

Steinberg • Symphony No. 3

Shostakovich • The Bolt, Suite from the Ballet

Ural Youth Symphony Orchestra

Dmitry Filatov

CLASSICAL

 FUGA  
LIBERA

Steinberg • Symphony No. 3

MENU

Shostakovich • The Bolt, Suite from the Ballet

Ural Youth Symphony Orchestra

Dmitry Filatov

2

Credits →

Tracklist →

Programme note → [EN](#) [FR](#) [RU](#)

Recording  
Grand Hall of Sverdlovsk Philharmonic,  
Yekaterinburg, Russia, July 2023

Sound engineer  
Mikhail Spassky

English translation  
Yulia Grigoryeva, Peter Lockwood

French translation  
Catherine Meeùs

MENU

SVERDLOVSK  
PHILHARMONIC

Fuga Libera

Artistic Director  
Charles Adriaenssen

Executive Producer  
Julien Lepière

Design  
Stoëmp Studio

Cover Photography  
Christopher de Béthune

Steinberg · Symphony No. 3

Shostakovich · The Bolt, Suite from the Ballet

Ural Youth Symphony Orchestra

Dmitry Filatov

M E N U

Ural Youth Symphony Orchestra  
Dmitry Filatov, conductor

4

Maximilian Steinberg (1883-1946)

**Symphony No. 3 in G minor, Op. 18 (1928)**

1	. I.	Allegro molto	11'25
2	. II.	Allegro	6'33
3	. III.	Lento non troppo	7'50
4	. IV.	Allegro non troppo	7'58

Published by Gosizdat

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

**The Bolt, Suite from the Ballet, Op. 27a (1931)**

5

5	. I.	Introduction	5'24
6	. II.	Polka	2'56
7	. III.	Variation	2'03
8	. IV.	Tango	4'36
9	. V.	Intermezzo	4'05
10	. VI.	Finale	2'39

Published by Muzyka

Steinberg's body of work is one of the great mysteries of Russian music in the first half of the 20<sup>th</sup> century. His professors at the St. Petersburg Conservatory: Rimsky-Korsakov, Lyadov and Glazunov had judged that he possessed a talent for composition that was both exceptionally outstanding and versatile. Others later noted his remarkable creative imagination, the sense of symphonic colour and an almost architectural feeling for form. His eminent contemporaries Diaghilev, Bakst, Stanislavsky, Prokofiev, and Myaskovsky discussed his music in their correspondence. His name became known in Europe thanks to the production of his ballet *Metamorphosen* in Diaghilev's 1914 Russian Season. Steinberg also enjoyed a great success with his Symphony No. 2 in Amsterdam (Concertgebouw) and Cologne in 1927. He was long remembered primarily as a prominent mentor of young composers, a professor at the St. Petersburg (then Petrograd and later Leningrad) Conservatory, and as an organiser, conductor, researcher, and editor of a number of works by Rimsky-Korsakov. It is only today that his musical legacy is rightfully being re-established.

The 1920s were a turning point for Steinberg. He wrote in his diary that he felt animosity towards new music and its tendency to overthrow everything that had gone before as well as about his resulting profound inner discord. His Symphony No. 3 (1928) appeared after several years of silence and the creation of the *Holy Week* cycle of sacred works. The autograph manuscript of the symphony shows that he had worked on it between June 1927 and December 1928. The symphony was first performed in Leningrad (1929) and Moscow (1930) under Steinberg himself; an arrangement for piano 4 hands made by Myaskovsky was also published at the same time. In the 1930s, the symphony was performed not only in Russia but also abroad, in a London radio broadcast conducted by Albert Coates and in broadcasts in Lausanne and Hilversum conducted by Julius Ehrlich. No other performances are known.

Steinberg dedicated his work to Myaskovsky, who had also been painfully reflecting on the turning point of an era during that time; we also know that Steinberg appreciated Myaskovsky's Symphony No. 6. Myaskovsky wrote to Steinberg in response that he considered Steinberg's work to be a truly modern symphony, a strong work that was both heartfelt and original; he ranked it among Steinberg's most personal compositions and stressed that the slow movement was extraordinary in its beauty and depth. Steinberg's Symphony No. 3 belongs to the tradition of dramatic symphonic composition, but it also demonstrates the techniques of the Rimsky-Korsakov school with its epic and fabulous imagery, as well as the anxious and mystical moods of the Russian Silver Age. It is related to Myaskovsky's symphonies through its harsh expression, conceptuality, and dense polyphonic texture, all of which reflect the composer's complex thought process.

This similarity is already visible in the first movement, in which Steinberg presents himself as a follower of the late Romantic tradition. This influence is noticeable not only in the undulating development that leads to emotionally charged climaxes, but also in the relationship of the disturbing main theme to the dreamy secondary theme with its Symbolist and Impressionist features. Here and later Steinberg shows that he can develop a form from "a variety of life possibilities enclosed in thematic invention" (Gnesin). Dramatic conflict is provided by the imperious and fateful sound of the main theme that displaces all other elements, by an emphasis on the brass instruments and by abrupt final chords.

7

The festive scherzo in E major provides a temporary respite from internal conflict. Steinberg here lovingly conveys the spirit and the style of folk art, employing clownish, dancing, and other fairground archetypes commonly depicted in scenes of mass celebration in Russian operas as well as jubilant peals of bells; it is no coincidence that he had been working on Rimsky-Korsakov's *Kitezha* suite before this work.

The third movement is Steinberg's own deeply emotional and dramatic personal statement and forms the heart of the symphony. Starting from Rimsky-Korsakov's tradition of embodying Eastern images Steinberg turns to the ancient Jewish melody *El jiwneh Hagalil* (God will Build Galilee) that was known in Russia at that time thanks to the activities of the Jewish Traditional Music Society. Steinberg gave this melody a universal, timeless meaning, noting in his diary that the coda is expanded by the introduction of the entire Jewish theme. His skilful orchestration grants the theme the dimensions of an epic heroic ballad, one which will soon reappear in the conclusion of the entire symphony. Steinberg's spiritual experiences also dictate the use of figures of lamentation and baroque rhetorical figures that reach back to Bach's grief-laden musical dramaturgy.

The principal march theme of the fourth movement is filled with heroic intensity presented *marcatissimo* in dark orchestral colours. Steinberg emphasises the conclusive aspect of the finale by incorporating the theme of the third movement into the struggle and also introduces the principal theme of the first movement at the climax. The work reaches its end in a coda that brings peace (solo horn) and relates the ancient Jewish theme in a majestic tutti. Personal drama is balanced by an objective epic source thanks to the enlightened coda and the bell-filled scherzo with its folk elements.

Steinberg was much inspired by the theatre at various times, an idea that soon found vivid expression in the music of his most talented student, Dmitri Shostakovich, who at the age of 25 created a work that resembled the propaganda spectacles and constructivist style of the 1930s. This was the ballet *The Bolt*, whose plot, typical of the time, tells of intentional damage to a machine in a factory and of the capture of the saboteurs. The composer made abundant use of popular musical genres such as work songs and



folk dances and succeeded in portraying the guilty parties both mockingly and biting. Shostakovich later combined the best sections of the work into a Suite that first gained popularity in the 1930s and finally returned to the concert stage in the 1980s. The scenes of The Bureaucrat (Polka), the Dance of the Drayman (Variation), Kozelkov's Dance (Tango), and The Saboteurs (Intermezzo) are particularly striking.

Elena Krivonogova

L'œuvre de Steinberg est l'un des grands mystères de la musique russe de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ses professeurs au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Rimski-Korsakov, Liadov et Glazounov, jugent son talent polyvalent exceptionnel. D'autres noteront plus tard son imagination extraordinaire, son sens de la couleur symphonique et son sens presque architectural de la forme. Diaghilev, Bakst, Stanislavski, Prokofiev et Miaskovski, ses éminents contemporains, parlent de sa musique dans leur correspondance. C'est la production de son ballet *Métamorphoses*, dans le cadre de la saison russe de Diaghilev en 1914, qui fait connaître son nom en Europe. Steinberg connaît également un grand succès avec sa Symphonie n°2, donnée à Amsterdam (Concertgebouw) et à Cologne en 1927. On se souviendra longtemps de lui comme d'un mentor exceptionnel pour les jeunes compositeurs, mais aussi pour ses fonctions de professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg (alors Petrograd, puis Léninegrad) et d'organisateur, de chef d'orchestre, de chercheur et d'éditeur d'œuvres de Rimski-Korsakov. Mais ce n'est qu'aujourd'hui que son héritage musical est enfin reconnu.

10

Les années 1920 marquent un tournant pour Steinberg. Il écrit dans son journal qu'il ressent de l'animosité envers la nouvelle musique et sa tendance à évacuer tout ce qui a précédé et déplore la confusion intérieure qui en résulte. Sa Symphonie n°3 (1928) paraît après plusieurs années de silence et la création du cycle d'œuvres sacrées pour la Semaine sainte. Le manuscrit autographe de la symphonie montre qu'il y travaille entre juin 1927 et décembre 1928. La symphonie est créée à Léninegrad (1929) et à Moscou (1930) sous la direction de Steinberg lui-même ; un arrangement pour piano à quatre mains réalisé par Miaskovski est également publié à la même époque. Dans les années 1930, la symphonie est jouée non seulement en Russie mais aussi à l'étranger, lors de concerts à Lausanne et à Hilversum dirigés par Julius Ehrlich, et elle est diffusée, dirigée par Albert Coates, lors d'une émission de radio londonienne. Aucune autre représentation n'est connue.

Steinberg dédie l'œuvre à Miaskovski, qui lui aussi pense avec tristesse au tournant que prend son époque ; nous savons également que Steinberg apprécie la Symphonie n°6 de Miaskovski. Celui-ci écrit à Steinberg qu'il tient son œuvre pour une symphonie véritablement moderne, une pièce forte, à la fois sincère et originale ; il la classe parmi les compositions les plus personnelles de Steinberg et souligne que le mouvement lent est d'une beauté et d'une profondeur extraordinaires. La Symphonie n°3 de Steinberg s'inscrit dans la tradition de la symphonie dramatique, mais elle témoigne aussi des techniques de l'école de Rimski-Korsakov, avec son imagerie épique et fabuleuse et ses atmosphères angoissantes et mystiques de l'Âge d'argent. Son expression sévère, son côté conceptuel et sa texture polyphonique dense, qui reflètent le processus de pensée complexe du compositeur, la rapprochent des symphonies de Miaskovski.

Ces similitudes sont perceptibles dès le premier mouvement, dans lequel Steinberg se présente comme un adepte de la tradition romantique tardive. Cette influence apparaît dans le développement ondoyant qui conduit à des climax chargés en émotions, mais aussi dans la relation tissée entre le troublant thème principal et le thème secondaire onirique, avec ses traits symbolistes et impressionnistes. Ici et plus tard, Steinberg se montre capable de développer une forme à partir d'« une variété de possibilités de vie enfermées dans des thèmes » (Gnessine). Le conflit dramatique est assuré par la sonorité impérieuse et fatidique du thème principal qui destitue tous les autres éléments, par l'accent mis sur les cuivres et par des accords finaux abrupts.

11

Le scherzo festif en mi majeur offre un répit temporaire aux conflits internes. Steinberg amène ici avec amour l'esprit et le style de l'art populaire, en employant des archétypes clownesques, dansants et forains couramment représentés dans les scènes de célébrations des opéras russes ainsi que des sons de cloches jubilatoires ; le fait qu'il ait travaillé sur la suite *Kitez* de Rimski-Korsakov avant cette œuvre ne surprend pas.

Le troisième mouvement, cœur de la symphonie, est la déclaration personnelle, profondément émotionnelle et dramatique de Steinberg. Le compositeur reprend l'ancienne mélodie juive *El Jivneh Hagalil* (« Dieu construira la Galilée »), connue en Russie à cette époque grâce aux activités de la Société de musique juive traditionnelle, et lui donne une signification universelle et intemporelle, notant dans son journal que la coda est élargie par l'introduction de l'entièreté du thème juif. Son habile orchestration confère au thème les dimensions d'une ballade épique et héroïque, qui réapparaîtra bientôt dans la conclusion de la symphonie. Les expériences spirituelles de Steinberg expliquent également l'utilisation de figures de lamentation et de rhétorique baroque qui remontent à la dramaturgie musicale douloureuse de Bach.

Le thème principal de marche du quatrième mouvement est empli d'une intensité héroïque présentée *marcatissimo* dans des couleurs sombres. Steinberg souligne l'aspect conclusif du finale en y incorporant le thème du troisième mouvement et introduit également le thème principal du premier mouvement au climax. L'œuvre s'achève avec une coda qui apporte la paix (cor solo) et reprend le thème juif dans un tutti majestueux. Le drame personnel est contrebalancé par une source épique objective grâce à la coda éclairée et au scherzo rempli de cloches et d'éléments folkloriques.

12

Steinberg s'inspire beaucoup du théâtre, et cette idée trouve rapidement sa pleine expression dans la musique de son élève le plus talentueux, Dimitri Chostakovitch, qui, à l'âge de 25 ans, crée une œuvre qui s'apparente aux spectacles de propagande et au style constructiviste des années 1930. Il s'agit du ballet *Le Boulon*, dont l'intrigue, typique de l'époque, raconte le dommage intentionnel causé à une machine dans une usine et l'arrestation des saboteurs. Le compositeur utilise abondamment des genres musicaux populaires tels que les chants de travail et les danses folkloriques et dresse un portrait des coupables à la fois moqueur et mordant. Chostakovitch combinera ensuite

les meilleures sections de l'œuvre dans une Suite qui gagnera en popularité dans les années 1930 et qui sera à nouveau donnée en concert dans les années 1980. Les scènes de la Danse du bureaucrate (Polka), de la Danse des débardeurs (Variation), de la Danse de Kozelkov (Tango) et des Saboteurs (Intermezzo) sont particulièrement saisissantes.

Elena Krivonogova

Творчество Штейнберга – одна из загадок русской музыки первой половины XX века. Воспитанник Петербургской консерватории, он получил от своих педагогов (Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова) оценку как «исключительно выдающийся и разносторонний композиторский талант». В дальнейшем отмечались его незаурядная творческая фантазия, чувство оркестрового колорита, архитектурное мышление. Его произведения обсуждали в своей переписке именитые современники (Дягилев, Бакст, Станиславский, Прокофьев, Мясковский). В 1914 году его имя стало известным в Европе благодаря постановке балета «Метаморфозы» в «Русских сезонах» Дягилева. В 1927 году Штейнберг имел большой успех со своей Симфонией № 2 в Амстердаме (Концертгебау) и Кёльне. Однако в историю он вошел, прежде всего, как выдающийся наставник молодых композиторов, профессор Петербургской (затем Петроградской и Ленинградской) консерватории, а также организатор, дирижер, исследователь, редактор ряда произведений Римского-Корсакова... Лишь сегодня его наследие по праву получает второе рождение.

14

1920-е годы были переломными для композитора. В дневниках он фиксировал свое неприятие «новой музыки» и тенденции «ниспровергать всё, что было до сих пор», а также «проистекающий отсюда глубокий разлад с самим собой». Его Симфония № 3 возникла после нескольких лет молчания и вслед за духовным циклом «Страстная седмица». Согласно нотному автографу, работа над ней протекала с июня 1927 по декабрь 1928 года. Вскоре под управлением автора состоялись ленинградская (1929) и московская (1930) премьеры симфонии; тогда же было издано ее переложение для фортепиано в 4 руки, сделанное Мясковским. На протяжении 1930-х годов сочинение прозвучало не только в России, но и за рубежом: в радиозэфире Лондона (дирижер Альберт Коутс), Лозанны и Хилверсума (дирижер Юлиус Эрлих). О дальнейших исполнениях неизвестно.

Композитор посвятил свое сочинение Мясковскому, который тоже в эти годы мучительно размышлял о переломе эпох (известно, что Штейнберг ценил его Симфонию № 6). Мясковский в ответ писал автору: «С моей точки зрения это настоящая современная симфония, сильная, прочувствованная и оригинальная»; он причислял ее к «наиболее лично-окрашенным сочинениям» Штейнберга и особо выделял медленную часть, «необыкновенную по красоте и глубине». Третья Штейнберга принадлежит к линии драматического симфонизма, но в ней проступают и традиции корсаковской школы с ее эпической и сказочной образностью, и тревожно-мистические настроения Серебряного века. С симфониями Мясковского ее роднит суровая экспрессия, концептуальность, густая полифоническая фактура как отражение сложного мыслительного процесса.

Сходство прослеживается и в облике первой части, где Штейнберг предстает продолжателем позднеромантической традиции. Это влияние ощутимо и в волновом развитии, приводящем к напряженным кульминациям, и в соотношении тревожной главной темы и мечтательной побочной с ее символистскими и импрессионистскими чертами. Здесь, как и далее, Штейнберг проявляет умение выращивать форму из «разнообразных жизненных возможностей, заключенных в тематизме» (Гнесин). Драматическая коллизия обеспечивается повелительным, роковым звучанием главной темы, вытесняющей все остальные элементы, а также оркестровкой с обилием меди и императивными финальными аккордами.

Праздничное скерцо служит передышкой в развитии драмы. В нем Штейнберг с любовью и изобретательностью передает дух и стилистику народного искусства, опираясь на скоморошеские, плясовые и ярмарочные прообразы и на ту традицию, что запечатлена в сценах массовых гуляний из русских опер и звучании ликующих колокольных перезвонов (неслучайно композитор чуть ранее работал над сюитой из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова).

Третья часть становится смысловым центром симфонии и исповедальным высказыванием автора, глубоким по драматическому чувству. Оттолкнувшись от линии ориентализма в русской музыке, Штейнберг обращается к древней еврейской мелодии «El jiwneh Hagalil» («Господь восстановит Галилею»), известной в России того времени благодаря деятельности Общества еврейской народной музыки. Указав в своем дневнике: «Кода расширена введением еврейской темы целиком», Штейнберг наверняка придавал этому источнику универсальные, вневременные смыслы. В его симфонической обработке тема достигает былинной, эпической значимости, что в дальнейшем позволит сделать ее итогом всей симфонии. Духовные переживания также продиктовали использование в медленной части ламентозных интонаций, барочных риторических фигур, вплоть до апелляции к баховскому тематизму, тональной драматургии со скорбной семантикой.

Четвертая часть полна героического накала, который обусловлен основной маршевой темой, поданной *marcatissimo* в сумрачной тембровой окраске. Подчеркивая суммирующую роль финала, композитор вплетает в борьбу тему третьей части, а на пике кульминации – главную тему первой части. Смысловый итог подводит кода, которая приносит умиротворение (валторна соло) и последующее утверждение древней еврейской темы в величественном тутти. Благодаря просветленной коде и колокольно-фольклорному скерцо личностная драма уравнивается в цикле объективным эпическим началом.

В разные периоды творчества Штейнберг был вдохновлен идеей театральности, и она нашла яркое продолжение в музыке его наиболее талантливого ученика – Шостаковича. В балете «Болт» 25-летний композитор обратился к сюжету о порче



заводского станка и разоблачении вредителей, характерному для той эпохи, и написал произведение, примыкающее к агитационным зрелищам 1930-х и направлению конструктивизма. Обильно используя массовые жанры, от трудовых песен до эстрадных танцев, он преуспел в создании комедийно-хлестких характеристик отрицательных персонажей. Лучшие эпизоды Шостакович соединил в сюиту, которая получила популярность в 1930-е годы и вернулась на концертную эстраду в 1980-е. Среди сюжетных номеров в ней выделяются Польшка (танец бюрократа), Вариация (танец извозчика), Танго (сцена обывателя Козелкова), Интермеццо (эпизод вредителей).

Елена Кривоногова



For even more great music visit  
[www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera](http://www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera)

