on only a few people. Gauk and his wife gave a series of receptions to celebrate. People came, ate and drank, and while they were there, congratulated their hosts.

At one of the soirées, Sollertinsky and I were among the guests. Good food and many compliments. Then Sollertinsky stood, glass in hand, and gave a toast congratulating the hosts on such a high honour and hoping that they would pass the test and be confirmed in their titles.

Gauk panicked. 'What test?' Now it was Sollertinsky's turn to be surprised. What, didn't his dear hosts know that first you had to pass a test on Marxist Leninism? You didn't get the title until you'd passed.

Sollertinsky spoke with such seriousness that the Gauks didn't suspect a thing. They were both in a state of panic, for a test on Marxist Leninism was no joke. We calmly finished eating and drinking and departed, leaving the gloomy couple at the empty table.

Gauk was a rare specimen of stupidity; we used to call him 'Papa Gauk' which sounded like 'popugai' [parrot]. It's thanks to Gauk that the manuscripts of my Fourth, Fifth and Sixth Symphonies are lost. And he replied to my feeble objections with 'Manuscripts? So what? I lost a suitcase with my new shoes, and you're worried about manuscripts.'

Sollertinsky never prepared his jokes, he improvised. I was present at many of his improvisations, for we spent a lot of time together. He often took me along when he lectured. I sat quietly waiting for the lecture to be over, when we would go for a walk. We strolled down Nevsky Prospect or went to the People's House to drink beer. It had marvellous attractions, including a roller-coaster.

Well, at one of his lectures Sollertinsky was talking about Scriabin, whom he didn't like very much. He shared my opininon that Scriabin knew as much about orchestration as a pig about oranges. Personally, I think all



of Scriabin's poems—the *Divine*, and the *Ecstasy*, and *Prometheus*—are gibberish.

Sollertinsky decided to have some fun and to amuse me. And with a tremor in his voice he declared from the stage, 'In the brilliant constellation of Russian composers—Kalafati, Koreshchenko, Smirensky, and others—Scriabin was if not first, then far from the last.' And he went on. I almost choked on my laughter, but no one else noticed. Sollertinsky pronounced the names with such grandeur.

By the way, about Kalafati, Koreshchenko, *et al.* (there is no composer by the name of Smirensky). Once Glazunov asked me to sort out his sheet music, that is, to put all the Beethoven together, the Brahms, the Bach and then file them all under *B*. And the Glinka and Gluck under *G*, and so on.

I came to his house and began going through the music. And I saw that under *I* were obviously misfiled a number of composers whose names began with many different letters. They included Kalafati and Koreshchenko and Akimenko, as well as Ivanov. I asked Glazunov why all these composers were under *I* and he said, 'Because they are all "insignificant composers".'

Once at a lecture I heard Sollertinsky field a question from the audience: was it true that Pushkin's wife had been a mistress of Nicholas II? Sollertinsky, without pausing to think for a second, replied, 'If Pushkin's wife, Natalya Nikolayevna, had died eight years later than she had, and if Nicholas II had been capable of performing sexual intercourse at the age of three, then in that case, what my respected questioner is asking could have taken place.'

As soon as I got home I made a point of checking Sollertinsky's dates. He hadn't made an error, they were exact. Sollertinsky had a prodigious memory, containing masses of numbers.

But the idiocy of his listeners could give pause even to Sollertinsky. He lectured at the Conservatoire and there was always a question period afterward. Sollertinsky was invariably brilliant. On one occasion a huge fellow rose and said, 'Tell me, who is Karapetian?' Sollertinsky thought. A sensation—Sollertinsky didn't know the answer. He said, 'He must be a fifteenth-century Armenian philosopher. I'll find out by our next class, comrade.'

The student rose at the next lecture and asked, 'Tell me, who is Karapetian?' 'I don't know.' 'I'm Karapetian,' the student announced. The class tittered. Sollertinsky said, 'Ah, now I know who Karapetian is. He's a fool.'

This Karapetian was a tenor and had a reputation in his own right. He was doing *Eugene Onegin* at the Opera Studio, singing the well-known couplets of Triquet. The performance was under way, everything was

## Biographie non autorisée Chostakovitch et son ami Ivan Inanovitch Sollertinsky

*Pages 27 à 29, extraites de* Testimony, the memoirs of Dmitri Shostakovich, *relatées et publiées par Solomon Volkov USA, 1979*

going well, but when he was cued, Karapetian didn't open his mouth. The conductor started over, but Triquet kept silent.

They rang down the curtain and the conductor attacked Karapetian backstage. 'What's the matter, did you forget the words?' 'No, the tune.'

(Much later I was at a performance at the Yerevan Opera House and a good-looking man came up to me: 'Don't you recognize me? Karapetian.')

The lecturing tired Sollertinsky's vocal chords and he decided to see a teacher to help his voice. As usual, the vocal teacher performed his magic with disastrous results. Sollertinsky's voice was ruined and he became hoarse.

Once Sollertinsky was handed a note from the audience. He opened it, smiling, and read, 'Enough wheezing.' Sollertinsky shut up and left the stage.

Composers had a great fear of Sollertinsky, who was famous for his devastating wit. Asafiev,[9] for instance, never did recover from Sollertinsky's remark about one of his ballets that had been given a lush production: 'I'd be happy to watch, I just can't stand listening.'

Once I was at the Philharmonic, where they were playing Stravinsky's *Nightingale*. Sollertinsky came on with a brief introduction. He began listing musical works dealing with China and said, 'Well, there's also Glière's *Red Poppy*, forgive the expression.' Glière was sitting next to me and turned colour. He went backstage in the intermission and said, 'Why do you apologize for mentioning *Red Poppy*? My composition isn't a swear word, you know.'

*The Red Poppy* staged by Lopukhov[10] at the Kirov Theatre, was immensely popular. Glière wasn't a bad fellow, but he was a mediocre composer. Yet his ballet stayed on the boards endlessly, for decades. In the fifties they changed the name to *The Red Flower*, when it was discovered that in China the poppy was the raw material for opium and not the symbol of revolutionary fervour that Glière had thought.

Another of Glière's works that has unflagging popularity is *Hymn to a Great City*. I shudder every time I get off the Red Arrow Express at Leningrad Station because Glière's composition blares from every loudspeaker. The travellers duck their heads and walk faster.

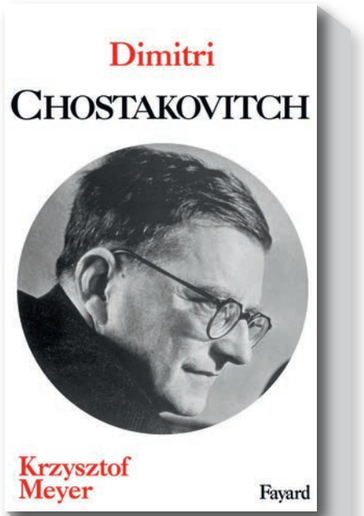
Sollertinsky was mostly right in his attitude towards Western music. He never tried to run ahead of progress, like Asafiev, and therefore he didn't have to change his opinions as often as Asafiev. Sollertinsky's love of Mahler speaks for itself. In that sense he opened my eyes.

Studying Mahler changed many things in my tastes as a composer. Mahler and Berg are my favourite composers even today, as opposed to Hindemith, say, or Křenek and Milhaud whom I liked when I was young but cooled towards rapidly.

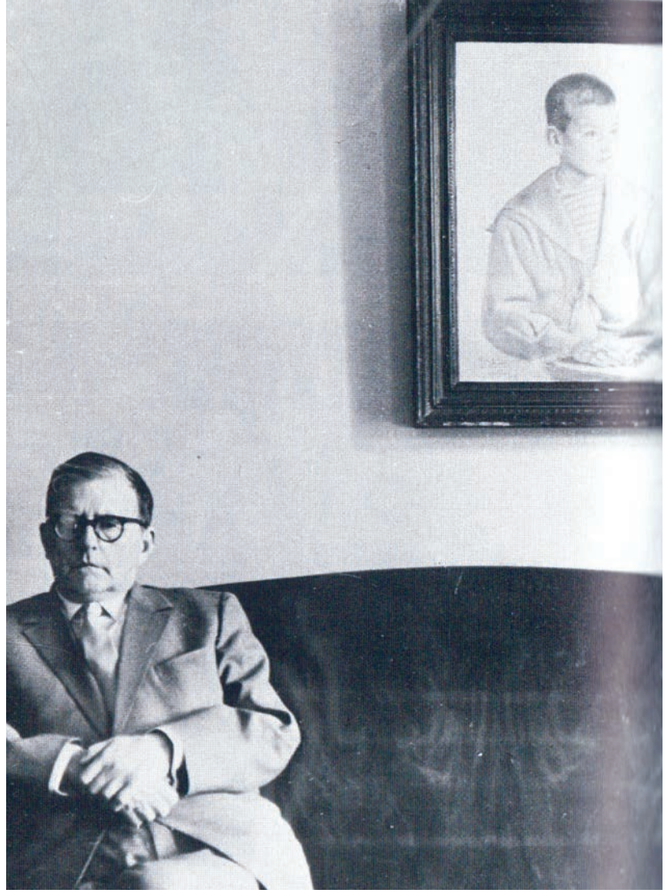
It's said that Berg's *Wozzeck* influenced me greatly, influenced both my

30

# Biographie




Dimitri Chostakovitch
*par Krzysztof Meyer,*
*éditions Fayard, 1999*



A l'annonce de la mort de Sollertinski, Chostakovitch, généralement si réservé et si laconique, écrivit une longue lettre à leur ami commun, Isaak Glikman :

« Cher Isaak Davidovitch ! Sois assuré de toute ma compassion pour la mort de notre ami très cher, Ivan Ivanovitch Sollertinski. Ivan Ivanovitch est mort le 11 février 1944. Nous ne le reverrons jamais. Les mots me manquent pour exprimer mon désespoir. Souvenons-nous de lui, conservons-lui notre amour et notre foi dans son immense talent et son entier dévouement à l'art auquel il consacra toute sa vie — la musique. Ivan Ivanovitch n'est plus parmi nous. Il est bien difficile de continuer à vivre[270]... »

Et voici ce qu'il écrivit à la veuve de son ami :

« Chère Olga Panteleïmovna ! Les mots ne sauraient exprimer le malheur qui m'a frappé lorsque j'ai appris la mort d'Ivan Ivanovitch. C'était mon meilleur ami, le plus cher de tous. Je lui dois d'être devenu ce que je suis. Il va m'être incroyablement difficile de vivre sans lui. En raison de circonstances extérieures, nous ne nous sommes pas beaucoup vus ces dernières années, mais j'étais heureux de savoir qu'Ivan Ivanovitch vivait parmi nous, avec son intelligence pénétrante, sa conception du monde et son énergie. Sa mort m'a porté un terrible coup.



## Annonce de la mort de son grand ami Ivan Inanovitch Sollertinsky

*Pages 289, 290, 291, extraites de la biographie de Dimitri Chostakovitch par Krzysztof Meyer, éditions Fayard, 1999*

« Nous avons si souvent bavardé ensemble, abordant tous les sujets possibles. Nous avons aussi parlé, c'était inévitable, de ce qu'il adviendra à la fin de la vie, c'est-à-dire de la mort. Nous redoutions la mort l'un comme l'autre et nous ne la désirions pas. Nous aimions la vie. Pourtant, nous savions que tôt ou tard, il nous faudrait nous séparer d'elle. Ivan Ivanovitch nous a quittés beaucoup trop tôt. La mort est venue l'arracher au milieu de la vie. Il est mort et je suis resté. Quand nous parlions de la mort, nous pensions toujours aux êtres qui nous sont chers. Nous pensions à nos enfants, à nos femmes et à nos parents, et nous nous faisions toujours la promesse solennelle que si l'un de nous d'eux venait à mourir, le survivant s'occuperait de son mieux de sa famille esseulée. Chère Olga Panteleïmovna, si vous avez des difficultés, si vous avez des problèmes, je vous implore, au nom du bienheureux souvenir d'Ivan Ivanovitch, je vous demande instamment de me faire savoir si je puis vous être d'un quelconque secours, et je ferai alors tout ce qui est en mon pouvoir.

Si cela ne vous est pas trop pénible, j'aimerais vous demander de m'écrire de quoi Ivan Ivanovitch est mort. Le télégramme m'annonçant son décès était extrêmement bref. J'aurais bien aimé savoir ce qui lui est arrivé. J'embrasse ses petits orphelins et je vous serre affectueusement la main. Votre Dimitri Chostakovitch[271]. »

Lorsque Nikolaï Rubinstein mourut, Tchaïkovski lui avait dédié un *Trio pour piano et cordes*. Bien des années plus tard, Rachmaninov composa à son tour un *Trio à la mémoire* de Tchaïkovski. Antoni Arenski écrivit, lui aussi, un *Trio avec piano*, dédié au défunt violoncelliste Karl Davidov. Et Chostakovitch recourut également à ce genre musical pour rendre hommage à son ami. Il avait envie depuis longtemps d'écrire un trio pour piano et cordes ; il en avait même parlé en décembre 1943 avec Sollertinski, allant jusqu'à esquisser quelques passages. Dix jours après la mort de son ami, il reprit cette idée, mais recommença son travail de zéro : on ne trouve pas trace de ses réflexions antérieures dans la nouvelle partition.

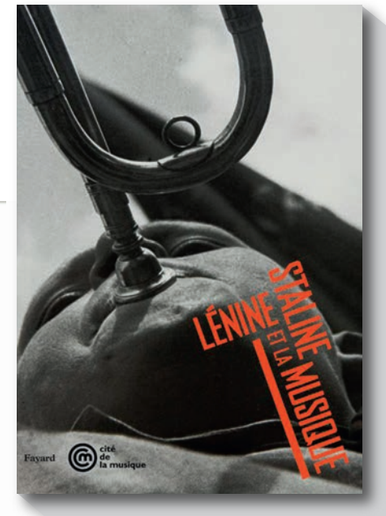
La composition de ce nouveau *Trio* l'occupa assez longtemps, puisqu'elle dura six mois. Au printemps, seul le premier mouvement vit le jour. Il écrivit les trois suivants pendant l'été, dans la maison de l'Union des compositeurs à Ivanono, où il était parti se reposer.

Ce *Trio* forme en quelque sorte le pendant de la *Huitième Symphonie*, dans le domaine de la musique de chambre. Bien que ses dimensions soient moins vastes et que les émotions y soient plus profondément enfouies, il compte également parmi les œuvres les plus tragiques de Chostakovitch.

La nouvelle partition fut terminée le 13 août 1944, et éveilla immédiatement l'intérêt des plus grands musiciens. David Oïstrakh, Sviatoslav Knouchevitzki et Lev Oborine désiraient interpréter ce *Trio* dans les meilleurs délais. Mais le compositeur leur refusa le droit de création, qu'il réservait une nouvelle fois aux membres du quatuor Beethoven. C'est ainsi que le 14 novembre 1944, Tzyganov et Chirinski jouèrent le *Trio* pour la première fois avec le compositeur, dans Leningrad enfin libérée. Le concert fut repris le 28 novembre à Moscou.

*Portrait de Dimitri Chostakovitch, en 1919,*
*par Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927)*

*Extraits du catalogue de l'exposition*
Lénine, Staline et la musique,
*Cité de la Musique, Paris, 2010*



Sheila Fitzpatrick

# CULTURE ET POUVOIR À L'ÉPOQUE STALINIENNE

## Le réalisme de rigueur

Le régime soviétique s'est beaucoup soucié des questions culturelles. On le sait de longue date, et les archives ouvertes dans les années 1990 le confirment amplement. Cet intérêt se manifeste de deux façons : encourager et récompenser les acteurs culturels, ou, au contraire, les mettre au pas et les sanctionner. Le principe dominant est que l'art doit être accessible aux masses, qu'il doit être « réaliste » (pas de peinture abstraite, pas de musique atonale ; bref, pas de « formalisme », attribué à l'influence du modernisme occidental) et qu'il doit « affirmer la vie » (c'est-à-dire être édifiant, susciter de nobles pensées chez les auditeurs, comme peut le faire la *Neuvième Symphonie* de Beethoven) plutôt que provoquer la morosité.

Quand les commentateurs occidentaux parlent des orientations données par le Parti en matière artistique, c'est habituellement en termes d'ingérence, l'idée sous-jacente étant que les dirigeants politiques ne devraient pas dicter aux artistes ce qu'ils ont à faire. Il va sans dire que les dirigeants de l'Union soviétique avaient un autre point de vue. « À l'époque de Staline, se souvient Tikhon Khrennikov (qui fut longtemps le chef de l'Union des compositeurs soviétiques), il était prestigieux pour les dirigeants de l'État de passer pour des hommes cultivés, mais aussi d'aller au théâtre ou au concert et de jouer les mécènes…[1] » Comme d'autres membres de la classe dirigeante, Staline met un point d'honneur à se tenir au courant de l'actualité artistique, et il assiste régulièrement aux opéras donnés au Bolchoï. Et ce n'est pas une simple question de

**Georgui Roublev, *Portrait de Joseph Vissarionovitch Staline (Staline dans un fauteuil)***
1935, huile sur toile
Moscou, galerie nationale Tretiakov

**Alors que se développe la campagne contre le formalisme, de nombreux artistes se voient contraints de détruire leurs œuvres qui ne correspondent plus aux canons officiels. Roublev, qui allait devenir un spécialiste de la peinture monumentale, put en sauver une partie, notamment cette représentation d'un Staline roublard qu'il dissimula jusqu'à sa mort en plaquant la face peinte contre le mur de son atelier.**

**Victor Govorkov, affiche «Au Kremlin, Staline prend soin de chacun de nous»**
1940, impression typographique de couleur
Moscou, Musée historique d'État

**Les mois qui précèdent l'entrée en guerre de l'Union soviétique se caractérisent par une politique ambiguë vis-à-vis de l'Allemagne hitlérienne, d'abord ouverte, puis méfiante et hostile. Plus que jamais, Staline se présente comme le père de la nation, proche de ses «sujets», dont il célèbre l'unité par les canons de l'identité russe, avant l'entrée dans le conflit meurtrier.**

les guerres culturelles du début des années 1920 et bolchevik de la première heure qui, en tant que président du Comité des affaires artistiques à compter de janvier 1936, apparaît un peu comme un franc-tireur[6].

Les luttes culturelles des années 1930 héritent d'un lourd passé : celui de ces durs combats entre factions culturelles qui, dans les années 1920, opposent les gauchistes de l'avant-garde (les futuristes et les modernistes, comme le poète Vladimir Maïakovski, réunis sous la bannière de la revue *LEF* [Front gauche de l'art] en littérature) et les «prolétariens» (jeunes militants du Parti, réunis au sein de la RAPP [Association russe des écrivains prolétariens]). Les leaders communistes de la RAPP engagent de vigoureuses polémiques contre les futuristes, mais ils font également pression auprès des dirigeants du Parti pour que le programme «prolétarien» devienne «la ligne du Parti». En outre, il y a ces vieilles et grandioses institutions, comme le Bolchoï, considérées comme «réactionnaires» et «bourgeoises» aussi bien par les modernistes que par les prolétariens mais qui reçoivent néanmoins la plus grande partie de la manne publique. Lors de la révolution culturelle de la fin des années

**K. Matseviy, A. Khizniak et Yantchenko, tapis mural «20 ans de Kouban soviétique», offert au musée Lénine par les syndicats de la région de Krasnodar**
1940, soie
Moscou, Musée historique d'État

**Terre historique des Cosaques, communauté attachée à la garde du tsar, le Kouban tenta de résister à la révolution par l'intermédiaire du chef de l'Armée des volontaires, le général Denikine, mais tomba finalement sous l'emprise bolchevique en 1920.**

1920 et du début des années 1930 – époque où les prolétariens exercent provisoirement une relative influence –, les modernistes comme les traditionalistes subissent des attaques dans la presse. Cependant, le mouvement prend fin en 1932, quand les ambitions démesurées des «prolétariens» littéraires conduisent le Comité central du Parti à intervenir et à dissoudre toutes les organisations prolétariennes dans le secteur artistique[7].

Chez les écrivains et les artistes, la décision est bien accueillie. La nouvelle politique artistique soviétique sera, pense-t-on, moins sectaire, plus ouverte à la diversité, mais aussi plus généreuse dans son soutien matériel à ce que l'on appelle «l'intelligentsia créatrice» (écrivains, artistes, intellectuels, scientifiques). La première de ces nouvelles unions de créateurs, celle des écrivains soviétiques, est instituée sous la forme d'une organisation fédératrice censée rassembler les factions antagonistes des années 1920. Sa méthode sera le «réalisme socialiste», encore qu'il reste à négocier, entre théoriciens culturels et pour les différents domaines des arts, ce qu'il convient de mettre sous cette appellation.

Il y a toujours eu des contradictions dans la politique culturelle, des messages interprétés différemment par différents groupes, de même qu'il y a toujours eu, dans les professions culturelles, de vieux antagonismes prêts à refaire surface. Si l'on peut dire, en gros, que la résolution de 1932 favorise les

**Galina Choubina, affiche de la chanson des steppes et de cavalerie : « Plaine, ma plaine [Poljuško pole] »**
1938, lithographie de couleur
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie

**Lors de la création, en 1934, de la *Quatrième Symphonie* de Lev Knipper, qui se présente sous la forme d'un roman symphonique, les auditeurs apprécièrent tout particulièrement l'air « Plaine, ma plaine » qui apparaît dans la première partie et structure l'œuvre. Contrairement à une idée fausse, la mélodie n'est pas issue d'un chant folklorique mais est une pure création de Knipper.**

traditionalistes apolitiques par rapport aux militants gauchistes[8], l'intervention qui suit va dans un sens totalement différent : il s'agit de la déclaration retentissante et inattendue de Staline qui, à la fin de 1935, fait de Vladimir Maïakovski – une icône du *LEF*, dont le suicide dans les années 1930 est, pour de nombreuses personnes, associé à une désillusion politique – « le plus grand et le plus talentueux poète de notre ère soviétique. L'indifférence à sa mémoire et à ses œuvres est un crime[9] ». Cette déclaration est une façon de dire aux milieux culturels que les modernistes – comme Dmitri Chostakovitch ou Vsevolod Meyerhold – sont de nouveau dans les bonnes grâces du régime et, effectivement, ils semblent avoir le vent en poupe vers le milieu des années 1930. Mais un nouveau changement de direction intervient subitement en janvier 1936 : la dénonciation du « formalisme » (c'est-à-dire du modernisme) comme forme de décadence imitée de l'Occident. Ce rejet s'exprime dans l'article de la *Pravda* « Le chaos remplace la musique ». « Je ne comprends pas





pourquoi ils ont fait ces deux déclarations contradictoires, commente l'écrivain Iouri Olecha dans une confusion compréhensible. Chostakovitch est du Maïakovski en musique[10] [...] » Ce qu'Olecha et tous les autres ont bien compris, c'est le caractère disciplinaire de ces interventions, qui vont se généraliser dans le domaine culturel, faisant de nouveau courir un risque à tous les modernistes, à ceux qui le sont maintenant mais aussi à ceux qui l'ont été.

Chez Staline, de telles contradictions ne sont pas le résultat d'une distraction mentale. La mystification et l'arbitraire jouent un rôle important dans l'exercice du pouvoir, et Staline est expert en la matière. En effet, il lui arrive de prononcer une déclaration qui contredit la politique culturelle officielle, ce que nul autre que lui peut se permettre. En 1935, par exemple, il décide subitement que le médiocre écrivain Leonid Sobolev, dans lequel il voit un « talent majeur », ne doit pas être contraint d'écrire sur les kolkhozes et sur

**Vladimir Lebedev et Nikolaï Krasilnikov, affiche « Pionnier ! Apprends à lutter pour la cause de la classe ouvrière »**
1930, chromolithographie
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie

**Âgés de 10 à 14 ans, les Pionniers soviétiques, groupe formé en 1922 après l'interdiction du scoutisme, précèdent la Ligue de la jeunesse communiste (Komsomol). Les pionniers sont de véritables activistes politiques. Ils s'entraînent au sport, au tir et dénoncent l'ennemi potentiel, y compris au sein de leurs propres familles.**

**Arkadi Plastov,**
***La Fête des moissons ou la Fête au kolkhoze***
1937, huile sur toile
Saint-Pétersbourg,
Musée d'État russe

**Parangon du réalisme socialiste, la toile monumentale d'Arkadi Plastov célèbre les vertus de la vie paysanne sous le signe de l'opulence. Un Staline débonnaire veille sur la communauté, couronnant le slogan « La vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus gaie ». Cette représentation idéale de l'abondance tranche avec la réalité où la collectivisation provoque des famines récurrentes. Avec Sergueï Guérassimov, Plastov fut un picturaliste célébré par le pouvoir et ses œuvres furent massivement reproduites.**



Magnitogorsk. « Qu'il écrive ce qu'il veut et quand il veut. Bref, laissez-le se déchaîner [...] et protégez-le[11]. » En 1940, ignorant des années d'encouragements officiels qui incitaient les écrivains et les cinéastes à présenter des « héros positifs » dignes d'être imités, il critique les personnages dépeints en noir et blanc, faisant remarquer qu'il préfère « la manière d'Anton Tchekhov, qui n'a pas de héros mais plutôt des personnages tout en gris », et il en rajoute avec cette proposition extravagante (du point de vue des conventions soviétiques) que même Léon Trotski ne doit pas être présenté seulement comme un « ennemi » négatif unidimensionnel, mais aussi comme « une personne capable » ayant « des qualités positives, car, assurément, il en avait[12] ». (Cela alors que quelques années plus tôt, d'anciens hauts dirigeants du Parti étaient fusillés pour être soupçonnés de conspirer avec le « Judas-Trotski » exilé !) Finalement, en 1953, Staline dénonce les « méthodes d'Araktcheiev[13] » dans la culture[14], c'est-à-dire les diktats répressifs dans certains secteurs intellectuels ou culturels où aucun désaccord n'est permis, et il force même les dirigeants des unions, les « petits Staline » comme on les appelle parfois en coulisse, à critiquer leurs propres comportements dictatoriaux.

Ces interventions peuvent avoir des conséquences inattendues. La condamnation de l'opéra de Chostakovitch en 1936, par exemple, vise certainement à apporter aide et réconfort aux compositeurs traditionalistes, c'est-à-dire à des gens qui perpétuent la tradition de classiques russes du XIXe siècle, tel Nikolaï Rimski-Korsakov, par opposition aux anciens « prolétariens », dont les penchants pour les marches militaires et les fanfares ont peu de partisans dans les hautes sphères du Parti. Néanmoins, les musiciens ne sont pas plus tôt réunis pour « tirer les conclusions » de l'article de la *Pravda* qu'un ancien de l'ARMP – organisation prolétarienne alors dissoute – entreprend de défendre Alexandre Davidenko, qui avait été un héros de l'ARMP : « Nous entendrons bientôt les mêmes mots [sur Davidenko] que ceux entendus sur Maïakovski : "C'est un crime de l'oublier".[15] ») De même, à la fin des années 1940, les musiciens d'Ouzbékistan réussiront pendant un temps à imposer leur interprétation totalement originale de la campagne « anticosmopolite » en cours (pourtant dirigée contre les influences occidentales et les Juifs), qu'ils retournent, à l'échelle locale, contre les compositeurs russes[16].

Ainsi, malgré tous les efforts du jardinier culturel et de ses assistants, certains arbustes n'ont pas bien pris, et, inversement, des arbres ont pris racine spontanément et se sont développés jusqu'à maturité. La colonie de datchas construite à Peredelkino, qui n'était voulue ni par Staline ni par son maître à penser pour le domaine de la culture, Maxime Gorki (mais était passionnément souhaitée par l'élite culturelle), en fournit un bel exemple. En 1933, Staline qualifie cette idée de « projet extravagant qui pourrait [...] éloigner les écrivains du monde réel et développer leur vanité[17] », mais les datchas sont néanmoins construites (avec, peut-on dire, les résultats prévus par Staline). De même, si Staline s'est lui-même constamment opposé au culte littéraire et artistique de sa personnalité, celui-ci n'en a pas moins prospéré. Ce genre

d'injonction relevait peut-être d'une fausse modestie dont personne n'était vraiment dupe, mais on ne peut exclure la possibilité que ce culte ait été un arbre qui ait poussé tout seul. Dans un régime de censure et de dénonciation, certains impératifs structurels dépassaient Staline lui-même : quoi qu'il en dise, exagérer ses vertus ne risquait pas de nuire, ce qui n'était pas le cas si l'on défendait les « qualités positives » de Trotski (même si Staline le recommandait explicitement).

La définition de la « ligne du Parti » pour la littérature et les arts suppose une négociation entre le régime et les milieux culturels. Tout d'abord, ce sont les milieux culturels eux-mêmes qui créent les diverses écoles et configurations artistiques qui, ensuite, peuvent être officiellement encouragées ou condamnées. Dans le domaine du théâtre, par exemple, les deux tendances dominantes (et opposées) dans les années 1930 sont celle, établie depuis longtemps, de Constantin Stanislavski et du Théâtre d'art de Moscou, et celle plus avant-gardiste du théâtre de Vsevolod Meyerhold ; le régime peut donc intervenir en faveur de l'une ou de l'autre, mais il ne peut inventer de toutes pièces une troisième voie qui ne trouverait aucun écho dans la profession[18]. Lorsqu'il critique l'*establishment* musical des symphonistes soviétiques (Chostakovitch, Prokofiev et les autres), déclaré trop occidental et élitiste, Jdanov, en 1948, essaie en vérité de provoquer la rébellion des jeunes compositeurs[19] ; mais les jeunes sont peu nombreux à le suivre, et leurs œuvres n'ont pas suffisamment de poids : son entreprise est vouée à l'échec.

Une des préoccupations constantes du régime étant notamment de savoir comment les initiatives des dirigeants sont accueillies dans l'intelligentsia, la police secrète est chargée d'aller voir (et entendre) ce qui se dit en privé. L'aide apportée par l'État au fils de l'écrivain Mikhaïl Saltykov-Chtchedrine en 1932 est, selon l'OGPU (Direction politique d'État unifiée), accueillie très favorablement : bien que « Saltykov [fils] soit une épave irrécupérable », cette aide montre que « la Russie soviétique prend soin de la mémoire de ses grands hommes et des services qu'ils ont rendus[20] » ; elle suscite donc une approbation générale du régime et vaut à Staline un plus grand respect de la part des écrivains non membres du Parti. Par contre, en 1944, une série de reproches faits à Ilia Selvinski et à d'autres écrivains n'a apparemment pas eu l'accueil escompté, ne produisant qu'une « réaction essentiellement hostile[21] » au régime. Toutes ces réactions sont consignées. La condamnation de Chostakovitch en 1936 est aussi, d'une manière moins extrême, un fiasco : beaucoup d'écrivains, d'hommes de théâtre et de musiciens critiquent la condamnation (comme le note avec zèle le NKVD [commissariat du peuple aux Affaires intérieures]), même ceux qui ne sont pas grands amateurs d'opéra[22]. Cette réaction contribue peut-être au rapide retour en grâce du musicien.

Les rapports de la police secrète, comme ceux que nous venons d'évoquer, ressemblent parfois à des commérages relatant à l'ensemble des membres

**Gustav Klucis, affiche « Prolétaires de tous les pays, défendez votre patrie socialiste ! Défendons l'URSS. »**
1931
Berlin, Kunstbibliothek-Staatliche Museen zu Berlin

**En s'appuyant sur le photomontage, le traitement de la perspective et le choix des couleurs, Gustav Klucis, cofondateur du groupe Octobre, crée un nouveau type d'affiche de propagande à la fin des années 1920. À l'enthousiasme militant des années Lénine succède néanmoins une désillusion qui culmine en 1938 lors de son arrestation et de sa condamnation pour appartenance à une association terroriste lettone.**

**Pavel Kouznetsov,**
***Push-Ball***
1931, huile sur toile
Moscou, galerie nationale
Tretiakov

**Malgré le message transmis par cette allégorie glorifiant la vigoureuse emprise du sport dans la société soviétique, Pavel Kouznetsov fut périodiquement attaqué pour son formalisme et pour son manque de coopération envers la représentation de l'idéal socialiste dans les années 1930.**

du Parti (en l'occurrence, ceux du Comité central) des faits et gestes – et des propos – que les célébrités espèrent garder dans la sphère privée. Peut-être (outre la lecture sérieuse qui en était faite pour leur contenu politique) sont-ils lus avec ce plaisir que procure la lecture des potins mondains, car ces célébrités artistiques sont souvent connues personnellement des dirigeants du Parti. Il y a, en effet, des chevauchements entre les cercles sociaux du Parti et ceux des élites culturelles, et ces liens sont rendus plus complexes encore du fait des réseaux denses qui se tissent entre les politiques-mécènes et les artistes-clients. Pratiquement tous les membres du Politburo, ministres et secrétaires régionaux du Parti – et Staline lui-même – jouent un rôle de mécènes culturels (pour éviter de passer pour des « incultes »), et ce mécénat prend la forme de toute une palette de services, y compris aider un « client » à obtenir un appartement plus spacieux, ou le sortir de difficultés politiques

**Dmitri Kabalevski**
**au palais des Pionniers**
**à Ekaterinbourg**
1940, retirage
photographique
Moscou, musée national de
la Culture musicale Glinka

**L'œuvre à dominante pédagogique est au cœur de la création de Dmitri Kabalevski ; il l'initia dès la fin des années 1920 à travers ses nombreuses œuvres pour piano (concertos, sonates, sonatines, préludes, etc.). Le régime soviétique en fit l'un de ses ambassadeurs en URSS et à l'étranger dans le domaine de la pédagogie.**

ou professionnelles. Ainsi, la boîte aux lettres de Viatcheslav Molotov, chef du gouvernement soviétique, est toujours pleine de demandes – de logement, de datcha ou de protection contre les harcèlements administratifs – émanant de poètes, écrivains, académiciens ou musiciens[23]. Les chanteurs et les acteurs, déçus de ne pas avoir eu le rôle qu'ils souhaitaient, écrivent régulièrement à leurs mécènes politiques dans l'espoir qu'ils interviennent en leur faveur[24] ; parfois aussi, ils écrivent pour dénoncer leurs collègues. Les artistes peintres deviennent les clients des dirigeants politiques dont ils peignent le portrait ; ce sont d'ailleurs souvent eux qui recherchent activement ces commandes[25]. Les grands théâtres entretiennent de riches réseaux de mécènes, auxquels ils peuvent faire appel quand eux-mêmes, ou l'un des leurs, est en difficulté[26].

À la fin des années 1940, quand le chanteur populaire émigré Alexandre Vertinski rentre en Union soviétique, on prétend que seule l'aide d'un mécène influent, Andreï Vychinski (plus connu comme procureur d'État dans les grands procès de Moscou à la fin des années 1930), lui permet de remonter sur scène. Durant des années, les chansons de Vertinski avaient été violemment critiquées dans la presse soviétique pour cause de décadence occidentalisante et sentimentalisme petit-bourgeois. Selon son biographe russe, Vychinski assista à l'un des concerts de Vertinski, assis « discrètement dans une loge à l'abri des regards inquisiteurs. Cependant, sa présence n'était pas un secret pour l'artiste sur scène [...]. Quand celui-ci commença à chanter, il se tourna très légèrement vers la loge en signe de respect...[27] » On peut y voir un exemple touchant (ou simplement déplaisant) du mécénat soviétique, mais l'anecdote a une portée beaucoup plus vaste, car elle donne une image que l'on retrouve constamment dans les mémoires et dans le folklore urbain soviétiques : celle du « Guide » (*vožd*) qui, tapi derrière un rideau, observe.

Au Bolchoï, l'établissement culturel préféré de Staline – et que ce dernier protège dans les multiples vicissitudes qu'il traverse –, la chanteuse Galina Vichnevskaïa se souvient qu'il avait l'habitude d'occuper la loge A, du côté gauche de la fosse d'orchestre, « caché aux regards du public par un rideau[28] ». On retrouve cette image dans le contexte beaucoup plus sinistre des grands procès qui se tiennent à Moscou à l'occasion des purges, où, dit-on, « Staline était tapi dans une salle en retrait équipée de vitres teintées, là où les orchestres jouaient jadis pour les quadrilles de l'aristocratie et d'où, dit-on encore, sortaient des volutes de fumée[29] ». L'histoire est apocryphe, car Staline avait déjà quitté la ville pour prendre des vacances à Sotchi, mais sa rémanence dans le folklore urbain est révélatrice. L'image du Guide suprême dans sa loge, écoutant derrière un rideau, fomentant peut-être un meurtre ou simplement appréciant la musique, symbolise la relation entre le pouvoir et la culture qui s'est imprimée dans le psychisme des artistes soviétiques, et qui les a souvent conduits à se poser en victimes plus qu'en bénéficiaires du régime. Quand le pouvoir vient à la culture, qui sait ce que sera le résultat de cette rencontre ? Ce seront peut-être des acclamations enthousiastes de la part du premier des mécènes, un prix Lénine pour une réalisation culturelle exceptionnelle. Ou, dans le cas de *Lady Macbeth*, l'opéra malchanceux de Chostakovitch, un départ précipité de Staline à la fin du spectacle, pour éviter de devoir saluer le compositeur, suivi d'un article accablant dans la *Pravda*. Il y a une troisième voie, celle que les revirements réguliers de la politique culturelle soviétique ont trop souvent imposée aux artistes, y compris à Chostakovitch [30] : la critique dévastatrice dans la presse *puis* le prix Lénine. Et ce processus peut se répéter *ad libitum*.

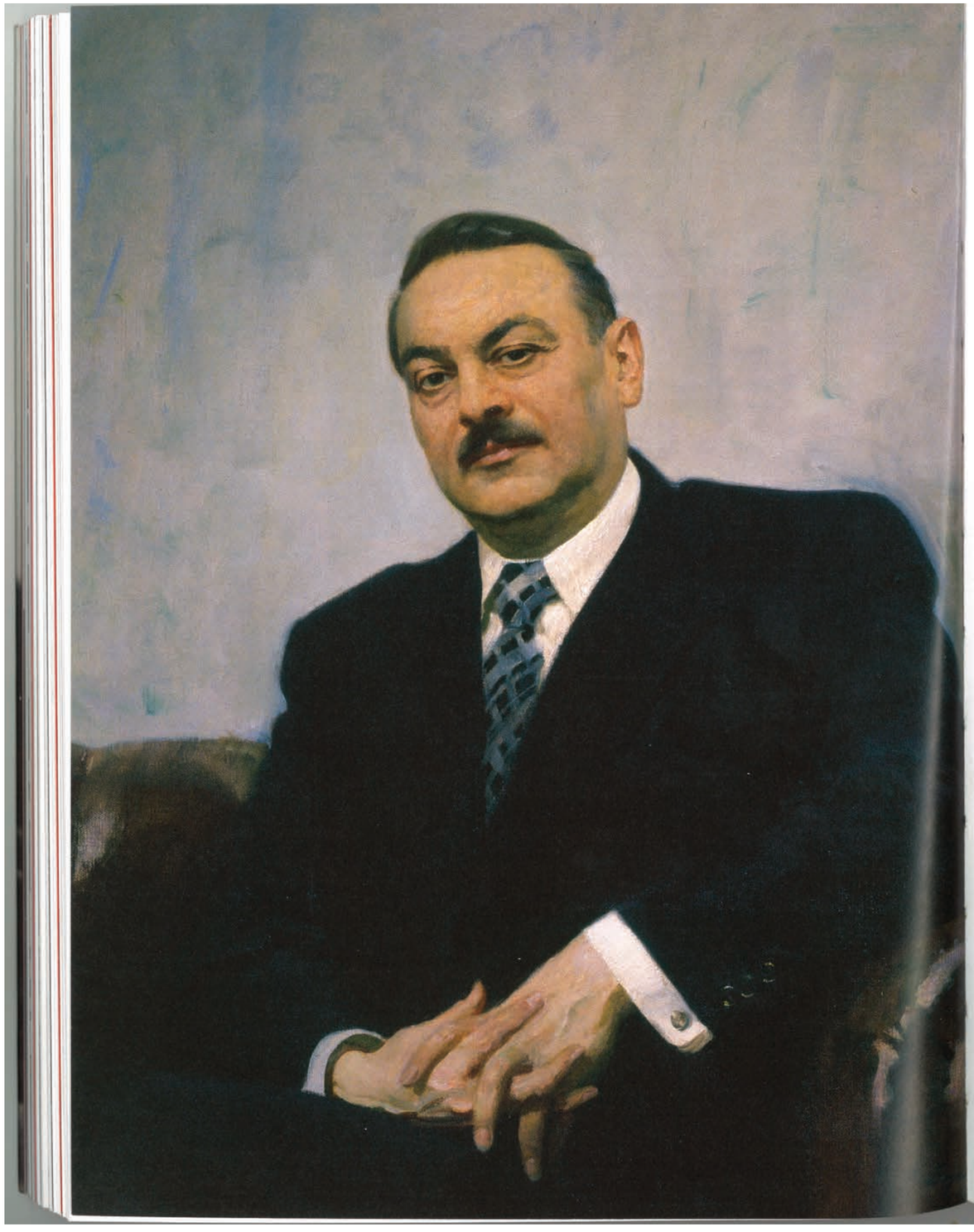
**Notes**

1 Tikhon Khrennikov, en collaboration avec V. *Rubtsova, Tak eto bylo. Tikhon Khrennikov o vremeni i o sebe*, Moscou, Mouzyka, 1994, p. 138.
2 Katerina Clark et Evgeny Dobrenko, en collaboration avec A. Artizov et O. Naumov, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*, trad. M. Schwartz, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 141.
3 *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, dir. A. Artizov et O. Naumov, Moscou, Mejdounarodni, 1989, p. 111.
4 Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*, Londres, Routledge, 1992, p. 178-179.
5 Sur la « politique de droite » et la « politique douce », voir Sheila Fitzpatrick, « The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928-1929 », in *Soviet Studies*, nº 23-2, octobre 1971, p. 236-253 ; *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, dir. S. Fitzpatrick, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
6 Concernant les différentes factions dans l'administration culturelle, voir Leonid Maximenkov, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinckaja ku'lturnaja revolucija 1936-1938*, Moscou, Juridičeskaja kniga, 1997, p. 54-56 ; voir aussi l'ouvrage du membre du réseau de Jdanov, Dmitri Shepilov, *The Kremlin's Scholar. A Memoir of Soviet Politics under Stalin and Khrushchev*, trad. A. Austin, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 88-89.
7 Résolution du Politburo du Comité central du Parti communiste « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques », 23 avril 1932, in *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, *op. cit.*, p. 172-173.
8 Les principales cibles sont les « prolétariens », mais les modernistes communistes ne sont pas épargnés.
9 *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, *op. cit.*, p. 272.
10 *Ibid*, p. 290.
11 *Ibid*, p. 279.
12 *Ibid.*, p. 451.



13 Alexis Andreïevitch Araktcheiev (1777-1825) : général d'artillerie, il fut le gouverneur de Saint-Pétersbourg avant d'être nommé ministre de la Guerre par le tsar Alexandre Ier.
14 Joseph Staline, « Marxism and problems of linguistics », in Stalin, *Sotchinenia*, sous la dir. de Robert H. McNeal, vol. 3, Stanford, Hoover Institution, 1967, p. 144-145.
15 *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, *op. cit.*, p. 303.
16 Cf. Kiril Tomoff, « Uzbek Music's Separate Path : Interpreting "Anticosmopolitanism" in Stalinist Central Asia, 1949-52 », in *The Russian Review*, nº 63-2, avril 2004, p. 212-240.
17 *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, *op. cit.*, p. 189.
18 Sur le rôle des professions culturelles dans la création des orthodoxies dans les années 1930, voir le chapitre « Cultural Orthodoxies Under Stalin », in Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, New York, Cornell University Press, 1992, p. 238-256.
19 Voir l'échange entre Jdanov et le jeune compositeur Vano Mouradeli concernant la pression exercée sur ce dernier pour qu'il imite ses aînés formalistes, lors des discussions de 1948, dans Tikhon Khrennikov, *op. cit.*, p. 196-200. Tikhon Khrennikov, chef nouvellement désigné de l'Union des compositeurs, est clairement le candidat choisi par Jdanov (et Staline) pour jouer le rôle de jeune porte-parole, mais il se révèle être trop conciliateur, et la jeune génération de compositeurs continue d'admirer Chostakovitch.
20 *Vlast i xudožestvennaïa intelligencija*, *op. cit.*, p. 171.
21 *Ibid.*, p. 522.
22 Pour un résumé du débat public sur le formalisme déclenché au sein des professions par l'éditorial de la *Pravda* : *ibid.*, p. 302-304 ; concernant le rapport du NKVD aux dirigeants du Parti sur les opinions des écrivains et des musiciens telles qu'elles s'expriment en privé : p. 290-295.
23 Voir Sheila Fitzpatrick, « Intelligentsia and Power. Client-Patron Relations in Stalin's Russia », in *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung / Stalinism Before the Second World War, New Avenues of Research*, dir. M. Hildermeier, Munich, Oldenburg Verlag, 1998, p. 33-34.
24 Voir, par exemple, la lettre adressée à Andreï Jdanov quand il était secrétaire du Parti à Leningrad, dans TsGAIPD, f. 24, op. 2v, d. 2679, ll., p. 28-30.
25 Cf. Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art*, Ann Arbor, Ardis, 1977, p. 151 ; *Sto sorok besed s Molotovym. Iz dnevnika F. Tchoueva*, Moscou, Terra, 1991, p. 315. On trouvera un exemple de sollicitation d'une commande à un dirigeant dans la lettre de Mark Chafrane à Jdanov, dans TsGAIPD, f. 24, op. 2v, d. 2219, l. 1.
26 Cette question est abondamment illustrée dans les mémoires du violoniste de théâtre Elaguine, *Ukroščenie isskustv*, New York, Izd.-vo imeni Tchekhova, 1952.
27 Arkadi Vaksberg, *The Prosecutor and the Prey. Vyshinsky and the 1930s' Moscow Show Trials*, trad. J. Butler, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 217.
28 Galina Vichnevskaïa, *Galina*, Smolensk, en russe, 1999, p. 122.
29 Simon Sebag Montefiore, *Stalin. The Court of the Red Tsar*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 2003, p. 194.
30 Chostakovitch reçoit le prix Lénine en 1945 ; en 1948, il connaît de nouveau des problèmes, mais pour quelques années seulement (comme en 1936).

*Extraits du catalogue de l'exposition*
Lénine, Staline et la musique,
*Cité de la Musique, Paris, 2010*



Laurent Feneyrou

# AUX SOURCES DU RÉALISME SOCIALISTE

## Les fondements théoriques du jdanovisme

Au XIXe siècle, Vissarion Bielinski, Nikolaï Tchernychevski et Nikolaï Dobrolioubov posent les fondements de la littérature réaliste russe. Initiateur de la « critique réaliste », exégète d'Alexandre Pouchkine, Mikhaïl Lermontov et Nikolaï Gogol, Bielinski entend étudier les contradictions de classe, les lois de l'histoire, du développement et de l'expérience du peuple, ainsi que la réalité, « sans lacunes, dans sa totalité ». La littérature et les arts, interprètes de problèmes sociaux, répètent le monde non comme un calque – ce que le critique Dmitri Pissarev qualifiera de « fidélité daguerréotypique » –, mais comme un « miroir convexe ». Dans différents articles, parmi lesquels « Rapports esthétiques de l'art avec la réalité » (1855), Tchernychevski fait de cette répétition une lutte, en tant qu'elle arme de connaissances les masses et les incite à revendiquer leur émancipation[1]. À cette condition, l'œuvre réaliste acquiert une signification historique et exerce une influence « saine » et « vigoureuse » sur la société. Convaincu que toute création artistique dépeignant la réalité donne matière à réflexion sur son milieu d'origine, Dobrolioubov forge la notion de « critique réelle ». Évaluer une œuvre, c'est examiner à quel point celle-ci reproduit les aspirations d'une époque, dans le but de comprendre la vie, d'en pénétrer l'essence et de découvrir les causes et les voies de son évolution. Accordant une place essentielle au peuple, duquel émerge un nouveau héros dénonçant le mensonge social et dressant contre lui une avant-garde,

**Vassili Efanov, *Portrait d'Andreï Jdanov***
1947, huile sur toile
Saint-Pétersbourg, Musée d'État russe

**Andreï Jdanov succède à Sergueï Kirov à la tête du Parti de Leningrad en 1934. Il devient l'idéologue en chef du Parti et le bras droit de Staline, enclenchant la campagne massive de « serrage de vis » idéologique entreprise peu de temps après la victoire de 1945. C'est sur son initiative que parut l'arrêté du Parti « À propos de l'opéra de Vano Mouradeli, *La Grande Amitié* ».**

**Nikolaï Yanov / Marc Redkine**
**Andreï Jdanov parmi les participants de l'Olympiade de la création enfantine**
1940, retirage photographique
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie

l'œuvre d'art réaliste insuffle le « feu de l'indignation et de la vengeance », et exalte par conséquent la dialectique. Tout réalisme, dont Friedrich Engels écrit qu'il est la « représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques », suppose le reflet d'une réalité. « Reflet », le mot est de Lénine dans *Matérialisme et Empiriocriticisme*[2] et renvoie à une catégorie de la théorie de la connaissance marxiste, l'unité du procès de reproduction matérielle dans la pensée et du procès de détermination de la pensée par ses conditions matérielles, qu'elles soient historiques, sociales ou économiques.

En URSS, après les agitations de la culture prolétarienne des années 1920, le réalisme est dit *socialiste*, supplantant l'« art matérialiste dialectique ». L'apparition de cette expression remonterait au 23 mai 1932, dans un article de *Literatournaïa Gazeta*, avant que Staline ne l'adopte, le 26 octobre 1932, lors d'une réunion chez Maxime Gorki. C'est un « réalisme » orienté vers une connaissance, l'éducation de la collectivité – et singulièrement de la classe pour laquelle l'artiste crée et à laquelle il est lié. C'est un réalisme « dialectique », inscrit dans la lutte sociale, soucieux de transformer le monde, et non pas seulement de le connaître. « C'est le réalisme plus l'enthousiasme, le réalisme plus l'esprit combatif[3] », résume Anatoli Lounatcharski. Et c'est un réalisme « socialiste », l'art visant à la réalisation des objectifs de la dictature du prolétariat.

Qu'en est-il en musique ? Dès 1933, dans la revue *Sovietskaïa Mouzyka*, le musicologue Victor Gorodinski se fonde sur les théories de Boris Assafiev, consignées dans *La Forme musicale comme processus*[4], pour édicter les principes du réalisme socialiste musical. Celui-ci ne se résume ni au titre, ni au texte, mais revient à l'« intonation », par laquelle Assafiev désigne une manifestation et une interprétation sonore de la vie ou de la réalité, perçue



et saisie directement ou métaphoriquement comme porteuse de contenus et riche de corrélations, exprimant donc un sens et fondant une communication. Une intonation élémentaire reproduit les contours mélodiques, les rythmes et les dynamiques de processus naturels ou langagiers, selon le matérialisme d'un monde objectif, mû et régi par des lois physiques. L'intonation s'insère dans la substance thématique d'une œuvre, mais associe toutes les dimensions du discours, de sorte qu'elle ne se réduit pas à la mélodie, mais inclut des éléments harmoniques, rythmiques, timbriques, formels et stylistiques, mais aussi d'exécution et de perception. Assafiev considère comme équivalents la note seule et le son d'une voyelle ou d'une consonne, qui n'a de sens que corrélé. C'est un autre principe du matérialisme dialectique : rien n'existe à l'état isolé, tout subit l'influence du milieu. Une relation d'intonation contient trois facteurs : la distance, la direction et la mélodicité, de sorte que l'intervalle, marqueur de ces facteurs, constitue l'unité de base de l'intonation. L'intervalle est une « intonation résumée[5] », une « qualité intonationnellement expressive[6] ». Puis la configuration et l'ordonnancement des intonations suscitent une « imagerie », caractérisée comme « processus de concrétisation d'images musicales » et « transformation de la musique en langage figuratif vivant, plein de signification ». L'image musicale devient par là une réalité objective, capable d'évoquer idées, associations et sensations concrètes. Aussi Assafiev définit-il la musique comme l'« art du reflet de la réalité dans des images sonores[7] ». Dès lors, toute exécution implique de respecter l'intelligibilité de l'expression et les codes de communication du public, de prêter attention au niveau de culture de l'entité sociale à laquelle appartient le compositeur ou à laquelle il s'adresse. Le développement de l'art est régulé par les masses, qui possèdent des intonations inscrites dans leur conscience collective, promeuvent ou dépassent la vitalité de l'héritage, acceptent ou rejettent les œuvres novatrices, quand bien même ces œuvres, encore peu familières, se révéleraient à l'avenir contemporaines d'une époque qui les a regardées avec défiance. Car aucun aspect de la musique ne survit s'il n'est socialement assimilé.

En 1934 déjà, au premier congrès de l'Union des écrivains, où triomphe Gorki, Andreï Jdanov tient, le 17 août, un discours contre la littérature bourgeoise et les auteurs cultivant « le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres[8] », à l'inverse de la littérature soviétique, nécessairement optimiste, libérée des conflits, en tant qu'issue de la classe ascendante – le bannissement de la discordance sera d'ailleurs une constante de l'esthétique soviétique. En conséquence, l'action réaliste socialiste porte des héros et célèbre les « bâtisseurs actifs de la vie nouvelle » : ouvriers, kolkhoziens, membres du Parti, qui lui dictent ses thèmes. Et la littérature de classe obéit méthodiquement à trois mots d'ordre :

1. Le réalisme socialiste, à l'évidence.

2. Une culture nationale par sa forme et socialiste par son contenu, ou la reconduction et l'affirmation des différences nationales, sinon de nationalismes.

**Fedor Chourpine,**
***Le Matin de notre Patrie***
1946-1948, huile sur toile
Moscou, galerie nationale Tretiakov

**Avec les mosaïques de l'université de Moscou et les fresques officielles de Guérassimov, l'œuvre de Chourpine, en présentant Staline auréolé de sa victoire sur le fascisme et phénix d'une nouvelle époque, répond pleinement aux canons du réalisme socialiste. La posture du chef, le symbole du matin naissant et la facture du tableau conduisent l'œuvre du côté de l'édification religieuse.**

3. L'écrivain comme «ingénieur des âmes» (Staline), car connaissant et maîtrisant les *techniques* de l'écriture. Est ici supposée une infériorité de l'art, ou plutôt son inactualité face au nouvel esprit scientifique, lequel réclamerait une formulation de la vérité plus rigoureuse que celle dont l'art était jusqu'ici capable. Rien n'oppose plus création et logique, esthétique et épistémologie – en 1948, Jdanov, cherchant à démontrer qu'une musique dissonante ou disharmonique «viole» ou «lèse» l'«activité psycho-physiologique de l'homme», s'interrogera sur les conséquences de l'atonalité sur l'organisme et la réalité physique, de laquelle dépendent et dérivent, dans le matérialisme, les phénomènes mentaux; la condamnation de la musique atonale et sérielle usera donc d'un vocabulaire psychiatrique.

Dès 1933, Lev Lebedinski avait entrepris la première classification systématique des courants modernistes du point de vue de leur fonction de classe. À la suite du congrès de l'Union des écrivains, l'Union des compositeurs condamne, en février 1935, Arnold Schoenberg, Darius Milhaud ou Igor Stravinski, un an avant l'article «Le chaos remplace la musique[9]», qui paraît dans la *Pravda*, le



28 janvier 1936. Staline et Jdanov venaient d'assister à une représentation de *Lady Macbeth de Mtsensk* de Dmitri Chostakovitch. Le jugement de Staline fut sans appel: «Ce sont des inepties, pas de la musique.» Non signé, l'article de la *Pravda* blâme, outre le naturalisme cruel et vulgaire de l'opéra, ses emprunts au jazz – «mécanisation», «érotisme refoulé», «volonté d'émousser le sentiment par les stupéfiants»[10], comme l'avait écrit Lounatcharski –, l'indigence de ses mélodies, le dédale d'un discours «sens dessus dessous», impossible à mémoriser, un «flot de sons intentionnellement discordants et confus», sinon une cacophonie. La «célébration de la lubricité de la riche marchande» (le personnage principal, Katerina Izmaïlova), dans cette œuvre «neurasthénique», témoignerait d'une pornographie, d'une pornophonie. Or, l'homme socialiste ne pouvait être que «vertueux[11]».

Après la guerre, en 1947, alors que le pouvoir discipline arts et sciences – les poètes Anna Akhmatova et Mikhaïl Zochtchenko en subissent dès 1946 les premiers assauts –, naît une polémique contre *La Grande Amitié* de Vano Mouradeli. Cet opéra déplaît à Staline et à Jdanov, qui jugent le livret «artificiel» et relèvent des erreurs historiques et politiques dans sa représentation des conflits du Caucase. Mouradeli rejette la faute sur les professeurs des conservatoires, les éditeurs et les critiques. En janvier 1948, Jdanov ordonne donc la convocation d'une réunion de la section moscovite de l'Union des compositeurs, dans le but de dresser une liste des musiciens coupables d'anti-nationalisme. Contre l'insuffisance de la critique et de l'autocritique à l'Union des compositeurs, Jdanov, déclinant la thèse belliciste des deux camps qu'il avait développée le 22 septembre 1947 devant les neuf partis communistes européens réunis en Pologne, oppose deux tendances, deux conceptions du monde résolument en lutte, l'une socialiste, l'autre bourgeoise: la première est «saine», normale, naturelle, belle, humaine, harmonieuse, riche de valeurs spirituelles, et fondée sur le mélodisme, la reconnaissance du rôle de l'héritage classique, les traditions de

**M. Yudine, affiche de la première exécution à Leningrad de l'opéra *La Grande Amitié* de Vano Mouradeli, dans la production du théâtre Maly**
1947
Moscou, musée national du Théâtre Bakhrouchine

l'école musicale russe, l'association de l'idéologie, de l'optimisme, du réalisme socialiste, de la maîtrise professionnelle et des liens organiques avec le peuple ; la seconde est « formaliste », nihiliste, laide, vulgaire, révisionniste, insensée, fausse, pathologique, pénétrée d'impressions idéalistes, agissant en contrebande, étrangère aux masses, à leurs besoins et à leurs créations, partant anti-populaire, oublieuse de servir la classe ouvrière au bénéfice de l'émotion individuelle de quelques esthètes. Mais « l'innovation ne coïncide pas toujours avec le progrès ». Jdanov stigmatise les originalités des formalistes, chez lesquels l'innovation, embourgeoisée, serait une fin en soi. Idéalisé, l'héritage classique, dans lequel tout musicien doit s'inscrire et rechercher le meilleur « pour le développement ultérieur de la musique

**Veniamine Briskine / Konstantin Ivanov, affiche de la chanson de soldats *L'Affaire du peuple*, musique de Vano Mouradeli, paroles de Sergueï Mikhalkov**
1953, impression typographique Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie

**Dans le contexte de la guerre froide et de la course aux armements, les chansons patriotiques fleurissent au début des années 1950. « La défense est notre honneur et l'affaire du peuple. Nous avons des bombes atomiques et des bombes à hydrogène… », assène le texte de Sergueï Mikhalkov, l'auteur des paroles de l'hymne soviétique en 1943.**

**Serge Prokofiev, Dmitri Chostakovitch et Aram Khatchatourian à l'assemblée plénière de l'Union des compositeurs à Moscou**
1945, retirage photographique Moscou, Archives nationales de littérature et des beaux-arts de Russie (RGALI)

soviétique », et auquel les formalistes sont incapables de prouver qu'ils sont attachés, impose le classicisme du contenu et de la forme, ou l'« élégance ». Il conviendra aussi de développer et de parfaire la supériorité de l'auditeur soviétique, d'élever la culture du peuple de l'URSS, « dépositaire de la culture musicale universelle », par la musique populaire de la classe paysanne et ouvrière, en laquelle se reflètent les mouvements russes de libération, mais aussi par la musique savante qui dressa jadis les opprimés contre les oppresseurs : Ludwig van Beethoven, contemporain de la Révolution française, et le groupe des Cinq (Mili Balakirev, Alexandre Borodine, César Cui, Modeste Moussorgski et Nikolaï Rimski-Korsakov), principalement Modeste Moussorgski qui, comme Assafiev l'avait rappelé en 1930, rêvait que toute la musique russe dérivât de l'intonation de la parole et des manières du peuple, et que la mélodie s'associât à la vie, déclinant les intonations du langage parlé en ce qu'il appelait le « récitatif dans la mélodie ».

Assafiev rédige la résolution « À propos de l'opéra *La Grande Amitié* », dans laquelle est publiée, le 10 février 1948 – une semaine avant la réunion de l'Union des compositeurs –, la liste des compositeurs aux errements modernistes. Un mois après, lors du premier congrès de l'union, du 19 au 25 avril, Tikhon Khrennikov prend un pouvoir qu'il ne quittera plus jusqu'à la Russie de Boris Eltsine, et s'en prend au formalisme. Mais qu'est-ce que ce formalisme ? Une concentration exclusive sur la forme, sans lien avec la réalité, sinon à une réalité « distordue » ? le peu d'attention au peuple, à ses idéaux et aux principes fondamentaux de sa vie ? la stérile habileté technique des musiciens occidentaux ? la dissonance, la polytonalité, l'atonalité – sa « proche parente » (Prokofiev) –, le sérialisme ? l'absence de ferveur révolutionnaire dans les

**Caricature de Tikhon Khrennikov par Alexandre Mazayev**
Vers 1940, crayon sur papier
Moscou, musée national de la Culture musicale Glinka

**Nommé secrétaire général de l'Union des compositeurs sur une décision personnelle de Staline en 1948, Tikhon Khrennikov demeura aux commandes quarante-trois ans, jusqu'à la chute de l'URSS. Khrennikov se manifesta comme un défenseur du réalisme socialiste et un adversaire du modernisme, et en même temps comme un fonctionnaire habile et souple.**

harmonies, les tempos et les fanfares instrumentales ? ce qui n'entre pas dans la conscience et la mémoire des auditeurs ? Est-ce un concept esthétique ou politique ? Devons-nous nous contenter de la raillerie de Prokofiev qui qualifiait de formaliste toute musique non immédiatement compréhensible par le peuple ?

Deux dimensions de l'œuvre musicale le définissent.

1. Le texte, dont l'absence empêcherait les « représentations concrètes de la réalité soviétique ». Jdanov regrette le reflux de la musique descriptive et plus encore de la mélodie, de l'oratorio, de la cantate, de l'opéra ou du chœur – fussent-ils des genres désuets –, ainsi que l'engouement pour des symphonies aux prétentions philosophiques, mais loin de la musique à programme du XIXe siècle. Il établit les équivalences : voix humaine = homme social = réalisme ; instrument = non-humain = formalisme. S'ensuit une théorie sociale des genres musicaux, déterminés par l'économie et les rapports de production. Il conviendrait en outre de revenir ici au rattachement de la musique à l'art rhétorique, évoluant selon des schémas narratifs, aux catégories de l'impulsion, du mouvement et de la terminaison, par lesquelles Assafiev avait mis en évidence la directionnalité de l'énoncé musical, et à la notion d'intonation, laquelle opère en deçà de la poésie et de la musique, qu'elle précède, passant aisément de l'une à l'autre et établissant un lien étroit entre ces arts qu'appréhende l'écoute.

2. La mélodie, « âme de la musique » selon Assafiev. Citant Mikhaïl Glinka (« Celui qui crée la musique, c'est le peuple, et nous, les artistes, ne faisons que l'arranger[12] »), Jdanov en appelle à la simplicité et à la clarté de la mélodie populaire, dont le peuple serait le médium, bien plus que quelques talents individuels. Cette mélodie est un matériau du compositeur et un point de repère à l'audition. Mais Jdanov substitue à la mélodie, et au rôle fonctionnel de ses intervalles, le mélodieux, issu de l'harmonie tonale, d'un idéal tchaïkovskien, et non de la nécessité interne de son mouvement. Dans les débats d'avril 1948, Chostakovitch revient sur cette mélodie, à la base de toute œuvre. C'est d'elle, de la qualité plastique de sa ligne, de la fluidité de sa respiration, que dépendent la polyphonie, la forme, l'instrumentation et l'harmonie, dont le devoir serait de l'éclairer, de la vivifier et l'enrichir[13]. Reflet de l'élément lyrique et humain, et constante de l'art russe, la respiration, qu'il s'agisse de la langue ou de la musique vocale et instrumentale, s'immisce dans le mouvement mélodique de toute création. Avec Jdanov, la mélodie limitera aussi l'usage des percussions, car l'attention au rythme seul – la surcharge de bruits, « fraise de dentiste » ou « hurlements d'abattoir », ironise Jdanov – contrarierait, voire détruirait, l'union harmonieuse des éléments du discours musical. Il en résulte cette hiérarchie : mélodie, harmonie / rythme et forme.

Un dernier point : Jdanov invoque une « musique de Parti », mais pervertit ce que Lénine, dans l'un de ses textes de référence, « L'Organisation du Parti et la littérature du Parti[14] », préconisait : le développement d'une littérature





organisée, méthodique et unifiée dans un parti qui institutionnalise l'équation science / matérialisme / révolution / prolétariat, au risque d'une identification de la classe à l'appareil et, désormais, au seul goût du Petit Père des peuples.

**Victor Koretski, affiche « Dans les pays capitalistes : la destinée du talent... En pays socialiste : ouvrons la voie aux talents ! »**
1948, offset
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie

**Après s'être illustré dans le contexte du blocus de Leningrad, Victor Koretski poursuit après la guerre son activité comme illustrateur de propagande au service de la paix et de la lutte contre le « cosmopolitisme ». Le schéma binaire de cette affiche imprégnera toute la période alors naissante de la guerre froide, marquée par les théories du jdanovisme.**

**Notes**

1 Voir Nikolaï Tchernychevski, *Essais critiques*, trad. A. Garcia, Moscou, Éditions du Progrès, 1976.
2 Vladimir Lénine, *Matérialisme et Empiriocriticisme*, trad. non signée, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1975.
3 Anatoli Lounatcharski, *Les Destinées de la littérature russe*, trad. A. Garcia, Paris/Moscou, Les Éditeurs français réunis/Éditions du Progrès, 1979, p. 101.
4 *Muzykal' naja forma kak process*, Moscou, Leningrad, GMI, 1947.
5 Nous citons ce texte d'après la traduction américaine dans James R. Tull, *B. V. Asaf'ev's « Musical Form as a Process » : Translation and Commentary*, thèse de doctorat, The Ohio State University, 1977, p. 618.
6 *Ibid.*, p. 878.
7 *Ibid.*, p. 905.
8 Nous citons tous les discours de Jdanov d'après Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. non signée, Paris, Éditions de la nouvelle critique, 1950.
9 Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovich*, Paris, Fayard, 1994, p. 202.
10 Anatoli Lounatcharski, *L'Esthétique soviétique contre Staline*, trad. Aymeric Monville, Paris, Delga, 2005, p. 107.
11 Pour l'ensemble des citations de l'article, voir : « Le chaos remplace la musique » (28 janvier 1936), *Lady Macbeth de Mzensk*, *L'Avant-scène Opéra*, trad. Hélène Trottier, n° 141, 1991, p. 21.
12 Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Éditions de la nouvelle critique, 1950, p. 76.
13 Les actes des débats d'avril 1948 ont été publiés en italien dans « Trent' ani di musica sovietica e gli obiettivi dei compositori sovietici », in *Musica e politica*, dir. Mario Messinis et Paolo Scamecchia, Venise, Massilio, 1977, p. 370-411.
14 Voir Vladimir Lénine, *Écrits sur l'art et la littérature*, trad. non signée, Moscou, Éditions du Progrès, 1969 ; et, sur l'esprit de parti, Boris Tchaguine, *L'Esprit de parti en philosophie et l'objectivisme bourgeois*, trad. non signée, Paris, Éditions sociales, 1950.

Pauline Fairclough

# CHOSTAKOVITCH ET STALINE

## Une relation particulière ?

Depuis une trentaine d'années, le thème de « Chostakovitch et Staline » revient avec une certaine constance en Occident. Les notes accompagnant les concerts, les DVD et les ouvrages consacrés au compositeur réunissent souvent ces deux noms, comme s'il avait existé une relation particulière entre les deux personnages[1]. Néanmoins – il est intéressant de le rappeler –, ce genre de rapprochement un peu sensationnaliste n'a jamais été fait du vivant de Dmitri Chostakovitch, ni même dans les années qui précédèrent la fin de l'ère soviétique en 1991. Si, dans son milieu d'origine, Chostakovitch a incarné différentes figures – compositeur, professeur, fonctionnaire et icône musicale de l'Union soviétique –, il restait pour l'Occident relativement mystérieux. Son double rôle d'artiste international et de figure publique soviétique est difficile à comprendre pour un esprit occidental, et le malaise que manifestait le musicien lors de ses visites officielles à l'étranger renforçait ce sentiment de décalage. Après sa mort, Chostakovitch a incarné – de façon un peu monolithique sans doute – le « grand compositeur », dont la stature artistique fait oublier toute autre dimension de sa vie personnelle ou professionnelle. Le premier stade de cette rapide métamorphose de personne vivante en légende déifiée a été une volonté de faire oublier les aspects de sa carrière qui n'entraient pas dans le schéma du compositeur-héros.

Les amis et contemporains de Chostakovitch, notamment ceux de sa génération en Union soviétique et dans le bloc communiste, ont compris

**Pavel Filonov, *Première Symphonie de Chostakovitch***
1935, huile sur toile
Moscou, galerie nationale Tretiakov

**Pavel Filonov occupe une place à part au sein de l'avant-garde russe. Selon Jean-Claude Marcadé, la visée analytique de Filonov est de « rendre le corps du monde sur la toile dans ses moindres parcelles, dans ses genèses, ses états et son devenir à la fois ». L'hommage que rend le peintre au compositeur Chostakovitch est réalisé en pleine période de détresse matérielle et morale, après son exclusion de la vie artistique soviétique.**

la complexité de son double rôle d'artiste et de personnalité publique. En Occident, nombre de personnes l'ont sans doute supposée, du moins jusqu'à ce que cette vision des choses soit balayée par un « scoop » littéraire : la publication en 1979 de *Témoignage*[2], ouvrage du jeune émigré soviétique Solomon Volkov, qui prétendait avoir recueilli les souvenirs du compositeur et qui présentait ce dernier comme un dissident victime du contexte historique. Depuis, l'authenticité de ces mémoires a été mise en doute[3], mais il n'empêche que la dualité du personnage – largement reconnue et tacitement acceptée – a alors cédé la place à l'image héroïque et plus satisfaisante du dissident soviétique. Une image fade et grossière mais qui satisfaisait les esprits occidentaux dans les dix dernières années de la guerre froide. Entre-temps, Volkov développait le thème du dissident Chostakovitch dans un second ouvrage intitulé *Chostakovitch et Staline*[4], où il est question d'une relation réelle entre les deux hommes. Selon l'auteur, la vie du compositeur était entre les mains de Joseph Staline qui, tour à tour, lui rendait hommage ou menaçait de détruire sa carrière. Quant aux réactions du musicien à ce jeu du chat et de la souris, elles se seraient exprimées clairement dans sa musique, et tout particulièrement dans le scherzo violent de sa *Dixième Symphonie*. Ces affirmations sont peut-être purement fictives, mais elles méritent néanmoins d'être examinées. Il est indéniable que les œuvres composées par Chostakovitch sous le régime de Staline restent, aujourd'hui encore, les plus connues et les plus souvent exécutées, ce qui oblige à se demander pourquoi une musique écrite sous un régime extrêmement répressif bénéficie d'une telle popularité internationale, notamment quand le compositeur est connu dans le monde entier comme un pur représentant d'une nation soviétique parfois hostile. Comment ce compositeur soviétique « opprimé » a-t-il accédé à une stature internationale que beaucoup de musiciens de « l'Occident libre » pouvaient lui envier ?

**Rafail Mazelev**
**Dmitri Chostakovitch mesurant les caractéristiques sonores de son *Quintette* sur le rythmographe**
Mars 1941, retirage photographique
Saint-Pétersbourg, Archives nationales de la photographie et des documents audiovisuels

**Tout au long de sa carrière, Chostakovitch manifesta une grande curiosité pour l'innovation technologique et l'expérimentation sonore. Outre son penchant pour le thereminvox et l'emeriton, il s'intéressa au variophone d'Evguéni Sholpo, destiné à l'enregistrement optique de la musique sur un support cinématographique.**



On sait que Staline s'intéressait personnellement aux arts. Il est même intervenu directement dans la carrière de plusieurs grands écrivains et dramaturges, notamment Mikhaïl Boulgakov et Boris Pasternak. Dans ces deux cas, on peut effectivement parler de « relations », en toute conscience de part et d'autre, et l'intérêt que leur portait Staline n'était pas forcément anodin, même quand il aimait leurs œuvres (comme dans le cas de Boulgakov). Mais n'oublions pas non plus que d'autres artistes soviétiques ont connu un sort tragique – du silence forcé à l'exécution –, le Petit Père des peuples ayant personnellement autorisé l'élimination de certains des écrivains, metteurs en scène, cinéastes, artistes et poètes les plus talentueux du pays.

Mais peut-on vraiment parler de « relation » à propos de Chostakovitch et de Staline ? Betty Schwarz, qui a signé l'un des ouvrages les plus récents sur le compositeur, émet l'hypothèse que, comme avec Pasternak, Staline aurait décidé sciemment de ne pas « toucher » à Chostakovitch. « *Naturellement,* écrit-elle, *sa musique était étrangère ou hostile au dictateur, mais le compositeur, célèbre dans le monde entier, constituait pour Staline un atout majeur : il représentait l'Union soviétique, il contribuait à la gloire de l'art* soviétique[5]. » Cette remarque est certainement vraie après la guerre mais il est difficile de penser que Staline ait considéré Chostakovitch comme un trophée avant celle-ci. Il est en effet important de souligner que les terribles purges qui ont emporté de célèbres écrivains, artistes, poètes et metteurs en scène se situent vers le milieu des années 1930, c'est-à-dire avant que la Russie n'entre en guerre en 1941. Staline a-t-il délibérément pris la décision de ne pas « toucher » à Chostakovitch durant cette période, ou sa survie est-elle un simple accident du hasard ?

Dès les premières années de son arrivée au pouvoir, Staline s'est ouvertement intéressé à Maxime Gorki, montrant clairement que ses opinions sur la littérature et l'art n'étaient pas celles d'un dilettante. Cependant, en matière de musique, il fut moins interventionniste. Ses goûts personnels sont typiques de sa classe sociale et de sa génération : il fréquente le Bolchoï pour assister aux spectaculaires performances des classiques du XIXe siècle, comme *Aïda* de Giuseppe Verdi, *Eugène Onéguine* [Evgenij Onegin] de Piotr Ilitch Tchaïkovski et *Une vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka. Et, en 1936, l'éditorial réprobateur « Le chaos remplace la musique », après qu'il a quitté la salle en pleine représentation du *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch, reflète ce conservatisme musical[6]. Le fait qu'il ait apparemment aimé l'opéra populaire composé par Ivan Dzerjinski sur la première partie du roman de Mikhaïl Cholokhov, *Le Don paisible*, montre que Staline était prêt à apprécier un opéra soviétique dès lors que la langue ou le sujet lui plaisait. Il y avait bien pourtant, dans l'intrigue de *Lady Macbeth*, matière à lui plaire (le portrait ignoble des propriétaires bourgeois, l'héroïne forte qui réagit à ses oppresseurs avec une violence sans compromis), mais ce langage musical lui était néanmoins totalement hermétique et sa réaction n'était que celle indignée d'un dilettante conservateur. La critique de la *Pravda* allait conduire à retirer l'opéra du répertoire. On ignore dans quelle mesure il a lui-même contrôlé, orienté ou même rédigé l'éditorial, mais il est

**Photographie de scène de l'opéra *Katerina Izmaïlova* de Dmitri Chostakovitch dans la production du théâtre Nemirovitch-Dantchenko**

Janvier 1934, retirage photographique
Moscou, théâtre musical Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko

**Inspiré d'une nouvelle de Nikolaï Leskov, *Lady Macbeth de Mtsensk* (présenté sous le titre *Katerina Izmaïlova* à Moscou en janvier 1934) de Chostakovitch décrypte avec une grande acuité dramatique et musicale la psychologie de l'héroïne. Katerina trompe son mari avec Sergueï, un ouvrier. Elle fait disparaître son beau-père puis son mari avant d'être condamnée aux travaux forcés. Chostakovitch déclarait éprouver beaucoup de sympathie pour son personnage.**

généralement admis que ce texte exprimait son opinion personnelle. Pourtant, dans les semaines ou les mois qui suivirent, Gorki écrivit à Staline pour prendre la défense du compositeur et critiquer le niveau intellectuel de l'article dans des termes qui ne prêtaient pas à ambiguïté[7]. Gorki voulait-il attaquer Staline de front ou pensait-il que ce dernier n'était que marginalement impliqué dans l'éditorial de la *Pravda* ? Toujours est-il que la réaction de Staline à *Lady Macbeth* déclenche une campagne générale contre le « formalisme » dans les arts, où Chostakovitch n'est, comme le rappelle l'historien Simo Mikkonen, que « la cible initiale[8] ». À l'époque, Staline ne porte peut-être pas un grand intérêt au compositeur – du moins, c'est ce que Gorki laisse entendre dans sa lettre –, mais il est vraisemblable que le compositeur ait crait pour sa sécurité personnelle durant cette période terriblement éprouvante. Cependant, Mikkonen explique que, dans le monde musical, il n'y a eu en fin de compte qu'une seule victime : le bureaucrate de l'Union des compositeurs, Nikolaï Tcheliapov. Au plus fort d'une série de polémiques qui va durer plus d'un an après les attaques contre Chostakovitch, les compositeurs resserrent les rangs et s'en prennent à leur président, un non-musicien. Le Comité des affaires artistiques, nouvellement formé et alors dirigé par Platon Kerjentsev, intervient pour évincer Tcheliapov, sachant que cela risque d'entraîner son arrestation (il sera effectivement fusillé en janvier 1938) mais en reconnaissant que c'est le meilleur moyen de mettre fin au scandale et de permettre à l'Union de repartir d'un bon pied. Chostakovitch demande à rencontrer personnellement Staline à l'époque, mais ce dernier refuse ; c'est Kerjentsev qui le reçoit et qui lui conseille d'étudier la musique populaire, conseil que Chostakovitch pense de toute évidence (et à juste titre) pouvoir ignorer en toute sécurité. Ainsi, à ce point crucial de la carrière du compositeur, en dépit des interventions personnelles de Gorki et du



maréchal Mikhaïl Toukhatchevski et de la requête de Chostakovitch lui-même, Staline ne juge pas utile de prendre directement contact avec lui. Il n'y a pas eu d'appel téléphonique, pas de convocation et, à ce jour, rien ne permet de penser que Staline se soit personnellement intéressé au compositeur jusqu'à ce que celui-ci participe à l'effort de guerre des Alliés (avec sa *Septième Symphonie*, surnommée « Leningrad », composée en 1941), nouvelle qui fera les grands titres des journaux dans le monde entier. Les deux hommes ne se sont rencontrés qu'à deux occasions et très brièvement ; ils se retrouvent en 1943 à la finale du concours de l'hymne national soviétique (auquel Chostakovitch participe mais qu'il ne remporte pas). Le seul appel téléphonique donné par Staline intervient juste avant que Chostakovitch ne se rende à New York, en 1949, en tant que délégué à la conférence mondiale de la Paix. Pour le reste, rien n'indique que Staline se soit soucié de lui, sauf en autorisant les récompenses recommandées par le Comité des affaires artistiques et par le Comité du prix Staline, et en lui octroyant en 1947 le titre d'« artiste du peuple de l'URSS ».

Ces quelques éléments nous amènent donc à nous demander ce qui autorise à rapprocher les deux noms de Chostakovitch et de Staline. Il est peu probable que le dictateur ait suffisamment apprécié la musique contemporaine pour vouloir établir une telle relation. De plus, les compositeurs jouissaient d'une autonomie que les écrivains et poètes n'avaient pas, et ils avaient plus à craindre de l'ingérence du Comité des affaires artistiques et de l'hostilité de leurs propres confrères que de celle du Politburo. Néanmoins, deux événements majeurs dans la carrière de Chostakovitch témoignent d'interventions venues d'en haut : les éditoriaux de la *Pravda* en 1936 et, après la guerre, les attaques contre les compositeurs dans le cadre de ce que l'on appelle habituellement le jdanovisme, d'après le nom d'Andreï Jdanov, qui procéda à des purges dans les milieux artistique et scientifique entre 1946 et 1948. Dans le premier cas, l'incident n'a pas d'effet visible sur le style musical de Chostakovitch, qui travaille à l'époque à sa *Quatrième Symphonie*, œuvre extrêmement complexe et ambitieuse, qui risque de décourager un auditeur « dilettante » beaucoup plus encore que *Lady Macbeth* avec sa flamboyance théâtrale. Pourtant, juste avant la première, Chostakovitch décide de faire retirer la symphonie de l'affiche, apparemment sur le conseil de sources politiques bien intentionnées qui souhaitent éviter au compositeur une nouvelle mise au pilori[9].

La *Cinquième Symphonie*, créée à Leningrad en novembre 1937, sera qualifiée par Alekseï Tolstoï de « réponse concrète d'un artiste soviétique à une juste critique », mais ce n'est pas ainsi qu'elle est d'abord perçue. Si son langage musical n'est pas foncièrement différent de celui de la *Quatrième Symphonie*, elle est structurée de façon plus conventionnelle et présente une plus grande cohérence thématique. Là où elle se distingue nettement des précédentes symphonies, c'est dans les interprétations auxquelles elle se prête. Lors de sa création, le programme donnait une explication intéressante de sa dramaturgie générale : « L'ensemble de la symphonie est l'histoire d'une longue lutte intérieure de l'âme, qui finit par vaincre. » Cette vision deviendra

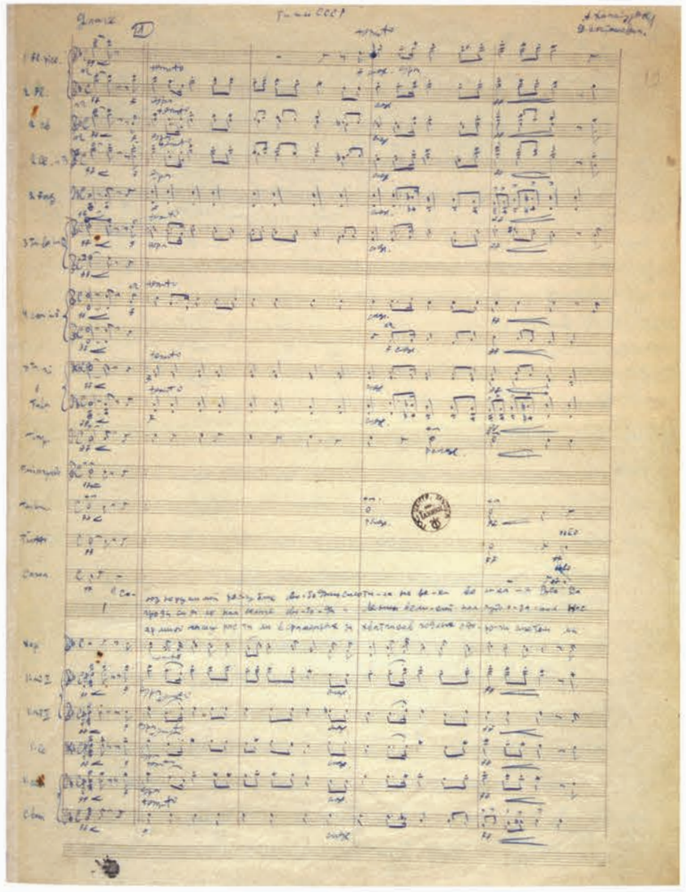
dès lors la grille de lecture obligée de cette symphonie. Lors d'une représentation ultérieure (en décembre), le commentaire insiste encore sur cette dimension idéologique : « Le finale de la symphonie, qui affirme la vie, fait penser à la lutte de l'auteur dans sa vie quotidienne pour échapper au cercle fermé de l'expérience individualiste. » Autrement dit, le finale emphatique serait un rejet conscient de l'individualisme petit-bourgeois et un ralliement sincère à l'expérience collective soviétique. Dans un article paraissant la semaine suivante, l'écrivain Alekseï Tolstoï explique que cette symphonie illustre « la formation d'une personnalité », et, avant même la première à Moscou en janvier 1938, Chostakovitch accepte publiquement – dans un bref article intitulé « Ma réponse créatrice[10] » – l'interprétation de Tolstoï, ajoutant qu'il a particulièrement aimé l'expression de « réponse concrète d'un artiste soviétique à une juste critique ».

Cette lecture de la *Cinquième Symphonie* est assurément opportuniste, mais dans quelle mesure est-elle crédible par rapport aux véritables intentions du compositeur ? L'œuvre est sans doute d'une structure plus classique que celles qui l'ont immédiatement précédée, et elle est moins éblouissante dans sa diversité stylistique, mais son finale est loin d'être une « affirmation de la vie », et il est probable que les auditeurs ne l'aient pas non plus ressenti ainsi. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les contemporains de Chostakovitch aient entendu dans ce finale la « joie forcée », si évidente à en croire Volkov dans *Témoignage*. En mars 1938, la revue de l'Union des compositeurs, *Sovietskaïa Mouzyka*, publie un article signé du critique soviétique Georgui Koubov, qui, à propos de la symphonie, parle de la *perestroïka* (« reconstruction ») personnelle de Chostakovitch et de sa rupture décisive avec son passé « formaliste ». Selon l'auteur, ce changement stylistique est dû aux « critiques sages, justes, authentiquement bolcheviques de la *Pravda* », mais il émet aussi quelques réserves, notamment concernant le finale : « *Il surgit dans la symphonie avec une force menaçante, écrasante. Le caractère de ce thème est dur [...], ses couleurs sont [...] cruelles, implacables, sévères, froides. Ce thème joue un rôle dominant dans le finale, et le motif d'ouverture forme la base de la coda qui s'affirme en mode majeur.* » De plus, toujours selon Koubov, le largo qui précède ne prépare aucune transition organique avec le finale, qui donne ainsi l'impression d'être « inattendu, logiquement pas préparé et pas vraiment convaincant[11] ». Ce commentaire est, en tout cas, plus probant que celui de Tolstoï (et de Chostakovitch) pour qui le finale résout tous les doutes antérieurs et exprime la confiance en la vie. Mais Koubov pouvait se permettre ce genre de remarque, alors que le compositeur aurait compromis le succès de sa symphonie en émettant la moindre réserve. En fin de compte, peu importait l'accueil du public lors de la première ; il fallait seulement que toute la « machine » de la production musicale – les auteurs des textes du programme, les intervenants avant le concert, les chefs d'orchestre, l'Union des compositeurs et même le Comité des affaires artistiques – puisse parler de l'œuvre d'une manière idéologiquement acceptable. L'idée de « formation



d'une personnalité » est donc restée l'interprétation critique admise de la *Cinquième Symphonie* durant toute l'époque soviétique.

Pour Chostakovitch, cette symphonie n'est pas seulement un succès personnel ; elle est aussi la première symphonie soviétique à jouir d'une grande popularité, et elle restera au répertoire (tout comme la « Leningrad ») lors de la mise à l'index de ses œuvres par le jdanovisme en 1948. Même au moment le plus difficile de la carrière de Chostakovitch – lors de la méprisable campagne de calomnies dont il sera la cible en 1948, menée par ses confrères jaloux –, personne ne critiquera cette œuvre, qui incarne ce que tout le monde



**Hymne de l'Union soviétique composé par Aram Khatchatourian et Dmitri Chostakovitch**
1943, manuscrit autographe de Chostakovitch
Moscou, musée national de la Culture musicale Glinka

**En 1943, Staline ordonna la composition d'un nouvel hymne de l'Union soviétique, destiné à remplacer *L'Internationale*. Des 40 poètes et 165 compositeurs participant au concours au Bolchoï, Khatchatourian, Chostakovitch (tous deux séparément puis de concert) et Alexandre Alexandrov semblaient les mieux armés. Au terme de nombreuses tergiversations et d'interventions directes de Staline, Alexandrov pour la musique et Sergueï Mikhalkov pour le texte remportèrent le concours.**

attendait : une symphonie soviétique véritablement populaire, réellement magnifique. Dès les premières années du régime, les compositeurs avaient été imprégnés de l'héritage « révolutionnaire » de Ludwig van Beethoven et des grandes traditions austro-allemandes. Les classiques du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle avaient été des exemples de révolution musicale, et l'on pensait que les compositeurs soviétiques produiraient bientôt, eux aussi, des œuvres accessibles et populaires. Avec cette symphonie, tout comme avec la *Sixième* et la *Septième*, Chostakovitch répondait donc à cette ambition soviétique en s'inscrivant dans la tradition de ses ancêtres du XIX^e^ siècle, et notamment de Beethoven, de Mahler et de Tchaïkovski.

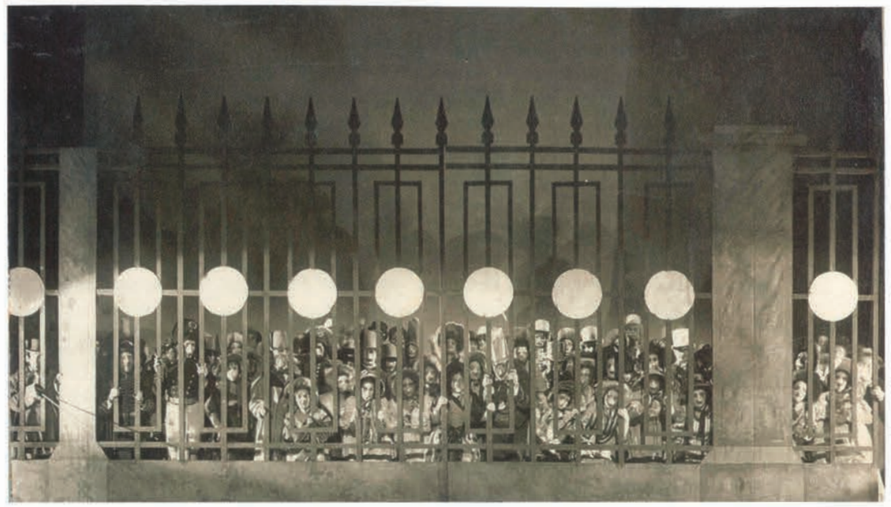
Dans une certaine mesure, on peut donc affirmer que le régime de Staline a eu un effet sur la musique de Chostakovitch, le compositeur commençant à réagir, inconsciemment peut-être, d'une manière directe – bien que jamais explicite –, au contexte culturel qui caractérise l'apogée du stalinisme. Il donne de la profondeur à ses créations, abandonnant la parodie, les effets dramatiques, l'humour et la satire qu'il affectionnait pour adopter un style plus complexe et, en même temps, plus ouvert à une diversité d'interprétations. Il n'écrira plus jamais d'opéra entier et, sans exclure officiellement cette option, il s'engage à fond dans la voie de la symphonie, qui devient son principal moyen d'expression publique, et dans celle, tout aussi sérieuse mais plus intimiste, des quatuors à cordes, qui formeront un cycle de quinze œuvres. On peut dire que Chostakovitch, comme Beethoven, a connu trois grandes périodes : une première phase moderniste jusqu'en 1929 (dans laquelle entrent des œuvres telles que son premier opéra, *Le Nez*, ses *Deuxième* et *Troisième Symphonies*, son *Premier Concerto pour piano* et sa

**Alexeï Krouchenikh**
**Dmitri Chostakovitch travaillant à sa *Huitième Symphonie* à la maison de l'Union des compositeurs, à Ivanovo**

1943, retirage photographique
Moscou, musée national du Théâtre Bakhrouchine

**Chostakovitch ébauche sa *Huitième Symphonie* à Moscou en juillet 1943 et y travaille dans la maison de campagne de l'Union des compositeurs, à Ivanovo, où se trouvent également réunis plusieurs de ses collègues, Glière, Khatchatourian et Mouradeli avec leurs familles. L'œuvre porte en elle l'espoir d'un avenir meilleur après les victoires récentes de l'Armée rouge.**





*Première Sonate*, et trois pièces pour piano) ; une période intermédiaire qui correspond à l'apogée culturelle du stalinisme et aux premières années du « dégel » ; enfin, une dernière période qui, pour certains, ne commence qu'en 1966 (travail sur la *Quatorzième Symphonie*, *Sonate pour violon* et *Deuxième Concerto pour violon et violoncelle*) mais que l'on pourrait aussi faire commencer en 1960, au moment où prend fin – avec le *Premier Concerto pour violoncelle* et les *Septième* et *Huitième Quatuors* – la longue période d'incertitude qui avait suivi la mort de Staline en 1953.

Ce découpage temporel aide à comprendre en quoi les œuvres de la « période intermédiaire » confirment la stature du compositeur, qui, à la mort de Staline, va chercher à retrouver toute sa créativité. Il serait exagéré de prétendre, comme certains l'ont fait, que Staline a contribué à « créer » Chostakovitch, mais cette affirmation contestable contient, paradoxalement, une part de vérité. Alors que les écrivains étaient totalement liés par les diktats du « réalisme socialiste » (terme impropre sur le plan littéraire mais qui renvoie à un état d'esprit positif envers la vie soviétique et la construction du socialisme), un compositeur de symphonies et de quatuors était suffisamment à l'abri de la surveillance officielle pour pouvoir exprimer à sa manière un « réalisme » d'un autre ordre. L'intensité même des symphonies de la période stalinienne, avec leurs mouvements lents et tristes, leur violence bouleversante, leur esprit parodique méchant et leur désespoir douloureux, reflète le régime répressif dans lequel vivaient Chostakovitch et ses concitoyens. Quand cette période de terreur cède la place à un régime moins immédiatement menaçant, l'urgence avec laquelle Chostakovitch avait – peut-être

**Photographie de scène de la création du *Nez* de Dmitri Chostakovitch, opéra en 3 actes et 10 tableaux d'après Gogol, au théâtre Maly (Leningrad) : intermède de l'acte III**

18 janvier 1930, retirage photographique
Saint-Pétersbourg, théâtre Mikhailovski

**Très attendu par la critique, le premier opéra de Chostakovitch désarçonna les observateurs par la modernité de son langage et la virtuosité de sa conduite dramaturgique. Si certains soulignaient la hardiesse du propos et le lien avec l'avant-garde européenne (Berg, Krenek, etc.), d'autres doutaient de son aptitude à toucher un public ouvrier. Les représentants de l'ARMP développèrent leurs attaques en ce sens.**

inconsciemment – résisté à cette présence maléfique disparaît purement et simplement. Autrement dit, les voix de la violence et du désespoir sont progressivement remplacées par d'autres voix, qui ne font pas moins partie de la personnalité intérieure du compositeur mais qui s'expriment dans une musique très différente.

Cependant, les goûts et les caprices du dictateur ont influé sur le parcours de Chostakovitch sous d'autres formes, moins évidentes. Juste après l'époque du jdanovisme, le compositeur met en musique tout un cycle de textes populaires juifs. D'un côté, c'est une réponse directe à la promesse qu'il avait faite d'étudier la musique folklorique (il suit ainsi, plus de dix ans après, le conseil que lui avait donné Kerjentsev en 1936). À l'époque, il n'est pas interdit de rendre hommage à la musique juive, qui fait légitimement partie de la culture soviétique. En 1944, Chostakovitch achève *Le Violon de Rothschild* [Skripka Rotšil'da], opéra commencé par un de ses élèves, Benjamin Fleischmann, mort à la guerre. L'intérêt profond que porte Chostakovitch à la musique juive est déjà évident dans ses *Deuxième* et *Troisième Quatuors* (1944, 1946) et dans son *Trio pour violon, violoncelle et piano en mi mineur* (1944), mais le choix de cette tradition musicale se révèle malheureux, car Staline donne bientôt libre cours à son antisémitisme, lançant dès janvier 1949 sa campagne contre les « cosmopolites sans racines », c'est-à-dire les Juifs soviétiques. Il est probable que personne, dans le monde de la musique, n'avait la moindre idée de la tournure qu'allaient prendre les événements, et Laurel E. Fay a certainement raison de penser que Chostakovitch espère, jusqu'au début de 1949, voir son cycle exécuté en public. Mais le revirement est brutal : les chants *De la poésie populaire juive* [Iz evrejskoj narodnoj poezii] sont mis à l'index, ainsi que le *Quatrième Quatuor* et le *Premier Concerto pour violon*, à cause de leurs colorations juives, et il faudra attendre 1953 pour que ces œuvres soient jouées à nouveau. Parallèlement, Chostakovitch fait une pause dans sa carrière symphonique à partir de 1948, contraint qu'il est d'écrire le genre de musique « soviétique » qu'il a réussi à éviter jusqu'ici : c'est le cas des cantates *Le Chant des forêts* [Pesn' o lesax] ou *Le Soleil brille sur notre mère patrie* [Nad Rodinoj našej solnce sijaet]. Cette interruption longue de huit ans montre que ses symphonies de la période stalinienne représentaient très probablement une forme de résistance abstraite, mais que, avec le renforcement de la surveillance officielle directe, même une telle résistance était devenue impossible.

Pour revenir à la question posée en titre, il semble donc clair qu'il n'y a jamais eu de « relation particulière » entre Chostakovitch et Staline. La survie du compositeur dans ce que l'historien Robert Conquest appelle la « Grande Terreur » du milieu et de la fin des années 1930 n'était certainement pas garantie à l'époque, mais elle peut s'expliquer par une tendance générale des autorités à se concentrer plus spécialement sur les autres formes de création artistique. En effet, contrairement aux écrivains, qui ont fait l'objet de purges brutales, rares sont les compositeurs qui ont été arrêtés, l'exemple le plus célèbre restant celui de Nikolaï Jilaïev, proche ami du maréchal



Toukhatchevski, qui fut arrêté et fusillé à l'été 1937. Chostakovitch est simplement devenu – par sa survie, son succès et son immense talent – le plus grand compositeur de l'Union soviétique[12]. Sa musique a été une caisse de résonance extrêmement sensible pour toute une génération à la fois inspirée et terrorisée par l'État révolutionnaire qu'elle avait souhaité et qu'elle avait voulu servir. La musique de Chostakovitch n'a pas seulement inspiré le public de son temps ; elle a su dépasser son époque et son lieu d'origine. On ne peut, certes, totalement oublier le contexte politique, mais celui-ci s'estompe pour laisser l'œuvre, qui survit bien au-delà de la terrible période qui l'a vue naître.

**Notes**

1 Par exemple dans le film de Larry Weinstein, *The War Symphonies : Shostakovich Against Stalin*, Rhombus Media, 1997, (DVD Bullfrog Films) ou le projet de Vladimir Ashkenazy, « Prokofiev and Shostakovich Under Stalin », série de concerts donnés au South bank Centre de Londres du 7 au 23 mars 2003.

2 Dmitri Chostakovitch, *Témoignage*, propos recueillis par S. Volkov, trad. A. Lischke, Paris, Albin Michel, 1980.

3 On trouvera des preuves de la malhonnêteté de Volkov dans Laurel E. Fay, « Volkov's *Testimony* Reconsidered », in *A Shostakovich Casebook*, dir. M. H. Brown, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 22-66.

4 Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline : L'artiste et le tsar*, trad. A.-M. Tatsis-Botton, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

5 Betty Schwarz, *Šostakovič – kakim zapomnilcia*, Saint-Pétersbourg, Kompozitor, 2006, p. 297.

6 On trouvera une magnifique présentation des structures du pouvoir dans l'univers musical de cette époque et un débat sur l'auteur possible de cet éditorial anonyme dans Leonid Maximenkov, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinckaja kul'turnaja revolucija, 1936-1938*, Saint-Pétersbourg, Akademiceskij Proekt, 1997.

7 La lettre a paru dans *Literatournaïa gazeta*, 10 mars 1993, p. 6.

8 Simo Mikkonen, « "Muddle Instead of Music" in 1936: Cataclysm of Musical Administration », in *Shostakovich Sudies II*, dir. P. Fairclough, Cambridge University Press, 2010.

9 Ludmila Mikeeva, *Žizn' Dmitria Sostakoviča*, Moscou, Terra, 1997, p. 196.

10 *Vetcherniaia Moskva*, 25 janvier 1938, p. 3

11 *Sovietskaïa mouzyka*, n° 3, 1938, p. 27.

12 Prokofiev ayant travaillé en Occident durant une vingtaine d'années avant de retourner en URSS, ne peut prétendre à ce titre.

# Le 2e Trio, l'œuvre



*Extraits du blog* L'audience du Temps, *2013*

## *Le Trio op. 67 de Dmitri Chostakovitch*

22 Septembre 2013

13 février 1944, Moscou.

Cher Isaac Davydovitch,
Je t'adresse mes condoléances les plus chaleureuses pour le décès de notre ami le plus cher et le plus proche, Ivan Ivanovitch Sollertinski. Ivan Ivanovitch est décédé le 11 février 1944. Ni toi ni moi ne le verrons plus jamais. Je n'ai pas de mots pour exprimer la douleur qui déchire tout mon être. Que sa mémoire soit éternelle grâce à notre affection pour lui, à notre foi en son talent, son génie, en son amour phénoménal de cet art auquel il a consacré tout sa vie merveilleuse : la musique. Ivan Ivanovitch n'est plus. Il est très difficile de vivre avec cela. Mon ami, ne m'oublie pas, écris-moi. Je te le demande : trouve de la vodka* où tu veux et le 11 mars, à dix-neuf heures battantes, heure de Moscou, nous boirons (toi à Tachkent, moi à Moscou) un verre pour commémorer un mois depuis la mort d'Ivan Ivanovitch.
D. Chostakovitch.

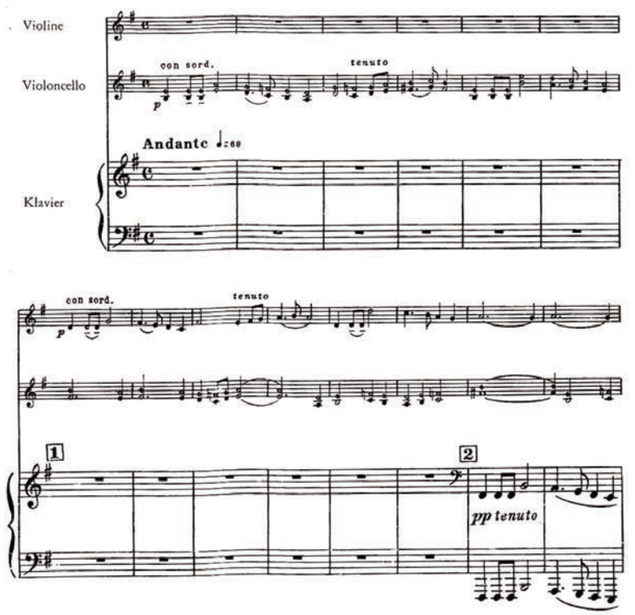
Le début du *Trio*.

Et Chostakovitch dédie son second *Trio* pour piano, violon et violoncelle, op. 67, à la mémoire d'Ivan Sollertinski, historien de l'art, de la littérature et du théâtre, critique, directeur de la Philharmonie de Leningrad… Pour autant, parler de genèse de l'œuvre serait quelque peu mensonger. La composition du trio était déjà un peu entamée au moment où la nouvelle parvint à Chostakovitch. Le décès de l'ami est un élément dans son inspiration.

Un autre élément sans doute eut une part déterminante dans le propos du trio : la découverte, au mois d'août, par les soldats soviétiques, du camp d'extermination de Majdanek en Pologne — un choc terrible. Au début de l'année, Chostakovitch avait consacré ses efforts à l'achèvement de l'opéra d'un de ses élèves, Benjamin Fleischmann, tué pendant la guerre, et par ailleurs juif. Ces deux faits expliquent probablement la présence obsédante d'un thème populaire juif dans le dernier mouvement du *Trio* — thème que Chostakovitch reprendra d'ailleurs dans le *Huitième Quatuor*, dédié aux victimes du fascisme, qui devait être interprété comme le fascisme hitlérien, mais signifiait tout autant, pour Chostakovitch, le régime stalinien.

Le discours de Chostakovitch transcende généralement le particulier pour parler de l'universel, et le *Trio* parle du décès de Sollertinski, peut-être de celui de Fleichmann, sans doute de l'horreur des camps, mais de manière plus générale encore, de la mort, abordé dans plusieurs de ses aspects.

La tristesse d'abord. Le premier mouvement s'ouvre sur une introduction lente ; c'est le violoncelle d'abord, seul et *piano*, qui joue un passage en harmoniques, d'exécution difficile, suivi par le violon. Début à peine murmuré. Si ce sont des pleurs, ils sont très dignes.



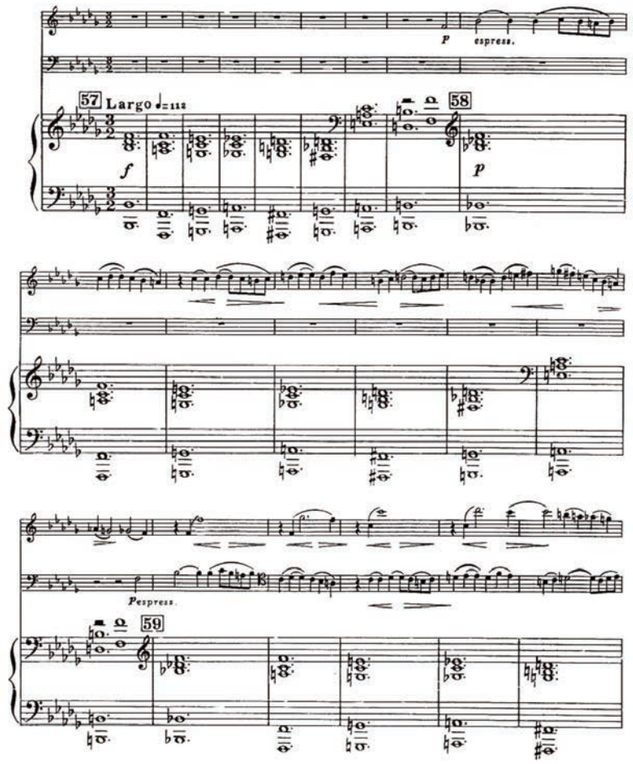

*Nota.* L'écoute intégrale du premier mouvement est proposée au début de cet article.

Puis, c'est une sorte de fugue, au thème plus allant, noté *Moderato*. Évoque-t-elle la rhétorique, donc les discours et peut-être l'oraison funèbre ? Évoque-t-elle leur vanité ? Le caractère élégiaque de ce mouvement en forme de fugue me fait penser qu'il pourrait aussi s'agir de souvenirs…

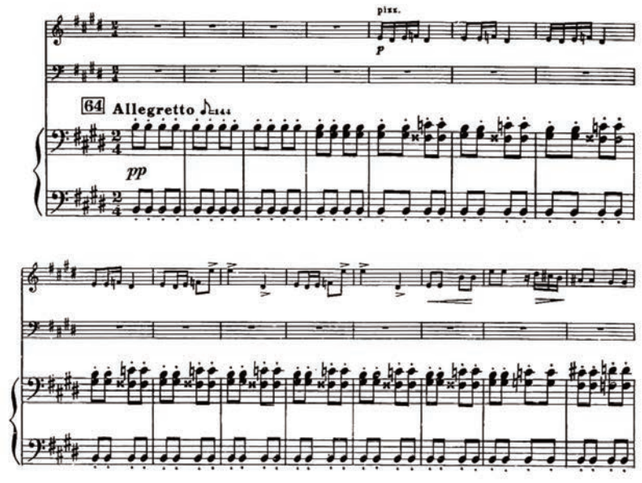
Suit un bref *Scherzo*, d'allure un peu bête, et sans doute sarcastique. Je ne m'aventurerai pas, le concernant, à proposer ce qu'il raconte — peut-être est-il, comme le Scherzo du *Premier Concerto pour violon et orchestre* tel que le comprenait David Oïstrakh, "démoniaque" —, mais il est certain qu'il contraste violemment avec ce qui le précède et ce qui le suit.

Une passacaille, ou du moins un mouvement avec une grille d'accords répétée, en notes longues, fait le troisième mouvement. Chostakovitch a régulièrement employé ce procédé ; l'une des occurrences les plus notables étant sans doute le troisième mouvement de l'incandescent *Premier Concerto pour violon*, op. 77. Sur ces amples accords du piano, répétés, ineluctables, le violon et le violoncelle brodent de tristes motifs. Il y a quelque chose de désolé dans ces accords secs, et de terrible dans leur *forte* qui contraste avec le *piano* du violon et du violoncelle. Ce *Largo* s'enchaîne avec le dernier mouvement.

# Le 2e Trio, l'œuvre

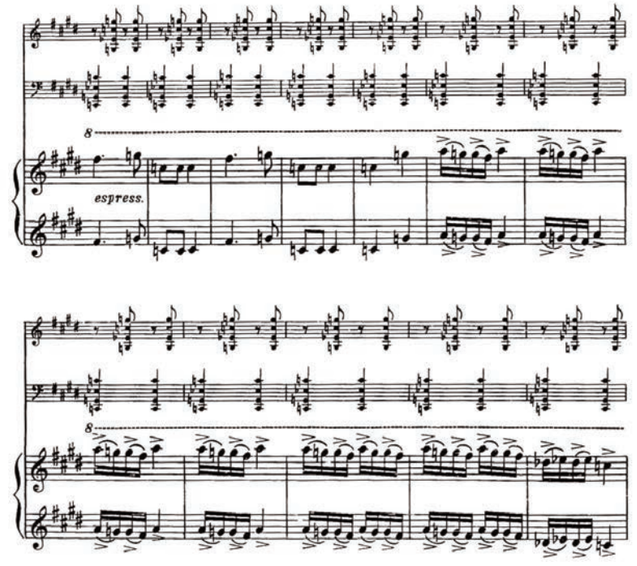



Le dernier mouvement est le plus long de l'œuvre (de 9 à 11 minutes), et peut-être celui dont le sens est le plus clair. Il s'ouvre sur une note répétée, piquée et en octaves, simple, seule, sur laquelle vient se greffer une deuxième, puis un thème joué par le violon en *pizzicato*, dans lequel apparaît un *mi* aigu inattendu et sonore — il peut être joué sur une corde à vide. Un thème net mais *piano*, comme s'insinuant, une note obstinément répétée, et sur ce fond qui déjà inspire le soupçon, le *mi* aigu, détonnant, qui est, à mon sens, le petit élément qui indique que tout cela n'est pas à prendre au premier degré, la petite dissonance qui indique l'ironie.




Les *Satires* de Chostakovitch, dont le titre est explicite, s'ouvrent aussi sur la répétition d'une seule note au piano.

Puis, le piano joue avec le violoncelle en *pizzicato* un motif d'accompagnement typique. Le violoncelle et le violon prennent le relai, lancent de grands accords en alternance, et c'est au tour du piano d'énoncer un thème, tonitruant cette fois, et avec un élément répétitif, et entièrement en octaves — ce qui lui donne un côté creux.




Le tout devient répétitif, un peu malsain et même dansant — à mon sens, c'est une danse macabre, inspirée par ailleurs par la vogue des machines. Comment ne pas y voir un écho de la furie exterminatrice des camps ? Mais tournée, non pas en ridicule, mais en dérision. Je pense aussi au roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* : des choses absurdes ont lieu, mais les habitants de Moscou ne les remarquent même pas parce qu'ils ont l'habitude que des choses absurdes arrivent, que les évènements — disparition, en particulier — aient l'air sans cause. Je trouve que ce dernier mouvement du *Trio* raconte un peu de cela aussi, un peu de cette absurdité idiote de la mort, du "destin" ou du hasard.

Il y a quelque chose de puissamment obsessionnel dans la répétition des thèmes à toutes les sauces possibles, et le mouvement est plein d'une grande tension, assez semblable à celle qui anime le premier mouvement de la *Septième Symphonie* de Chostakovitch — mais à la cassure succède véritablement une explosion dans la *Septième*, tandis qu'ici c'est un moment plutôt élégiaque qui est intercalé, avant la conclusion — qui revient aux thèmes du début : une forme de bouclage, comme dans le même mouvement de la *Septième*, qui semble toujours dire un éternel recommencement.

La fin du dernier mouvement.

Dans un des enregistrements du *Trio* où l'on entend Chostakovitch lui-même au piano, le violoniste David Oïstrakh et le violoncelliste Miloš Sádlo, certains effets vont à mon avis clairement dans le sens du sarcasme, comme l'utilisation, çà et là, d'un glissando, ou l'excès d'entrain avec lequel le thème juif se fait dansant.

## Chostakovitch, le 2e Trio opus 67

*Extraits du blog* L'audience du Temps, *2013*

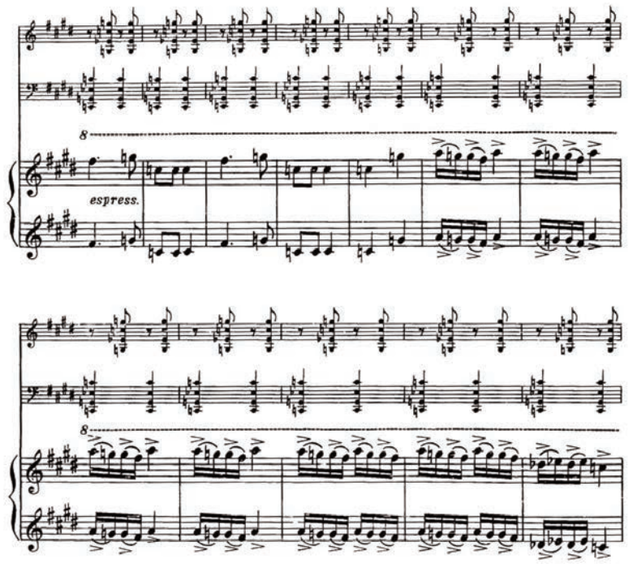
# Le 2e Trio, l'œuvre

répétition d'une seule note au piano.

Puis, le piano joue avec le violoncelle en *pizzicato* un motif d'accompagnement typique. Le violoncelle et le violon prennent le relai, lancent de grands accords en alternance, et c'est au tour du piano d'énoncer un thème, tonitruant cette fois, et avec un élément répétitif, et entièrement en octaves — ce qui lui donne un côté creux.

## Chostakovitch, le 2e Trio opus 67

*Extraits du blog* L'audience du Temps, *2013*




Le tout devient répétitif, un peu malsain et même dansant — à mon sens, c'est une danse macabre, inspirée par ailleurs par la vogue des machines. Comment ne pas y voir un écho de la furie exterminatrice des camps ? Mais tournée, non pas en ridicule, mais en dérision. Je pense aussi au roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* : des choses absurdes ont lieu, mais les habitants de Moscou ne les remarquent même pas parce qu'ils ont l'habitude que des choses absurdes arrivent, que les évènements — disparition, en particulier — aient l'air sans cause. Je trouve que ce dernier mouvement du *Trio* raconte un peu de cela aussi, un peu de cette absurdité idiote de la mort, du "destin" ou du hasard.

Il y a quelque chose de puissamment obsessionnel dans la répétition des thèmes à toutes les sauces possibles, et le mouvement est plein d'une grande tension, assez semblable à celle qui anime le premier mouvement de la *Septième Symphonie* de Chostakovitch — mais à la cassure succède véritablement une explosion dans la *Septième*, tandis qu'ici c'est un moment plutôt élégiaque qui est intercalé, avant la conclusion — qui revient aux thèmes du début : une forme de bouclage, comme dans le même mouvement de la *Septième*, qui semble toujours dire un éternel recommencement.

La fin du dernier mouvement.

Dans un des enregistrements du *Trio* où l'on entend Chostakovitch lui-même au piano, le violoniste David Oïstrakh et le violoncelliste Miloš Sádlo, certains effets vont à mon avis clairement dans le sens du sarcasme, comme l'utilisation, çà et là, d'un glissando, ou l'excès d'entrain avec lequel le thème juif se fait dansant.



Tout le dernier mouvement.

On pourra me dire : mais qu'est-ce qui dit que la musique de Chostakovitch a réellement un *propos narratif*, presque un *programme*, et qu'elle évoque des réalités concrètes et non strictement musicales ? Eh, bien, tout simplement le fait que Chostakovitch lui-même se soit exprimé en ce sens à propos de certaines de ses œuvres. Je n'ai pas souvenir d'avoir lu quoi que ce soit dans les fameux et controversés *Mémoires*** sur le *Trio*, certains propos généraux me semblent pouvoir s'appliquer :

> Au cours des dernières années, j'ai pu me rendre compte que l'être humain comprend mieux les paroles que la musique. C'est dommage, mais c'est ainsi. Lorsque je joins la parole à la musique, il devient plus difficile de mal interpréter cette dernière. (…) Les mots constituent une protection contre la bêtise notoire. Du moment qu'il y a des mots, n'importe quel imbécile comprendra. Quoique, même là, il ne puisse y avoir de garantie absolue. Mais tout de même, avec des mots, on se fait mieux comprendre.
>
> L'exemple de la Septième Symphonie en est d'ailleurs la preuve. Car j'ai commencé à l'écrire bien après avoir lu les psaumes de David, qui m'ont bouleversé. Bien sûr, les psaumes ne sont pas la seule cause. (…) Il y a des paroles extraordinaires chez David, lorsqu'il parle du sang. Il dit que Dieu venge le sang et n'oublie pas les plaintes des agressés, et ainsi de suite. [Allusion par exemple au psaume 9.] (…) Peut-être que si ce psaume avait été lu avant chaque exécution de la Septième, on aurait dit moins de bêtises sur cette symphonies. (…) Donc, on se fait mieux comprendre avec des mots.
>
> C'est d'ailleurs ce qui s'est confirmé à la répétition générale de la Quatorzième [qui comporte des paroles tout du long]. Même un imbécile comme Pavel Antonovitch Apostolov comprit de quoi il était question dans la symphonie. (…)
>
> On dit que la musique est compréhensible sans traduction. Je veux bien le croire. Mais pour le moment je constate que la musique a besoin d'être accompagnée de beaucoup de mots pour être comprise.

Dans quelques cas, Chostakovitch avait même une idée précise derrière la tête en composant, parfois masquée par un programme officiel. Ainsi, à la première de la *Onzième Symphonie*, supposée décrire les évènements de la Révolution de 1905, une auditrice ne fut pas dupe et entendit l'écho de l'actualité, en particulier à l'insurrection de Budapest : « Allons donc, ce ne sont pas des salves d'artillerie, c'est le grondement des tanks qui écrasent les gens***. » Lorsqu'on lui rapporta ces propos, Chostakovitch aurait répondu : « Alors elle a entendu ! »

Chostakovitch et le quatuor Beethoven

Nous avons la chance de posséder au moins deux enregistrements de l'œuvre avec Chostakovitch lui-même au piano. J'ai déjà évoqué le second ; le premier est peut-être plus précieux encore, puisqu'il réunit les interprètes de la création, que Chostakovitch avait choisis lui-mêmes : deux des membres

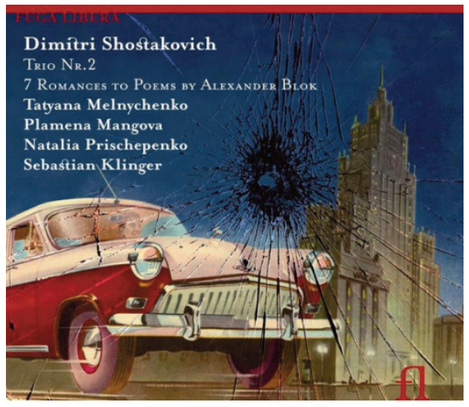
Chostakovitch, le 2e Trio opus 67

*Extraits du blog* L'audience du Temps, *2013*

# Le 2e Trio, l'œuvre

du Quatuor Beethoven, qui a créé presque tous les quatuors du compositeur. Ce témoignage, enregistré en 1945, c'est-à-dire l'année qui suivi la composition et la création, est bien un témoignage : il a vraisemblablement été mis en boîte un peu rapidement, et le son est quelque peu précaire, et lointain. On n'y retrouve pas vraiment ce que l'on entend des Beethoven dans les enregistrements des quatuors que je connais, bien plus entiers.

L'enregistrement qui réunit Chostakovitch, Oïstrakh — par ailleurs dédicataire des deux concertos et de la sonate pour violon et piano — et Sádlo, daté de 1946 et réalisé à Prague, est un peu moins précaire et plus abouti. On entend en particulier très clairement le jeu de Chostakovitch, clair et cristallin par endroits, très percutant à d'autres, toujours net, souvent incisif.




Ce disque peut être acheté ici.

À cet égard, parmi les versions plus récentes, et qui offrent un confort d'écoute tout autre, ma préférence va très nettement à la version enregistrée par Plamena Mangova, Natalia Prischepenko et Sebastian Klinger (Fuga Libera, 2007). Ne fût-ce que pour le piano de Mangova, qui ressemble assez à celui de Chostakovitch : même variété des couleurs, même netteté. Quand Mangova se fait percutante, elle peut aller jusqu'à la violence et l'instrument semble se surpasser — on l'entend bien dans les passages les plus débridés et forcenés du dernier mouvement —, mais quand elle veut de la légèreté, elle sait faire scintiller le piano avec tendresse, et les notes volent avec délicatesse. Le jeu est puissant aussi bien dans l'exécution que dans la charge émotionnelle. Plamena Mangova connaît manifestement bien ce qu'elle joue, et d'ailleurs elle a débuté au disque par un excellent enregistrement de la *Deuxième Sonate pour piano* et des *24 préludes*, op. 34, du même Chostakovitch. À quand donc les *Préludes et Fugues* op. 87 ?

De plus, ses deux comparses la seconde avec brio. Natalia Prischepenko s'acquite avec les honneurs de la partie de violon — elle brille davantage dans les *Sept Romances* qui constituent la deuxième partie du disque. Quant au violoncelle de Sebastian Klinger, il est tout bonnement aussi idéal que le piano de Plamena Mangova : chaleur du son, certes, mais aussi franchise, maîtrise du vibrao, et jusqu'au frottement de l'archet qu'on entend parfois distinctement — je veux dire que le son rappelle parfois bien qu'il est produit par un archet qui frotte une corde — et qui rend le tout très humain.

Enfin, c'est une version dans laquelle les interprètes ne se marchent jamais sur les pieds et ne tirent pas toute la couverture à eux. Ils semblent au service de l'œuvre, qui, en fait, le leur rend bien puisque chacun est mis en valeur si la partition est bien jouée, tout autant d'ailleurs qu'est mise en valeur la qualité du jeu ensemble.

La *Chanson d'Ophélie* par les interprètes de la création.



## Chostakovitch, le 2e Trio opus 67

*Extraits du blog* L'audience du Temps, *2013*

Le disque se poursuit avec les *Sept Romances sur des poèmes d'Alexandre Blok*, op. 127, dans lesquelles le trio est rejoint par la soprano Tatyana Melnychenko. Ce cycle, composé bien plus tard, en 1967, à la demande de Mstislav Rostropovitch pour des concerts avec son épouse Galina Vishneskaïa, exploite toutes les combinaisons possibles : voix plus un instrument à la fois (par exemple, la première mélodie, *Chanson d'Ophélie*, est accompagnée par le violoncelle seul), voix plus deux instruments, voix plus les trois instruments (pour le finale, *Musique*, qui s'achève lui-même par une péroraison instrumentale).

Là encore, nous possédons un témoignage de première importance : un enregistrement, un peu précaire malheureusement, réunissant Galina Vishnevskaïa, Mstislav Rostropovitch, David Oïstrakh et le pianiste Moisei Vainberg (ou Weinberg). Vishneskaïa y domine la tessiture avec aplomb, murmure, et attendrit énormément. Mais les instruments restent parfois peut-être un peu trop en retrait, à mon goût du moins. J'ai moins d'accroches avec la voix Melnychenko, parfois un peu agressive dans l'aigu, mais son timbre est chaud et rond, et sa lecture est incarnée, variée et vibrante ; et l'équilibre avec les instruments excellent.

Deux œuvres majeures dans des interprétations tout du moins très bonnes — pour les *Blok* — voire excellentes — *Trio* —, servies par des interprètes aux moyens techniques sûrs, doublés d'un grand enthousiasme et surtout d'une parfaite honnêteté et franchise, voilà de quoi, je crois, faire un disque plus que recommandable.

La quatrième romance, *La ville dort*, dans la version avec Tatyana Melnychenko.

*Notes*

* Isaac Glikman, le correspondant de Chostakovitch, indique dans une note qu'il était très difficile de se procurer de la vodka, mais que néanmoins il y parvint et fit ce que Chostakovitch lui demandait. Dmitri Choskovitch, *Lettres à un ami : correspondance avec Isaac Glikman, 1941–1975*, Albin Michel, 1997, p. 66.

** Rassemblés et édités par le musicologue Solomon Volkov, ils ont fait l'objet depuis leur publication d'une importante discussion. Ils seraient en fait en partie constitués, comme l'affirme Volkov, du contenu d'entretiens avec Chostakovitch, et en partie de textes antérieurs. Les enfants de Chostakovitch cependant ont reconnu que ce témoignage est essentiel et plutôt vrai. Au reste, les recherches récentes vont largement dans le sens de ce qui est dit dans ces mémoires à bien des égards. Les citations sont tirées de l'édition française, *Témoignage, les mémoires de Dimitri Chostakovitch*, Albin Michel, 1980, p. 225–226 et p. 239.

*** Cette anecdote est rapportée par Lev Lebedinski dans un article sur Chostakovitch de 1990, et dans ses notes. Solomon Volkov la transmet dans *Chostakovitch et Staline*, Anatolia Éditions du Rocher, 2005, p. 58.

*Extraits*

Le premier (début de la chronique) et le dernier mouvement (en entier) sont proposés dans la version avec Plamena Mangova, Natalia Prischepenko et Sebastian Klinger.

Les extraits du dernier mouvement et le troisième mouvement (entier) sont proposés dans la version de 1946 avec Chostakovitch au piano, David Oïstrakh au violon et Miloš Sádlo au violoncelle.

Rédigé par L'Audience du Temps

Publié dans #Dmitri Chostakovitch, #Domaine russe, #Musique de chambre, #Plamena Mangova

# Le 2e Trio, description

## Piano Trio No. 2 in E minor, Op. 67

### Dmitri Shostakovich

Following the 1936 condemnation of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* by the Soviet authorities, Dmitri Shostakovich increasingly split his composing into parallel universes — one for public consumption, the other for personal expression. His chamber music, and most prominently his 15 string quartets, probably constitute the most complete body of the music he *wanted* to write, rather than the music he was *allowed* to write. Mixed among the quartets are other chamber pieces of the highest order, including the magnificent Piano Trio No. 2 in E minor.

Shostakovich wrote the piece in memory of Ivan Ivanovich Sollertinsky, who died of a heart attack on February 11, 1944, at the age of 41, while in evacuation in Siberia with the Leningrad Philharmonic, which he was then serving as artistic director. Sollertinsky was a brilliant musicologist, music critic, linguist, professor (at Leningrad University), and administrator; he had become close friends with Shostakovich in 1927, had opened the composer's eyes to the glory of Mahler, and had stood by him through the darkest days. Shostakovich wrote to Sollertinsky's widow:

> I cannot express in words all of the grief I felt when I received the news of the death of Ivan Ivanovich ... who was my closest friend," "I owe all my education to him.

In fact, Shostakovich had already begun thinking about writing a piano trio, but when news of Sollertinsky's death arrived, he started over. His response to this loss is clearly reflected in the elegiac portions of this trio, which seem a fitting tribute to such a brave friend. But the piece is much more than just an elegy: it is rich in variety, and its diversity stands as an appropriate tribute to the man who championed all aspects of Shostakovich's art. This is, moreover, a wartime work — the death camps of Majdanek and Treblinka had recently been discovered in the wake of the Nazi's retreat from the Eastern front — and its macabre aspects surely evoke the extremes of joy and bitterness that might be juxtaposed even in daily life during such a time.

The work covers broad emotional and even descriptive terrain. A nervous opening movement flits among moments of muted reflection, transparent neo-Baroque happiness, folk-like depictions of Russian life, and angry defiance. The second movement is an often riotous, sometimes menacing scherzo built from a theme whose simplistic triads sound sarcastic. Although the movement is headed *Allegro con brio,* the string parts carry such indications as *marcatissimo, pesante* (strongly accented, heavy), suggesting the stylistic and expressive schizophrenia particularly associated with the composer.

The *Largo,* in the dark key of B-flat minor, is one of Shostakovich's great threnodies. As he had in his Piano Quintet of 1940, the composer drew inspiration from Bach, setting the movement's opening as a vast, emotionally desolate passacaglia: the piano repeats its deep-voiced, eight-measure chordal progression six times as the strings weave in counterpoint above.

A quiet drumming figure in the piano leads from this reverie into the finale, which, like the scherzo, juxtaposes joy and sorrow in such a way as to intensify emotions in both directions. Ian MacDonald, writing in *The New Shostakovich*, says that "horrified by stories that SS guards had made their victims dance beside their own graves, Shostakovich created a directly programmatic image of it." The shell-shocked, or otherwise stunned, *danse macabre* unrolls propulsively, though contrasting passages of broad lyricism and a curious dollop of densely contrapuntal atonality cast it into relief along the way, recalling somewhat the structure of a rondo. At the end, the dance gives way to a return of material heard earlier: memories of the first movement's theme, the muted anguish of stratospheric strings, a fleeting glimpse of the piano's passacaglia from the slow movement.

### IN SHORT

**Born:** September 25, 1906, in Leningrad

**Died:** August 9, 1975, in Moscow

**Work composed:** February 15 through August 13, 1944; dedicated to the memory of Shostakovich's friend Ivan Sollertinsky

**World premiere:** November 14, 1944, at the Great Hall of the Leningrad Philharmonic, by violinist Dmitri Tsyganov, cellist Sergei Shirinsky, and the composer (as pianist)

**Estimated duration:** ca. 26 minutes





### Speed Limit

The pace of the second movement of Shostakovich's E-minor Piano Trio can prove problematic. The movement is headed *Allegro con brio* and it carries a metronome marking of ♩=132, which would seem impracticably fast and musically unsatisfying. Yakov Milkis, a violist in the Leningrad Philharmonic, reported having asked the composer about the tempos in this piece:

> As a general rule, the metronome markings in the score were always faster than the tempos taken during performance. ... For instance, take the Second Piano Trio. There the metronome marking of the scherzo is so fast as to render it virtually unperformable. Once, while I was studying this trio, I happened to be in Komarovo when Dmitri Dmitriyevich was also staying there. I plucked up the courage to ask him about the markings, not only the fast speed of the scherzo, but the very slow speed indicated for the third movement. He answered, "You know, take no notice. I use this rickety old metronome, and I know I should have thrown it out years ago, as it's completely unreliable, but I have got so attached to it that I keep it. But you, as a musician, should just play as you feel the music and take no notice of those markings, take no notice."

*Shostakovich in the late 1940s*

# Le 2e Trio, description

## Chostakovitch, le 2e Trio opus 67

*Description de l'œuvre, Scott Foglesong*
*San Francisco Symphony program book*
*mai 2019*

The horrors of the Second World War loomed large for Dmitri Shostakovich (1906-75), perhaps more so than any other Soviet composer. Nazi persecutions of Jewish people and other dissidents reflected his own tribulations with the Soviet regime, and the friends and colleagues who had disappeared into the night during Stalin's purges. The E minor Piano Trio of 1944, his second, can be heard as a tribute and lament not only for one specific individual—Ivan Ivanovich Sollertinsky, about whom more to follow—but for all those obliterated by the grinding machine of war.

"I cannot express in words all the grief I felt when I received the news of the death of Ivan Ivanovich," wrote Shostakovich to Sollertinsky's widow in February 1944. "He was my closest friend. I owe all my education to him. It will be unbelievably hard for me to live without him." Sollertinsky had been a dear and important friend, indeed: Musicologist, critic, and a fine writer on music, he had championed Shostakovich through times good and bad and had just recently travelled to Siberia to give introductory talks on Shostakovich's new Eighth Symphony. Although Shostakovich had begun what was to become the second piano trio before Sollertinsky's death from a heart attack at age forty-one, it was the loss of his cherished friend and colleague that spurred the work on to a rapid completion in the spring of 1944.

It's hard not to envision the recently revealed death camps of Treblinka and Majdanek in the trio's frozen opening, as the cello carves out a bleak melody in extremely high harmonics, so much so that the violin seems like a bass instrument when it enters and reveals that melody as the subject of an informal fugue. The piano establishes the extreme bass with its entry, and eventually the instrumental ranges right themselves, as it were, into a normal configuration. The first movement cannot be pinned down with a brief formal description; it's Shostakovich at his most volatile, changeable, quixotic, unsettled, and enigmatic.

The second-place Allegro non troppo presents a scherzo-like movement written in white heat, in Shostakovich's most savage and biting idiom. (Shostakovich has to be one of the very few composers who can make the major mode sound far darker and more ominous than the minor.) Only fleeting moments of dance-like joy emerge from what is overall a frantically supercharged dance of death.

In third place comes one of the composer's most profoundly moving laments, a Largo that was played at Shostakovich's funeral three decades later. A near-static series of repeated piano chords creates the ancient cyclic form of the passacaglia, used frequently by both Shostakovich and his friend and colleague Benjamin Britten.

Whether the last movement is overtly programmatic or not, the sense of Jewish people sent to their deaths in the Nazi camps is palpable. A middle section evokes Klezmer music, at first celebratory but progressively warped into music of horrific destructive power. After a sudden halt, gentle shimmering arpeggios in the piano lead to a reminiscence of the work's very opening; a return to the stark bleakness from which the trio originally arose.

Scott Foglesong
*Scott Foglesong is a Contributing Writer*
*to the San Francisco Symphony program book.*
*(May 2019)*

# Le 2e Trio, description

SHOSTAKOVICH's Piano Trio No. 2 in E Minor, Op. 67 (1944)

Shostakovich was a Soviet era composer who lived through WWII and who was composing music not really for entertainment, but rather to be the voice of the people when it was taken away from them. This is totally uncensored music that describes to us a bit more about what it may have been like to live in Russia during Stalin's reign. So you see, while artistic creations such as Beethoven's "Moonlight" Sonata, or Monet's "Water Lilies" gave the world a type of beauty and perfection the world had not yet seen, they are still basically fictional. In fact most art is. In other words, the reaction to Shostakovich's music, rather than leaving you satisfied as you are after your favorite movie, should be closer to the reaction of watching a documentary about the Holocaust. Just as no one says, "Oh yes I love film, and that was quite a nail-biting and riveting film about communist Russia!" So too Shostakovich's compositions are as concerned with 'fine-art and music' as a WWII documentary is produced for the sake of "film and art." Composed at the height of the terror in 1944, the work you about to hear is treacherous to say very the least. It is in 4 movements.

I - The very opening of this trio is perhaps the most vividly haunting music that had been written up to this point. It begins with 'harmonics' in the cello that appear to embody a spirit or ghost. The violin then enters, but because of the cello's "harmonics" (very high notes), is playing lower than the cello. So then there are two voices that sound like they are in different dimensions. Amidst the ghostly duet, the piano enters third with yet an altogether different timbre as it plays the subject deep in its low register. The atmosphere of an overcrowded graveyard bathed in pitch black darkness is certainly appropriate here. The rest of the movement is tied together using a motif that is reminiscent of an alarm (the kind you would hear in war-time), which also at times sounds like the clanging of train wheels on their way to death-camps. We have all seen the pictures, but Shostakovich saw the real thing.

II - If this is your first experience of the music of Dmitri Shostakovich, this movement will give you an idea of how he generally found it appropriate to depict life in red Russia. Like being told to smile genuinely with a gun to your head, for the rest of your life (which wasn't long off usually), it is through the gritting of teeth that the horror of what was actually happening can be heard. While we could play for you a few measures of music and it would sound happy, all in context you realize that it is a bad dream that you can't get out of. In a way, this movement traps you for 3 minutes in a circus funhouse that is inhabited by swastika covered clowns with sharp teeth and weapons.

III - The third movement begins with tolling death bells that are heard in the same succession (7 chords in the piano) throughout the movement. Similar to the opening of the first movement, the scene here is like watching tortured souls sorrowfully wander through a graveyard after a life cut all too short. This movement connects to the finale. So you will not hear a break.

IV - The fourth movement begins when you hear the violin begin "plucking" a sinister (and recognizable) theme, which seems to represent a shifty-eyed, and untrustworthy sheister of a character. Although Shostakovich was not Jewish, it is in this work (and only this movement really) that he first uses Jewish folk music as the subject. Now, how he got his point across regarding what was happening to the people of Russia (perhaps especially those that were Jewish) thus far in his life without using their folk music is beyond us. However, seeing what he does in this movement when he actually casts the oppressed subject as the main character, may help us understand why he didn't use it in every piece. Suffice it to say, it is painful to witness. For example, in one particularly powerfully gruesome scene it sounds as though this 'Jewish melody' is literally ripping the hair out of it's scalp, while music symbolizing dictator communism pounds mercilessly away in the background, faceless, heartless and lethal. It is this blood-splattered section in particular that makes this trio without a doubt the most intense piece of music in our repertoire and perhaps in all of the chamber music repertoire ever written. As the music finally subsides, accepting it's fate, the last words of the piece are given to that sadistic, sheister character that has antagonized this entire finale. It is perhaps a depressing way to leave the audience, but by giving the last laugh to the oppressive powers, Shostakovich seems to send a clear message: Nobody won that war. We now look back on it in history, but we can only do so because we are here and alive; and with regard to each and every innocent life that was lost, and those who had to bury their loved one's body, it was really Stalin, Hitler and evil who won. Shostakovich seems to be reminding us of that here- and painfully so... perhaps in desperate hope that we living in the future will never allow ourselves to become so near-sighted that we hand 'ignorance' and 'fear' the reigns of our world ever again.

October 10, 2012 / Mimi Lee

# Le 2e Trio, l'œuvre

Dmitri Shostakovich (1906-1975) was the greatest of the Soviet composers. Unlike Prokofiev, who spent many years abroad, Shostakovich lived all of his adult life in the Soviet Union (1922-1991). His relations with the state were difficult. Artists do not work easily in a dictatorship.
Shostakovich talked very little about his music. His work evokes powerful emotions, but what Shostakovich means often remains unclear. Although much of his music appeared to glorify Soviet Communism, recent writers such as Volkov (1979) and MacDonald (1990) have suggested that many of his works carried subversive meanings. His life, like his music, has had many interpretations.
This posting considers some of the issues of interpretation. In a society wherein one is afraid to say what one thinks or feels, history becomes uncertain. And music is often ambiguous.

**Early Life**

Dmitri Shostakovich entered the conservatory in St Petersburg in 1919 at the age of thirteen and studied both piano and composition. His graduation piece, Opus 1 Symphony No. 1 (1926) was well received. He was granted a professorship at the Leningrad Conservatory.
However, his later compositions were not as highly regarded. Dissonance did not attract the proletariat. Russia's new society had initially embraced modernism. However, the politicians soon decided that the new forms of art were not really revolutionary but rather were symptomatic of bourgeois decadence, and called for a return to the simple forms of the people.
After his father died in 1922, the student Shostakovich earned money to support his family by playing music for the cinema (Fay, 2000, p. 28). His Opus 35 Piano Concerto No. 1 conveys in its ending a sense of the madcap pursuits of these silent movies. The piano briefly quotes Beethoven's Opus 129 Rondo: Rage over a Lost Penny. Beethoven – ever the revolutionary – was one of the few classical composers still revered in Soviet Russia.



## Shostakovich, music and meaning

*Extraits de* Creature and creator, *2015*

This signed photograph was taken in the early 1930s – at the time of the first piano concerto. A confident young man beginning to make his mark. However, his early success was not to last.

**Lady Macbeth**

Dmitri Shostakovich first ran afoul of the Communist government for his opera Opus 29 Lady Macbeth of Mtsensk which was first performed in 1934 to favorable reviews. The opera is a tale of oppression, lust and murder. Its tone veers betweeen satire and tragedy. Opera had always portrayed intense emotions. Modernism considered these high emotions in lowly people rather than aristocrats – Alban Berg's Wozzeck is perhaps a precursor to Shostakovich's opera.
The opera opens with Katerina Izmailova waking up from her lonely and loveless bed. The music is languid but "endowed with the lyric intonations of Russian folk song" (Taruskin, 1989):

Katerina flirts with one of the workers in her husband's store. He later rapes her. The music of this scene is graphic:
The rape music reaches its climax with an unmistakable ejaculatio praecox, followed by a leisurely detumescence. The salacious trombone glissandos that portray the behavior of Sergei's member achieved instant world fame when an American magazine dubbed them an exercise in "pornophony." (Taruskin, 1989, the reference is to a review in the New York Sun).

Katerina and her lover go on to murder her father-in-law and her husband. At the end, justice is served and they are both sentenced to Siberia. Her lover rejects her and takes up with another convict. Katerina casts herself and her rival to their death in an icy river. Stalin did not see the opera until 1936. He did not like it. Two days later an anonymous editorial in the newspaper Pravda denounced it as a "Muddle instead of Music."

From the first minute, the listener is shocked by deliberate dissonance, by a confused stream of sound. Snatches of melody, the beginnings of a musical phrase, are drowned, emerge again, and disappear in a grinding and squealing roar. To follow this "music" is most difficult; to remember it, impossible. Thus it goes, practically throughout the entire opera. The singing on the stage is replaced by shrieks. If the composer chances to come upon the path of a clear and simple melody, he throws himself back into a wilderness of musical chaos – in places becoming cacophony. The expression which the listener expects is supplanted by wild rhythm. ...

# Le 2e Trio, l'œuvre

The composer of Lady Macbeth was forced to borrow from jazz its nervous, convulsive, and spasmodic music in order to lend "passion" to his characters. While our critics, including music critics, swear by the name of socialist realism, the stage serves us, in Shostakovich's creation, the coarsest kind of naturalism. ...

The composer apparently never considered the problem of what the Soviet audience looks for and expects in music. As though deliberately, he scribbles down his music, confusing all the sounds in such a way that his music would reach only the effete "formalists" who had lost all their wholesome taste. He ignored the demand of Soviet culture that all coarseness and savagery be abolished from every corner of Soviet life. Some critics call the glorification of the merchants' lust a satire. But there is no question of satire here. The composer has tried, with all the musical and dramatic means at his command, to arouse the sympathy of the spectators for the coarse and vulgar inclinations and behavior of the merchant woman Katerina Izmailova ... (from translation of review)

Many believed that the review had been written or dictated by Stalin himself. Volkov (2004, pp 105-106) points out that some of the criticisms, such as "create originality by cheap originalizing," were nonsensical and would never have got by the editors unless they had been too frightened to change them.

What Stalin and his colleagues wanted was music to inspire the masses. In a speech to the Union of Socialist Writers in 1932, Stalin had called on them to be the "engineers of human souls" (Ross, 2007, p 225). The party fostered the idea of socialist realism – art that portrayed the triumph of the people. Art should be representational, uplifting, and easily understood by the proletariat. Formalism was anathema. Art for art's sake was a reversion to bourgeois decadence.
Shostakovich was devastated. He withdrew his Symphony No. 4 from performance for fear it would further offend the politicians, and published no other music until Symphony No. 5 late in 1937.

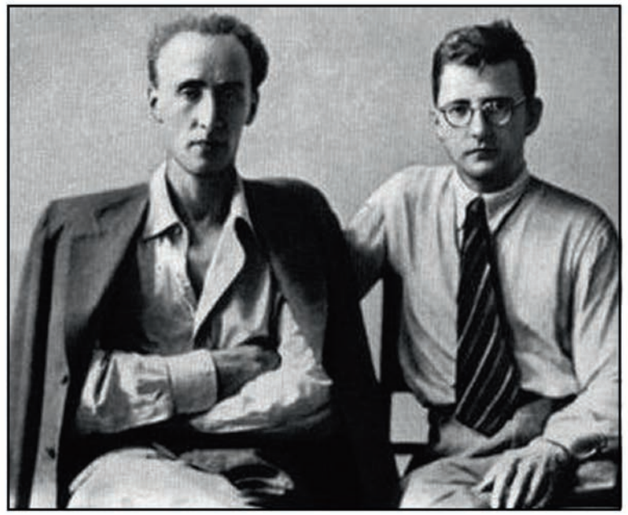
**The Great Terror**

This was the time of the Great Terror (Conquest, 1968). Society was to be purged of those that impeded the progress of Socialism. Show trials brought politicians, generals and artists to confession and abasement. Exile to the Gulag or summary executions followed. Many of his friends and family were arrested and sent to labor camps. Shostakovich was justifiably in fear for his life.
The composer Basner (quoted in Wilson, 1994, p 126) recalled that in the spring of 1937 Shostakovich was summoned to the security police, and interrogated about his relationship to Marshal Tuckhachevsky. The Marshal, a great music lover and competent violinist, had often invited Shostakovich to his house to talk about music and to play together. Shostakovich was asked if politics were discussed at these meetings. Shostakovich denied this, but the security officer then told him to return in two days: "By that day you will without fail remember everything. You must recall every detail of the plot against Stalin of which you were a witness." Shostakovich assumed that he would be arrested, and slept on the landing of his apartment so that the police would not disturb his family. However, on his return to the 'big house,' he found out that the officer who had interrogated him had himself been arrested, and Shostakovich's name was no longer listed among the suspects. Tuckhachevsky was executed on June 12, 1937.



## Shostakovich, music and meaning

*Extraits de* Creature and creator, *2015*



During this period of fear and death, Shostakovich composed his Opus 47 Symphony No. 5, first performed by the Leningrad Philharmonic Orchestra on November 21, 1937 under the direction of Yevgeny Mravinsky.

The symphony was a tremendous success. The largo moved the audience to tears and the finale had them on their feet. A member of the audience described the response: Many of the listeners started to rise automatically from their seats during the finale, one after the other. The music had a sort of electric force. A thunderous ovation shook the columns of the white Philharmonic Hall, and Evgeny Mravinsky lifted the score high above his head so as to show that it was not he, the conductor, or the orchestra who deserved this storm of applause, these shouts of 'bravo'; the success belonged to the creator of this work. (Wilson, 1994, p 126)
What the symphony means remains unclear. The politically correct interpretation was that it represented the life of the Socialist artist, overcoming his initial tribulations and finally realizing the full power of the people. Shostakovich agreed to the subtitle "A Soviet Artist's Response to Just Criticism." Taruskin (1995) summarizes an influential review of the symphony by Alexei Tolstoy:
In the first movement the author-hero's 'psychological torments reach their crisis and give way to ardour', the use of the percussion instruments suggesting mounting energy. The second movement, a sort of breather, is followed by the most profound moment, the Largo. 'Here the stanovleniye lichnosti [formation of a personality] begins. It is like a flapping of the wings before take-off. Here the personality submerges itself in the great epoch that surrounds it, and begins to resonate with the epoch.' The finale is the culmination, in which 'the profundity of the composer's conception and the orchestral sonority coincide', producing 'an enormous optimistic lift.'

This interpretation is impossible to fit with the actual music. The crux of the symphony is the Largo, the movement that brought the audience to tears. The movement has the solemn rhythms and mystical harmonies of the Orthodox liturgy (Taruskin, 1995; Tilson Thomas, 2005). The following clip gives the last few minutes of the movement, ending on the sublime notes of harp and celesta:
It is impossible not to hear this as a lament, a requiem for the people who had died during the Great Terror. At a time when religious services were not allowed, people found solace in music. Zoya Leybin describes the audience's response to the Largo:
They could relate to this music. It had the Russian soul in it, had a power. And people felt connected. They couldn't pray, so music became religion. (in Tilson Thomas, 2009).

# Le 2e Trio, l'œuvre



In a poem dedicated to Shostakovich, Anna Akhmatova (quoted by Bullock, 2010) described music as the friend that would never betray or deny her:
*Something miraculous burns within her*
*And in her eyes, lines come into sharper focus.*
*She is the only one to speak with me,*
*When others are afraid to approach.*
*When the final friend had averted his gaze*
*She was with me in my grave*
*And sang like the first storm,*
*Or as if all the flowers had begun to speak.*

The last movement of the symphony begins with an enthusiastic march. However, this soon ends and echoes of the preceding movement return. Taruskin (1995) quotes Mravinsky
*somewhere in the middle of the movement the quick tempo spends itself and the music seemingly leans against some sort of obstacle and then forces itself onward.*
During this interlude, Shostakovich quotes some phrases from his Opus 46 setting of a Pushkin Song called Rebirth, a work that was not published or performed until much later (Ross, 2007, p 235; Bullock, 2010). One cannot tell whether the music was just in his mind, whether he wished to bring the text of the poem to mind, or whether he was relating Pushkin's lines to Stalin's suppression of the arts. The poem begins
*A barbarian artist with a lazy brush*
*blackens out the painting of a genius*
*tracing senselessly over it*
*his own illegitimate drawing.*
The poem then goes on to tell how over the years the paint flaked away to reveal the masterpiece. We must look below the present surface to find the original beauty.
After the interlude, the symphony goes on with a march that has led to many conflicting interpretations. According to Volkov, Shostakovich considered the exuberance of this final march as forced:
*It's as if someone were beating you with a stick and saying, 'Your business is rejoicing, your business is rejoicing,' and you rise, shakily, and go marching off, muttering 'Our business is rejoicing, our business is rejoicing.' (Volkov, 1979, p 183)*
Volkov's book has been considered by some as a fraud, a compendium of Shostakovich's writings strung together with Volkov's ideas (e.g. Fay, 2004. Taruskin, 1995). Nevertheless, some of the bitterness is undoubtedly true. And it is impossible not to consider this quote when listening to the finale.
Different conductors have used different tempos for this ending. In his documentary on Shostakovich, Aranovich (1981) juxtaposed without judgment the slow solemn rhythm of Mravinsy to the franticly rushed tempo of Bernstein. Slow is much more powerful:

Yet this does not mean that Volkov's interpretation is correct. The message underlying the symphony's ending is not triumph but it is also not despair. Other interpretations consider the coda as much more personal, repenting Shostakovich's need to survive or his inability of to defeat evil with his art. I think that it conveys the resilience of humanity despite the current tragedy. We shall survive. This interpretation is not common (but see a review A Pillar to Help Humanity Prevail by Jeff Wall)
The wonder of music is that it resists only one interpretation. Margarita Mazo recalled:
For many of us, listening to a new piece by Shostakovich was a sacred experience.
Was he a dissident or was he not? Was he a Communist or was he not? He was so much more complex than that. Besides, can you tell music with words? Can you say with words what this music is about? If so, then why do you need music?
(quoted in Mitchinson, 2002, pp 318-9)

**Leningrad**

Shostakovich remained in Leningrad during first part of the war. He served in the fire brigade during the siege. A propaganda photograph shows a very uncomfortable Shostakovich in full uniform atop the roofs of Leningrad.
At that time Shostakovich composed his Opus 60 Symphony No. 7 Leningrad, which was performed in 1942 in the besieged city, with loudspeakers defiantly broadcasting the music to the Germans. The symphony illustrates how Shostakovich played with the meanings of his music.
The opening movement of the Leningrad symphony provides an enthralling march that begins like the Pied Piper and ends as a "gargantuan, vulgar rant"(Ross, 2007, p. 247). The selection gives the middle of this transition:
Initially we cannot help but be swept up by this militaristic Bolero even when we know it represents the German invasion. Emotions are fickle – they can give force to bad ideas as well as good.
And music is the mother of emotion. Volkov claimed that this movement was composed before the German invasion and that the music represented Stalin rather than Hitler, but Fay has pointed out that this may have been a misinterpretation, since the dates on the initial autograph versions of the score are clearly after the invasion (Fay, 2000, note 7, p 313).

**Formalism**

Despite the success of his wartime music, by 1948 Shostakovich had once again fallen into disrepute for his formalist tendencies. The criticism is hard to understand. Particularly in his symphonies, Shostakovich's music is easy to appreciate. His melodies are memorable and moving, his orchestration always exciting.
The criticism of formalism can be invoked against abstract painting, but it is difficult to apply to music. Music is formal by nature. Music can be composed programmatically, but the much of music's appeal is that it freely plays with the emotions independently of thought.

Andrei Zhdanov, Stalin's second-in-command, singled out Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky, and Khachaturyan as "the leading figures of the formalist trend in music, a trend which is fundamentally wrong." Soviet classical music should convert the songs of the people into classical forms.

# Le 2e Trio, l'œuvre

Any listener will tell you that the works of Soviet composers of the formalist type differ fundamentally from classical music. Classical music is marked by its truthfulness and realism, its ability to blend brilliant artistic form with profound content, and to combine the highest technical achievement with simplicity and intelligibility. Formalism and crude naturalism are alien to classical music in general and to Russian classical music in particular. ...
The neglect of programme music is also a departure from progressive traditions. It is well known that Russian classical music was as a rule programme music. ...
Melodiousness is beginning to disappear. A passionate emphasis on rhythm at the expense of melody is characteristic of modern music. Yet we know that music can give pleasure only if it contains the essential elements in a specific harmonic combination. (Zhdanov, 1948)
In his criticisms Zhdanov was harking back to the ideas that initially empowered 19th-Century Russian music. Revolutionary theories can be quite reactionary.
Shostakovich was dismissed from the Conservatory and required to repent his misdeeds before the General Assembly. He retreated into himself, and over the next few years composed mainly chamber music. Stalin did not listen to string quartets.
World Peace
However, as the most famous of the Soviet composers, Shostakovich was selected as a member of the Soviet delegation to the Cultural and Scientific Conference for World Peace held at the Waldorf Astoria Hotel in New York in 1949 (Saunders, 2000).
Shostakovich played a piano transcription of the second movement of his Symphony No 5 and read a speech written for him by the politicians. The conference was a free-for-all. Protesters, supported by the CIA, marched outside the hotel with signs demanding Shostakovich's defenestration:
At one of the conference sessions, Shostakovich was confronted by Nicolas Nabokov, a composer and first cousin of the novelist Vladimir. Though born in Russia, Nicolas had been an American citizen since 1939, and was at the time of the conference in the pay of the CIA. He publicly asked Shostakovich whether he agreed with a recent Pravda article denouncing Hindemith, Stravinsky and Schoenberg. Ashen-faced, Shostakovich murmured that he supported the Pravda statements. To do otherwise would have risked his life. For Nabokov not to have realized this was cruel. Nothing is as oblivious as righteousness.

Jewish Themes
Shostakovich composed music that mixed the emotions. He was therefore fascinated by Jewish music (Scheinberg, 1995).
He was intrigued by how Jewish people built a cheerful melody on sad intonations: "Why does he sing a cheerful song? Because he is sad at heart" (Fay, 2000, p. 169). During and after the war, Shostakovich befriended the composer Moishe Vainberg (or Mieczysław Weinberg), a Jewish refugee from Poland. They enjoyed discussing each other's compositions, and learning each other's musical traditions



## Shostakovich, music and meaning

*Extraits de* Creature and creator, *2015*

In last movement of his Opus 67 Piano Trio No. 2 (1944), Shostakovich uses a Jewish theme.

Some have suggested that this trio commemorates the Holocaust (e.g. Dubinsky, 1989, pp 111-157). News of the concentration camps was becoming available at the time of the trio's composition. Some have interpreted the last movement of the trio as representing Jews being asked to dance before they were executed. Although this idea fits the music, the trio was not specifically written to honor the victims of Nazism, but as a requiem for

Shostakovich's friend Ivan Sollertinsky.
Shostakovich directly considered the Holocaust in his Opus 113 Symphony No. 13 Babi Yar (1962). The symphony is a choral setting of poems by Yevgeny Yevtushenko written to commemorate the massacre of the Ukrainian Jews at Babi Yar. The poems and the symphony were discredited by the Soviet government for placing the sufferings of the Jewish people above that of the Russians. Mravinsky refused to conduct the symphony. Though Stalin was dead, Soviet Russia continued to suppress the arts.

**Coda**

Toward the end of his life, Shostakovich was bitter. The photograph on the left by Ida Kar shows Shostakovich in 1959. The anxiety is palpable. Shostakovich was angry about the way artists such as Akhmatova had been treated in Soviet Russia. He was depressed that he had not been free to compose as he wished. The bitterness comes out in Volkov's Testimony.
Although much of the book comes from prior publications, some of it was indeed based on Volkov's interviews with the elderly composer between 1971 and 1974.

Laurel Fay points out that
Soviet history was always a work-in-progress; people, ideas and facts that became unpalatable were routinely "airbrushed "out of existence in later Soviet sources. Only rarely was anything so erased later on restored. Shostakovich himself was obliged to reinvent his past on occasion. By the time successive generations encountered the "expurgated" pages of their history, they often had lost track of what had been excised, and why. (Fay, 2000, p. 5)

Perhaps only fiction can get at the truth. Julian Barnes' The Noise of Time, a fictional retelling of Shostakovich's life, is slated for publication early in 2016.

Shostakovich died of lung cancer in 1975. His last work was Opus 147 Sonata for Viola and Piano. The final movement of the sonata is similar in length to the last movement of Beethoven's last sonata. However, where Beethoven is transcendent, Shostakovich is austere. The following clip gives the beginning of the last movement. The piano accompaniment makes allusion to Beethoven's Moonlight sonata, but the violin theme is very Russian.

# L'Ensemble Cristofori

**Maï Ngô,** violon

Premier prix de violon au conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1982, diplômée d'honneur en 1984 au concours international J.B Viotti à Vercelli en Italie, elle part au Canada à l'école *Banff Center School of Fine Arts*. En 1991, elle participe à la création de l'Orchestre des Champs-Elysées sous la direction de Philippe Herreweghe et depuis 1993 joue régulièrement au sein de l'Ensemble Baroque de Limoges. En 2005, elle participe au festival international de Ravinia (Chicago) et a l'honneur de jouer en quintette avec Christoph Eschenbach.

**François Michel,** violoncelle

Premier Prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, François Michel intègre l'Orchestre Philharmonique de Radio France en 1990 puis l'Orchestre de Paris. 2e violoncelle solo en 2003, il joue au Musikverein à Vienne, à la Philharmonie à Berlin, au Carnegie Hall à New York, au Suntory Hall à Tokyo, au Concertgebow à Amsterdam… sous la baguette de Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Lorin Maazel…

Diplômé de Musique Ancienne au Conservatoire de Paris, François Michel s'intéresse aux styles d'interprétation sur instruments "anciens". Membre de diverses formations de musique de chambre, il joue en soliste, chambriste ou musicien d'orchestre lors de festivals de musique ancienne.

*© Photo Robin. H. Davies*

**Arthur Schoonderwoerd,** piano, pianoforte, direction

Il est considéré comme l'un des pian(o-fort)istes les plus innovateurs de sa génération. Son terrain de prédilection va des recherches sur l'interprétation de la musique pour piano des XVIIIe, XIXe siècles et début XXe et sur le répertoire à tort oublié de cette période, à l'observation de la grande diversité d'instruments à clavier. Après un diplôme de concertiste en piano moderne au conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), il a fait des études de piano historique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Premier Prix à l'unanimité en 1995, il termine par un brillant cycle de perfectionnement. Sa discographie compte de nombreux enregistrements avec claviers historiques applaudis par la critique (Diapason d'or, Chocs du Monde de la musique, de Classica etc.). De 2004 à 2015, il enseigne le piano historique et la musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Barcelone (Espagne). Il donne fréquemment des classes de maître dans l'Europe entière. Depuis 2006, il est fondateur et directeur artistique du Festival de Besançon/Montfaucon.

**Informations et contact**
Tél. +33 (0)3 81 83 48 91

DESIGN GRAPHIQUE BOUTEILLER COMMUNICATION BESANÇON
IMPRESSION XXXXXX
SEPTEMBRE 2019