

MUSIC IN
EXILE
PREMIERE RECORDINGS

НА ПОЇЗДИ ДО СТАНЦІЇ

пр. Гітгаріна
Радянська
Центр. Ринок
Південний вокзал
вул. Свердлова

з д. Малишева
Московський
проспект

CHANDOS

CHAMBER WORKS BY
Dmitri Klebanov

String Quartets Nos 4 and 5

Piano Trio No. 2

ARC Ensemble



Courtesy of Yuri Klebanov

Dmitri Klebanov

Dmitri Lvovich Klebanov (1907 – 1987)

premiere recordings

	String Quartet No. 4 (1946)	16:41
	Dedicated to the memory of Mykola Leontovych	
[1]	I Allegro moderato – Allegro – Poco sostenuto	4:07
[2]	II Larghetto. Mesto. Marciale – Cadenza tempo rubato poco a poco più mosso – Moderato. Animato – Agitato poco a poco più mosso – Più mosso – Allargando	5:31
[3]	III Scherzando – Poco meno mosso – Adagio – Allegro	3:26
[4]	IV Allegro – Tranquillo – Tempo I – Tranquillo	3:37
	Trio No. 2 (1958)*	30:41
	for Piano, Violin, and Cello	
[5]	I Allegro moderato – Agitato – Poco più mosso – Più mosso – Tempo I – Agitato	9:37
[6]	II Scherzo – Meno mosso. Quasi Valse – Tempo I	3:52
[7]	III Adagio – Poco più mosso – Tempo I	10:59
[8]	IV Allegro – Adagio – Tempo rubato	6:13

String Quartet No. 5 (1965)

25:43

9 I Allegro non troppo – A tempo tranquillo – A tempo, appassionato –
Allegro non troppo – Allegro – Andante non troppo 11:14

10 II Andante – Più mosso – Meno mosso –
Agitato – Meno mosso – Tempo rubato 6:44

11 III Vivace – Andante – Tempo I 7:45

TT 73:20

ARC Ensemble

Erika Raum violin

Marie Bérard violin*

Steven Dann viola

Thomas Wiebe cello

Kevin Ahfat piano

Klebanov: Chamber Works

Music and internal exile

Exile is generally associated with geographical displacement, with banishment, flight, and the uncertainty of the unknown. But the idea of 'internal exile', or 'inner migration', has long had currency. Composers such as Philipp Jarnach, Heinz Tiessen, Karl Amadeus Hartmann, and Walter Braunfels (a Catholic whose father had abandoned Judaism to become a Protestant) removed themselves from public music-making during the Hitler years and lived unobtrusive if fearful lives. After the war, the Allies recognised and rewarded their moral stand, but with the ascent of the *avant-garde*, and its desire for a thorough musical house cleaning, their works were soon demeaned as regressive and irrelevant.

There was a more protracted variety of this exile in the Soviet Union. State oversight of musical style and substance began in the 1920s and persisted until well after Stalin's death, in 1953. Accessibility, patriotism, and the glorification of communism and the 'supreme leader' were rewarded. Experimental and novel techniques imported from the West, serialism in particular, were

condemned. Composers were supervised, obliged to abide by sometimes rickety norms, and to moderate and adjust the language and content of their works when they transgressed – and to apologise. In short, Soviet ideology, or some rendering of it, supplanted the composer's independence.

This was the exile of music itself, absent the enforced physical displacement of its creators. And for well over half a century, the centralised regulation of music suffocated or derailed the careers of thousands of composers, simultaneously generating a torrent of forgettable music. Unlike the Central European composers who were murdered or exiled under National Socialism, and whose music is now being assessed and revived, a great number of the musical casualties of the Soviet era still await serious attention.

While many Jewish composers suffered under communism, anti-Semitism did not drive artistic policy as it did in Nazi Germany, where, from the very outset, Jews were dismissed as borrowers and frauds, and as intrinsically (racially) incapable of original creativity. The fortunes of Jewish artists

in the Soviet Union fluctuated with state policy. After the country was plunged into WW II, in June 1941, Stalin eased restrictions on Jewish communities and sent the Jewish Anti-Fascist Committee (JAFC) to the United States together with its famous chairman, the actor Solomon Mikhoels. Stalin wanted to assure American Jews that the Soviet Union treated its Jewish citizens equitably, and that the country both needed and deserved their financial support. Three years after the end of the war, concerned that the influence of the JAFC had expanded beyond its purpose, he had Mikhoels and most of his committee colleagues liquidated. Contact with Jewish communities outside the Soviet Union was forbidden and the Jewish National Theatre shuttered. By the late 1940s, the arrest of Jewish artists, professionals, and intellectuals was commonplace, as were interrogations, show trials, summary executions, and deportations to distant gulags.

Early years

The Jewish-Ukrainian composer Dmitri Lvovich Klebanov is among the many Soviet composers whose works have disappeared from the repertoire, if indeed they were ever introduced to the public. He was born in Kharkiv on 25 July 1907, into a family in which there was little music. His father was

a forestry specialist, his mother a dentist. Dmitri began violin lessons at the age of six and was soon performing with his siblings at an aunt's regular house concerts. If the date of his first recital, a mere one year later, is to be believed, the young Mitya must have made dizzying progress. He also developed a passion for the piano, improvising for hours at a time. The youngest student in his class at the Music School in Kharkiv, on admission to the Institute of Music and Drama in 1923, Klebanov skipped his sophomore year. Here he studied with the venerable pedagogue and composer Semyon Bogatyrev (now remembered for completing Tchaikovsky's E flat Symphony). By his graduation, in 1926, Klebanov had composed two string quartets, a piano trio, several short instrumental pieces, and a number of songs, works which were probably lost or destroyed during WW II. He spent the following year as a violist with the Leningrad Opera Orchestra, working with a roster of extraordinary conductors that included Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber, and Albert Coates. The highlight of this formative year was the Soviet premiere of Alban Berg's *Wozzeck*. It was conducted by Vladimir Dranishnikov in the presence of the composer and – attending every performance at the Mariinsky Theatre – Klebanov's contemporary Dmitri Shostakovich.

On returning to Kharkiv, Klebanov was one of three students chosen to study with Herman Adler, chief conductor of the Ukrainian State Orchestra during the mid 1930s. He went on to conduct the Kharkiv Radio Orchestra, as well as various theatrical productions, and in 1936 returned to his alma mater as a lecturer. Three years later, the Bolshoi produced the children's ballet *Aistenok* (Little Stork), based on his opera of that name. A second ballet, *Svetlana*, followed, once again intended for a young audience, and incorporating Ukrainian, Belarusian, and Tatar dances. His First Violin Concerto was premièred in 1940, the year of his marriage to Nina Dyakovskaya, who was then Director of the Kharkiv State Conservatory. (The Conservatory had been known as the Institute of Music and Drama until 1934 and was renamed again in 1963, as the Institute of the Arts.)

Years of political suppression and WW II

Klebanov's professional ascent took place in a climate of brutal political suppression. By the late 1920s, Moscow's control of Ukrainian intellectual life had tightened considerably. It would reach its most barbarous point in November 1937 with the mass-shooting of writers, dramatists, philosophers, and scientists, indeed anyone who might be

independently minded, or desirous of an independent Ukraine. The period, now known as the 'Executed Renaissance', claimed more than 30,000 members of Ukraine's intelligentsia. In 1932 – 33 some 3.5 million mainly rural Ukrainians had starved to death as a result of Stalin's heinous collectivisation policy – the figure is still a matter of some speculation – a genocide known as the 'Holodomor'.

In June 1941, when Germany broke its non-aggression pact with the Soviet Union and launched Operation Barbarossa, Klebanov was among the more than 150,000 Jewish refugees who were evacuated to Tashkent, Uzbekistan, and one of a remarkable group of artists that included the young Polish composer Mieczysław Weinberg, the actor Solomon Mikhols, the writer Nadezhda Mandelstam, and the poet Anna Akhmatova. In Tashkent, Klebanov taught and composed music for both the theatre and film, notably the score, co-written with his fellow-Ukrainian Andry Shtoharenko, that accompanied *Battle for Our Soviet Ukraine* (1943), a chilling documentary that incorporates captured footage of the German invasion.

The First Symphony and Jewish artists

In November 1943, Soviet forces reclaimed

Kyiv and the retreating Wehrmacht torched the already desperately damaged city. On their return to Ukraine, Dmitri, Nina, and their newborn, Yuri, spent several months in that city, forced to live in a rat-infested basement until May 1945, when they were finally able to return to Kharkiv. News arrived of the death of Klebanov's brother Boris, who had been killed the previous month during the final days of Russia's assault on Berlin. In Kharkiv, Klebanov began work on his First Symphony, dedicating it 'To the memory of the martyrs of Babi Yar', the infamous ravine in Kyiv where, over the course of two days in late September 1941, nearly 34,000 Jews were murdered. The Symphony was premièred in Kharkiv in 1947, part of an all-Klebanov concert that included his First Violin Concerto and the *Welcome Overture*.

The enthusiastic reception of the Symphony led to further performances, in both Kharkiv and Kyiv, but problems surfaced in 1949, when it was submitted for a Stalin prize. The commemoration of Jewish rather than Soviet casualties, evidenced (it was claimed) by melodies and lamentations rooted in Jewish folk sources and sacred cantillation, was condemned as 'insolent' and 'unpatriotic'. Further performances were forbidden, and Klebanov was denounced as a 'bourgeois nationalist' and a 'rootless

cosmopolitan' (the well-worn euphemism for Jewish). Nina immediately left for Moscow to plead her husband's case. She had been Director of the Opera Studio at the Moscow Conservatory before the war and now served as Director of Ukraine's Department of Culture. Her status doubtless gave some weight to her entreaties and Klebanov was neither imprisoned nor deported. A year later, his colleague Moisei Beregovsky, who had devoted his life to the study of Jewish folk music, was banished to Tayshet, a town in the hinterland of Siberia.

The Soviet system typically recognised Jews by their culture and ethnicity, rather than their religion – all varieties of which had long been denigrated and discouraged. By the late 1940s, the Jewish population of Kharkiv had been largely assimilated (Klebanov's father-in-law was a church deacon), Russian being the community's prevalent language. Given the intense criticism of the First Symphony's Jewish content, one would expect considerably more than the very fleeting Hebraic acknowledgements: a short vocal solo in the third movement, and an oboe passage reminiscent of the shofar. In fact, what had grated against the regime was Klebanov's *idea* of a specifically Jewish injustice. Whatever the musical and aesthetic shortcomings on the part of Klebanov dreamt

up by the Union of Soviet Composers and its recently appointed head, Tikhon Khrennikov, the banning of his First Symphony and his dismissal from the posts of both Chairman of the Kharkiv Branch of the Composers' Union and Head of the Institute's Composition Department were part of the rising anti-Semitic tide, while his punishment was a powerful warning to his colleagues. The episode marooned Klebanov professionally and left him anxious and insecure, a condition familiar to all too many Soviet artists.

Reconciling (and thus compromising) their musical instincts and aesthetic ambitions with the prescriptions of socialist realism preoccupied all but the most biddable composers; determining the purpose and context of Soviet works is therefore integral to the adjudication and understanding of them. The works of Klebanov are no exception. His Piano Quintet, for example, composed in 1954, was commissioned to commemorate the 300th anniversary of the Treaty of Pereyaslav, whereby Russia essentially assumed control of Ukraine. The Soviet Union marked this so-called 'great Ukrainian-Russian alliance' with extravagant national celebrations, which a Ukrainian loyalist such as Klebanov would have found both meretricious and discomfiting. His contribution is a quintet that is as

stunningly bombastic as it is ingratiatingly predictable. And so, while the work does celebrate the great alliance, its unctuous grandiosity nibbles at the edges of parody, Klebanov winking in the direction of his true sympathies.

Piano Trio No. 2

The Piano Quintet was the first work by Klebanov that the ARC Ensemble read and it did little to recommend the composer. However, the Second Piano Trio, composed in 1958, just four years later, was an entirely different matter. Big-boned, unashamedly romantic, containing captivating themes, and employing a much-expanded harmonic palette, the work presents a contrast that could hardly have been more striking: a forgettable, heart-on-sleeve melodrama on the one hand, a substantial contribution to the repertoire of the piano trio on the other. A passionate *Allegro moderato* is followed by a madcap Scherzo reminiscent of a fairground ride, and a gorgeous, Mahlerian *Adagio*, the variously probing and innocent melodies of which are constantly interrupted and challenged. The exhilarating opening gallop of the concluding *Allegro* gives way to a reflective solemnity that recalls the opening movement, the piece closing with a hushed prayer. All in all the Piano Trio is a wonderfully

persuasive piece, even though its language belongs to an earlier time.

String Quartet No. 4

Although over twenty years separate the composition of the Fourth String Quartet, completed in 1946, from that of the Fifth and Sixth Quartets, which date from the mid-1960s, their scores were issued in a single volume in 1970. The absence of published string parts has limited their performance and dissemination. The accessible and spirited Fourth Quartet is dedicated 'to the memory' of the much-loved Ukrainian composer Mykola Leontovych, whose secular choral works draw on the country's folk music. The influence of Leontovych, and his profile as a Ukrainian separatist, brought him to the attention of the Cheka (the state secret police) who murdered him in 1921. Given the political tensions that followed WW II, and the destruction and deprivation that accompanied Moscow's oppression of Ukraine, Leontovych may well have been a rather perilous choice for dedicatee.

The quartet draws on melodies by Leontovych: the opening movement is based on his song *Shchedryk* (Little Swallow), a perennial favourite composed in 1904 and better known in the West as the Christmas favourite 'Carol of the Bells'. All manner of

Ukrainian ensembles have adapted Klebanov's arrangement, including orchestras of banduras (the bandura is a traditional, plucked lute-zither hybrid) and bayans (button accordions). The main theme of the *Scherzando* uses Leontovych's popular *Dudaryk* (a 'dudaryk' is a player of the Hungarian bagpipe, the duda). While the quartet's melodies may well be familiar to Ukrainian listeners, the quartet itself is largely unknown.

String Quartet No. 5

By the time Klebanov composed the Fifth Quartet, the existential threats of the 1940s and early 1950s had subsided. The Union of Soviet Composers still exercised its power, and *avant-garde* experiments were still condemned, but offending composers were now simply ignored and marginalised, rather than punished and persecuted. Shostakovich was the country's most celebrated composer and he and his colleagues had considerably more latitude. Klebanov's Fifth Quartet is testament to this. The ideas remain fresh and vigorous, but there are now confident excursions into dissonance and bitonality. The opening motif of the work is the source of much of the quartet's material, which is spikier, more expressive and dramatic. Charting the development of Klebanov's language, from the easy accessibility of the Fourth Quartet

to the bold gestures of the Fifth, one senses an arrival at unfettered independence. And Shostakovich often seems close at hand – the two composers met in Moscow, as well as at annual composer retreats at Staraya Ruza, west of the city. His son, Yuri, also recalled the two composers' meeting in the Armenian spa town of Dilijan, where the guests included Mstislav Rostropovich, Galina Vishnevskaya, Benjamin Britten, and Peter Pears.

Rehabilitation

The professional rehabilitation of Klebanov began during the Khrushchev era. In 1960 the Kharkiv Institute appointed him associate professor. Ten years later, he was elevated to head of composition and orchestration. During his lifelong association with the Institute, he taught a generation of Ukrainian composers, including Viktor Suslin, Valentin Bibik, Vitaly Hubarenko, Mark Karminsky, Boris Yarominsky, and Vladimir Zolotukhin. In 1966, Klebanov joined the jury of the Tchaikovsky Competition under the chairmanship of the violinist David Oistrakh, and the following year he was proclaimed an 'Honoured Artist of Ukraine'. In 1968, Ukraine's Central Committee offered Klebanov the directorship of the Ukraine Composers' Union. The position required that he move to Kyiv, where the unravelling of his career had begun, and it came with one

impossible condition: Klebanov would be required to join the Communist Party. He flatly refused, just as firmly as he had declined requests to add his name to the denunciations of dissidents and critics of the regime.

Legacy

In addition to Quartets Nos 4 and 5 and Piano Trio No. 2, recorded here, Klebanov's legacy includes nine symphonies, two concertos each for violin and for cello, various works for violin and piano, several operas and ballets, around a hundred songs (most of which remain in manuscript), and nearly two dozen film scores. Two valuable theoretical works, *The Art of Instrumentation* and *Aesthetic Fundamentals of Instrumentation*, were published in Kyiv in 1972.

Commissioned in the mid 1980s to compose a Viola Concerto and the *Japanese Silhouettes*, a work for soprano, viola d'amore, and orchestra, Klebanov enjoyed a final moment in the sun, and until the present recording, these were his only two compositions to have received a commercial release in the West, although the Soviet label Melodiya did record several of his works, and Ukrainian Radio often broadcast his music during the 1960s and '70s. While Klebanov occasionally finds his way onto concert programmes in Ukraine – the *Ukrainian Suite* for orchestra has enjoyed several outings –

the composer remains all but unknown outside his homeland.

Several conductors sought permission to perform the First Symphony, but Klebanov was adamant that its next performance would have to be a posthumous one. It was finally revived in 1990, some three years after Klebanov's death, on 6 June 1987, by which time another Babi Yar memorial – Dmitri Shostakovich's Thirteenth Symphony, to poetry by Yevgeny Yevtushenko – had long since found a permanent place in the repertoire.

© 2021 Simon Wynberg
Artistic Director, ARC Ensemble

Nominated for its third Grammy Award in 2016, the **ARC Ensemble** (Artists of The Royal Conservatory) is among Canada's most distinguished cultural ambassadors. It has focussed on researching and recovering music that was suppressed under the repressive regimes of the twentieth century and marginalised thereafter. A growing number of hitherto unknown masterworks are rejoining the repertoire as a result of its work. The Ensemble has appeared at major festivals and series, including the Budapest Spring Festival, George Enescu Festival, in Bucharest, Lincoln Center Festival, in New

York, and Stratford Festival, in Ontario, as well as at the Concertgebouw, in Amsterdam, Wigmore Hall and Cadogan Hall, in London, and Kennedy Center, in Washington DC. Its Music in Exile series has been presented in Tel Aviv, Warsaw, Toronto, New York, and London, and its performances and recordings continue to earn unanimous critical acclaim and regular broadcasts around the world.

Comprising the senior faculty of the Glenn Gould School at The Royal Conservatory, with special guests drawn from the institution's most accomplished students and alumni, the ARC Ensemble has collaborated with a range of artists, including the pianist Leon Fleisher, novelist Yann Martel, actors Saul Rubinek and R.H. Thomson, and composers R. Murray Schafer, Omar Daniel, and Vincent Ho. The documentary *EXIT: MUSIC*, which explores the Ensemble's work and the revival of suppressed repertoire, was premiered in November 2016 and, distributed by EuroArts Music International, Berlin, has been screened by a number of international festivals and broadcasters. James Conlon, Music Director of Los Angeles Opera and a pioneer in the recovery of lost twentieth-century repertoire, is Honorary Chairman of the ARC Ensemble; its Artistic Director is Simon Wynberg. www.arcensemble.com



Courtesy of Yuri Klebanov

Dmitri Klebanov, as a child

Клебанов: Камерні твори

Музика та внутрішнє заслання

Заслання, як правило, пов'язується з географічним переміщенням, вигнанням, втечею та невизначеністю невідомого. Але ідея "внутрішнього заслання" або "внутрішньої міграції" також давно увійшла до вжитку. Такі композитори як Філіпп Ярнах, Хайнц Тіссен, Карл Амадеус Гартман і Вальтер Браунфельс (католик, батько якого відмовився від юдаїзму, щоб стати протестантом), у гітлерівські роки відійшли від публічної музичної творчості, мов би пішли в музичну еміграцію, і жили скрито, в страху. Після війни союзники визнали та винагородили їхню моральну позицію, але з появою музичного авангарду та його прагненням до повної переоцінки музичних вартостей, їхні твори невдовзі були визнані перестарілими та неактуальними.

Ця внутрішня музична еміграція в Радянському Союзі була більш тривалою. Державний нагляд за музичним стилем і змістом розпочався у 1920-х роках і тривав навіть після смерті Сталіна в 1953 році.

Винагороджувалися доступність, патріотизм та прославлення комунізму і великого вождя. Експериментальні та нові прийоми, запозичені з Заходу, зокрема серіалізм, були засуджені. Композиторів тримали під наглядом, зобов'язували дотримуватися іноді хитких норм, а коли вони переступали ці норми, зобов'язували виправляти твори – та ще й вибачитися. Коротше кажучи, радянська ідеологія, або якийсь її різновид, витіснили незалежність композитора.

Це було засланням для самої музики, хоч без примусового вигнання її творців. І протягом понад півстоліття централізований нагляд над музикою задушив чи зірвав кар'єри тисяч композиторів, одночасно створюючи потік низьковартісної музики. На відміну від тих центральноєвропейських композиторів, котрих було вбито чи заслано за часів націонал-соціалізму, і чия музика тепер оцінюється та відроджується, велика кількість музичних жертв радянської доби все ще очікує серйозної уваги.

Хоч багато єврейських композиторів страждали за комунізму, антисемітизм не керував мистецькою політикою, як це було в нацистській Німеччині, де з самого початку євреї були відкинені як лихварі та шахраї, і уважалися питомо (расово) не здатними до оригінальної творчості. У Радянському Союзі доля єврейських митців коливалась залежно від державної політики. Після того, як країна потрапила у вир другої світової війни, у червні 1941 р. Сталін послабив обмеження щодо єврейських громад і направив до США Єврейський антифашистський комітет (ЄАК) зі своїм широко відомим головою, актором Соломоном Міхоелсом. Сталін хотів запевнити американських євреїв у тому, що Радянський Союз ставився до своїх єврейських громадян рівноправно, і що СРСР потребує і заслуговує їхньої фінансової підтримки. Після закінчення війни, занепокоєний поширенням впливу ЄАК, Сталін знищив Міхоелса та більшість його колег з комітету. Контакт з єврейськими громадами за межами Радянського Союзу був заборонений, а Єврейський національний театр закритий. До кінця 40-х років арешти єврейських художників, професіоналів

та інтелектуалів були звичним явищем, як і допити, показові судові справи, огульні страти й заслання в ГУЛаги.

Ранні роки

Єврейсько-український композитор Дмитро Львович Клебанов – один із багатьох радянських композиторів, чиї твори зникли з репертуару чи взагалі ніколи не були представлені публіці. Народився він у Харкові 25 липня 1907 року в сім'ї, в якій музика не мала особливого місця. Його батько був лісничим, мати стоматологом. Дмитро розпочав уроки скрипки на шостому році і незабаром виступав із братами та сестрами на домашніх концертах, які організувала його тітка. Якщо вірити джерелам, що перший його виступ відбувся буквально на рік пізніше, юний Дмитро справді вчився надзвичайно швидко. Він також розвинув пристрасть до фортепіано, годинами самотужки імпровізуючи. Він був наймолодшим учнем у своєму класі в музичній школі в Харкові, а при вступі до Інституту музики і драми в 1923 році Клебанову дозволили пропустити перший курс. Тут він навчався у поважаного педагога та композитора Семена Богатирьова (нині він відомий тим, що реконструював

Сьому симфонію мі-бемоль Чайковського). Ще до закінчення Інституту в 1926 році Клебанов створив два струнні квартети, фортепіанне тріо, кілька коротких інструментальних п'єс та ряд пісень – все це твори, які, ймовірно, були втрачені або знищені під час другої світової війни. Наступний рік він провів як віоліст з оркестром Ленінградського оперного театру, працюючи з рядом надзвичайних диригентів, серед яких були Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Еріх Кляйбер та Альберт Коутс. Знаковою подією цього плідного року стала радянська прем'єра опери "Воцек" Альбана Берга. Диригував Володимир Дранішніков у присутності композитора. На кожній виставі опери в Маріїнському театрі був присутній ровесник Клебанова, Дмитро Шостакович.

Повернувшись до Харкова, Клебанов був одним із трьох студентів, яких обрали для навчання у Германа Адлера, головного диригента Українського державного оркестру в середині 30-х років. Далі Клебанов диригував оркестром Харківського радіо, і брав участь у різних театральних постановках, а в 1936 році повернувся до своєї

альма-матер як викладач. Через три роки московський Большой театр створив дитячий балет "Лелеченя" за мотивами однойменної опери Клебанова. Послідував другий балет "Світлана", також призначений для молодшої аудиторії та який включав українські, білоруські та татарські танці. Прем'єра першого скрипкового концерту Клебанова відбулася в 1940 році, в рік його одруження з Ніною Дяковською, яка тоді була директором Харківської державної консерваторії. (Консерваторія була відома як Інститут музики та драми до 1934 р., а в 1963 р. була знову перейменована в Інститут мистецтв.)

Роки політичних переслідувань та другої світової війни

Професійний зріст Клебанова відбувся в кліматі жорстокого політичного придушення. До кінця 20-х років контроль Москви над інтелектуальним життям в Україні значно посилювався. Свого найжорсткішого моменту він досяг у листопаді 1937 р. із масовими розстрілами письменників, драматургів, філософів та науковців – будь-кого, хто міг би незалежно мислити або бажати незалежної

України. “Розстріляне Відродження” означало знищення понад 30 000 представників інтелігенції України. У 1932–33 близько 3,5 млн. (остаточна цифра все ще залишається предметом демографічних дискусій) селян в Україні померли від голоду – внаслідок мерзенної політики колективізації Сталіна. Цей геноцид сьогодні відомий як “Голодомор”.

У червні 1941 р., коли Німеччина розірвала пакт про ненапад з Радянським Союзом і розпочала операцію “Барбаросса”, Клебанов був серед понад 150 000 єврейських біженців, евакуйованих до Ташкента в Узбекистані, і одним із надзвичайної групи митців, до складу яких входили молодий польський композитор Мечислав Вайнберг, актор Соломон Міхоелс, письменниця Надія Мандельштам та поетеса Анна Ахматова. У Ташкенті Клебанов викладав і писав музику як для театру, так і для кіно, зокрема партитуру, написану спільно з його співвітчизником Андрієм Штогаренком, до фільму “Битва за нашу радянську Україну” (1943) – страхітливий документальний фільм, що включав захоплені кадри німецької окупації.

Перша симфонія та єврейські митці

У листопаді 1943 року радянські війська повернулися в Київ, а відступаючий Вермахт підпалив і без того жакливо поруйноване місто. Після повернення в Україну Дмитро, Ніна та їх новонароджений син, Юрій, провели кілька місяців у цьому місті, змушені жити в підвалі з щурами до травня 1945 року, коли нарешті змогли повернутися до Харкова. Тут прийшла новина про смерть брата Клебанова Бориса, який загинув місяцем раніше, в останні дні облоги Берліну. У Харкові Клебанов розпочав роботу над своєю Першою симфонією, присвятивши її “Пам’яті мученикам Бабиного Яру”, сумнозвісної долини в Києві, де протягом двох днів наприкінці вересня 1941 року було вбито майже 34 000 євреїв. Прем’єра симфонії відбулася в Харкові в 1947 році як частина авторського концерту Клебанова, який включав його перший концерт для скрипки та “Привітальну увертюру”.

Захоплений відгук на симфонію призвів до подальших виступів як у Харкові, так і в Києві, але проблеми почалися в 1949 році, коли вона була висунена на Сталінську премію. Вшанування пам’яті єврейських радше

ніж радянських жертв, засвідчене (як тоді стверджували) мелодіями та голосіннями, закоріненими в єврейських народних джерелах та священних співах, було засуджено як "зухвальство" та брак патріотизму. Подальші виступи були заборонені, а Клебанова засудили як "буржуазного націоналіста" і "космополіта" (евфемізм для євреїв). Ніна негайно виїхала до Москви, щоб захищати свого чоловіка. До війни вона була директором оперної студії при Московській консерваторії, а тоді працювала директором відділу культури в Україні. Безсумнівно, її статус надавав певної ваги її проханням, і Клебанова не було ні ув'язнено, ні депортовано. Через рік його колега Мойсей Береговський, котрий присвятив своє життя вивченню єврейської народної музики, був засланий у сибірську глухомань, у місто Тайшет.

Радянська система як правило визнавала євреїв за їх культурою та етнічною приналежністю, а не за їхньою релігією – яку давно принижували та зневажали у всіх її різновидах. До кінця 40-х років єврейське населення Харкова було в основному асимільоване (тесть Клебанова

був церковним дияконом), мовою громади була російська. Беручи до уваги інтенсивну критику єврейського змісту Першої симфонії, можна було б сподіватися значно більшого, ніж поодинокі єврейські запозичення: коротке вокальне соло у третій частині та мотив для гобою, що нагадує шофар. Фактично режим був роздратовий не так музичним змістом, а ідеєю Клебанова про особливо єврейську трагедію. Як і б музичні та естетичні недоліки Клебанова не вигадували Союз радянських композиторів та його нещодавно призначений голова Тихон Хренніков, заборона Першої симфонії Клебанова та звільнення його з посади голови Харківського відділу спілки композиторів і керівника факультету композиції Інституту були частиною наростаючої хвилі антисемітизму, а його покарання стало серйозним попередженням колегам-євреям. Ці події ізолювали Клебанова від професійного середовища і залишили його занепокоєним і невпевненим у собі – стан, знайомий багатьом радянським митцям.

Узгодження (а відтак і компрометація) власних музичних інстинктів та естетичних амбіцій із

приписами соціалістичного реалізму заторкнуло всіх, крім найбільш одіозних композиторів. Тому вивчення мети та контексту творів радянських композиторів є необхідною складовою їх оцінки та розуміння. Твори Клебанова не є винятком. Наприклад, його фортепіанний квінтет, створений у 1954 році, був написаний на замовлення відзначити 300-річчя Переяславського договору, яким Росія фактично підкорила Україну. Радянський Союз відзначив це так зване "возз'єднання" екстравагантним всесоюзним святкуванням, яке Клебанов, український лояліст, напевно вважав брехливим і дискомфортним. Його внесок – квінтет, приголомшливо бомбастичний, як і настирливо передбачуваний. Хоча твір ніби відзначає "возз'єднання", його незвична грандіозність нагадує пародію – Клебанов натякає на свої справжні симпатії.

Фортепіанне тріо # 2

Фортепіанний квінтет був першим твором Клебанова, який випробував наш Ансамбль ARC, і він не лишив надто позитивної думки про композитора. Однак Друге фортепіанне

тріо, створене в 1958 році, лише через чотири роки, було зовсім іншою справою. Написане з великим розмахом, відверто романтичне – воно містить захоплюючі теми і використовує набагато розширену гармонійну палітру. Твір уособлює вражаючий контраст: з одного боку, це вторинна емоційна мелодрама, а з другого – істотний внесок до репертуару фортепіанного тріо. За пристрасним Allegro moderato слідує карколомне Scherzo, що нагадує прогулянку по ярмарку, і чудове малерівське Adagio, де мінливо напружені та наївні мелодії постійно перериваються і заперечуються. Захоплюючий галоп завершального Allegro поступається задумливій урочистості, яка нагадує початок твору, і завершується приглушеною молитвою. В цілому це фортепіанне тріо – дивовижно переконливий твір, хоча його мова належить до більш раннього періоду.

Струнний квартет # 4

Хоч між написанням Четвертого струнного квартету, завершеного в 1946 р., і П'ятого та Шостого квартетів, що датуються серединою 1960-х,

проходить понад двадцять років, їх партитури вийшли в одному томі в 1970 р. Відсутність в партитурах струнної частини обмежила їх виконання та розповсюдження. Доступний та енергійний Четвертий квартет присвячений пам'яті улюбленого українського композитора Миколи Леонтовича, чиї світські хорові твори спираються на народну музику України. Вплив Леонтовича та його репутація українського сепаратиста привернули до нього увагу ЧК (державної таємної поліції), яка вбила його в 1921 році. Враховуючи політичну напруженість, що настала після другої світової війни, як і брутальність московського тиску на Україну, вибір Леонтовича для присвяти міг бути небезпечним.

Квартет спирається на мелодії Леонтовича: перша частина побудована на основі його "Щедрика", створеного в 1904 році і широко відомого навіть на Заході, де мелодія вважається різдвяною колядкою. Розмаїті українські ансамблі включно із групами бандуристів і баяністів використовують якраз варіант Клебанова у своїх репертуарах. Головною темою другої частини, Scherzando, є популярний Леонтовичів

"Дударик". Хоча мелодії квартету дуже знайомі українським слухачам, сам квартет значною мірою невідомий.

Струнний квартет # 5

Поки Клебанов взявся за П'ятий квартет, екзистенційні загрози 1940-х – початку 1950-х років притихли. Союз радянських композиторів все ще застосовував свої важелі влади, авангардні експерименти все ще засуджувались, але композиторів, що в чомусь провинилися, тепер просто ігнорували та маргіналізували, а не карали чи переслідували. Шостакович був найвідомішим композитором країни, і він та його колеги мали значно більше свободи. Свідченням цього є П'ятий квартет Клебанова. Ідеї твору залишаються свіжими та енергійними, але тепер вже появляються і впевнені екскурси в дисонанс і бітональність. Вступний мотив твору служить джерелом для більшої частини матеріалу квартету, який є більш гострим, виразним та драматичним. Простежуючи розвиток музичної мови Клебанова, від простої доступності Четвертого квартету до сміливих жестів П'ятого, відчуваємо необмежену творчу незалежність композитора.

Часто здається, що Шостакович зовсім неподалік. Ці два композитори зустрічалися в Москві, а також на щорічних композиторських відпочинках в Старій Рузі, на захід від столиці. Сьогодні покійний вже син Клебанова, Юрій, також згадував про зустріч двох композиторів у вірменському курортному містечку Діліжан, де серед гостей були Мстислав Ростропович, Галина Вишневська, Бенджамін Бріттен та Пітер Пірс.

Реабілітація

Професійна реабілітація Клебанова розпочалася в епоху Хрущова. У 1960 р. Харківський інститут призначив його професором. Через десять років він став керівником факультету композиції та інструментування. Протягом тривалої кар'єри в інституті, він виховував ціле нове покоління українських композиторів, серед яких були Віктор Суслін, Валентин Бібік, Віталій Губаренко, Марко Кармінський, Борис Яромінський та Володимир Золотухін. У 1966 році Клебанов увійшов до складу журі конкурсу імені Чайковського під головуванням скрипаля Давида Ойстраха, а наступного року був проголошений заслуженим артистом

України. У 1968 році Центральний комітет Комуністичної партії України запропонував Клебанову посаду голови Спілки композиторів України. Це означало, що він мав би переїхати до Києва, де колись розпочалося нищення його кар'єри, а крім того, була ще одна неможлива умова: Клебанов мусив вступити до Комуністичної партії. Він категорично відмовився, так само рішуче, як і відхилив вимоги додати своє ім'я до доносів проти дисидентів та критиків режиму.

Спадщина

Окрім записаних тут квартетів # 4 і # 5 та фортепіанного тріо # 2, спадщина Клебанова включає дев'ять симфоній, два концерти для скрипки та два для віолончелі, різні твори для скрипки та фортепіано, кілька опер та балетів, близько ста пісень (більшість із яких залишились у рукописі) та майже два десятки партитур для кінофільмів. Дві цінні теоретичні праці "Мистецтво оркестрування" та "Естетичні основи оркестрування" були опубліковані в Києві в 1972 році.

У середині 1980-х років Клебанов виповнив два замовлення: концерт для віолі та "Японські силуети" – твір для

сопрано, віолі д'аморе та оркестру. Ім'я Клебанова знов увійшло в музичний репертуар. Ці два твори були його єдині композиції, що появилися в музичних записах на Заході. Проте радянська фірма "Мелодія" записала кілька його творів, і Українське радіо часто транслювало його музику протягом 1960-х та 70-х років. Хоч Клебанов час від часу далі потрапляє до концертних програм в Україні – "Українська сюїта" звучала неодноразово – поза межами своєї батьківщини композитор залишається майже невідомим.

Були диригенти, які просили дозволу на виконання Першої симфонії, але

Клебанов категорично настоював, що наступне виконання симфонії буде посмертним. Остаточно її було відроджено в 1990 році, приблизно через три роки після смерті Клебанова, 6 червня 1987 року. До того часу вже інша композиція, присвячена Бабиному Яру – Тринадцята симфонія Дмитра Шостаковича, на слова Євгена Євтушенка – вже давно знайшла постійне місце в музичному репертуарі.

© 2021 Саймон Вайнберг

Художній керівник, Ансамбль ARC
Переклад: Максим Тарнавський

Note from Shostakovich to Klebanov (see p. 36)

1 January 1958, Moscow

Dear Dmitri Lvovich!

Accept my best wishes and congratulations for the New Year.

May you always be healthy and happy.

Thank you for thinking of me.

Firmly shaking your hand.

Yours, D. Shostakovich

ARC Ensemble



Nation Wong

Klebanov: Musique de chambre

Musique et exil intérieur

L'exil est généralement associé à l'éloignement géographique, au bannissement, à la fuite et à l'incertitude liée à l'inconnu. Mais l'idée d'"exil interne", ou de "migration interne", est répandue depuis longtemps. Des compositeurs comme Philipp Jarnach, Heinz Tiessen, Karl Amadeus Hartmann et Walter Braunfels (un catholique dont le père avait abandonné le judaïsme pour devenir protestant) ne purent faire de la musique en public sous le régime d'Hitler et menèrent des vies effacées sinon craintives. Après la guerre, les alliés reconnurent et récompensèrent leur position morale, mais avec la montée de l'avant-garde, et son désir de procéder à un nettoyage musical total, leurs œuvres furent vite dénigrées, considérées comme rétrogrades et sans importance.

L'Union soviétique connut une forme plus longue de ce genre d'exil. Le contrôle par l'État du style musical et de sa substance commença dans les années 1920 et dura bien après la mort de Staline, en 1953. L'accessibilité, le patriotisme et la glorification du communisme et du "chef suprême" furent récompensés. Les

techniques expérimentales et originales importées de l'Ouest, le sérialisme en particulier, furent condamnées. Les compositeurs furent surveillés, obligés de respecter des normes parfois bancales, de modérer et d'adapter le langage et le contenu de leurs œuvres lorsqu'ils transgressaient ces règles – et de s'excuser. Bref, l'idéologie soviétique, ou certains aspects de son interprétation, supplantait l'indépendance du compositeur.

C'était l'exil de la musique elle-même, sans le déplacement physique forcé de ses créateurs. Et pendant bien plus d'un demi siècle, la réglementation centralisée de la musique étouffa ou fit capoter les carrières de milliers de compositeurs, engendrant simultanément un torrent de musique sans grand intérêt. Contrairement aux compositeurs d'Europe centrale qui furent assassinés ou exilés sous le régime national-socialiste, et dont la musique est aujourd'hui estimée et ravivée, les victimes musicales de l'ère soviétique attendent toujours une attention soutenue.

Si beaucoup de compositeurs juifs souffrirent sous le joug communiste,

l'antisémitisme ne fut pas un moteur de la politique artistique comme ce fut le cas dans l'Allemagne nazie où, dès le début, les juifs furent mis à l'écart comme emprunteurs et imposteurs, étant jugés intrinsèquement (racialement) incapables de créativité originale. En Union soviétique, le destin des artistes juifs fluctua selon la politique étatique. Une fois le pays plongé dans la Seconde Guerre mondiale, en juin 1941, Staline atténua les restrictions imposées aux communautés juives et envoya le Comité antifasciste juif (CAJ) aux États-Unis avec son célèbre président, l'acteur Solomon Mikhoels. Staline voulait assurer les juifs américains que l'Union soviétique traitait équitablement ses citoyens juifs, que le pays avait besoin de leur soutien financier et le méritait. Trois ans après la fin de la guerre, inquiet à l'idée que l'influence du CAJ se soit accrue au-delà de son but, Staline fit liquider Mikhoels et la plupart de ses collègues du comité. Les contacts avec les communautés juives hors de l'Union soviétique furent interdits et le Théâtre national juif fermé. À la fin des années 1940, l'arrestation d'artistes, professionnels et intellectuels juifs était monnaie courante, tout comme les interrogatoires, les procès pour l'exemple, les exécutions sommaires et les déportations dans de lointains goulags.

Premières années

Le compositeur juif ukrainien Dimitri Lvovitch Klebanov compte parmi les nombreux compositeurs soviétiques dont les œuvres ont disparu du répertoire, si en fait elles ont jamais été présentées au public. Il naquit à Kharkov le 25 juillet 1907, dans une famille peu portée sur la musique. Son père était spécialisé en sylviculture, sa mère dentiste. Dimitri commença à prendre des leçons de violon à l'âge de six ans et joua bientôt avec ses frères et sœurs aux concerts donnés régulièrement chez l'une de ses tantes. S'il faut en croire la date de son premier récital, juste un ans plus tard, le jeune Mitya avait dû faire des progrès vertigineux. Il développa en outre une passion pour le piano, improvisant plusieurs heures de suite. À l'École de musique de Kharkov, Klebanov était le plus jeune élève de sa classe et, lors de son admission à l'Institut de Musique et d'art dramatique en 1923, il sauta sa deuxième année. Il y étudia avec le vénérable pédagogue et compositeur Semion Bogatyrev (dont on se souvient aujourd'hui pour avoir achevé la Symphonie en mi bémol majeur de Tchaïkovski). À la fin de ses études, en 1926, Klebanov avait composé deux quatuors à cordes, un trio avec piano, plusieurs petites pièces instrumentales et un certain nombre de mélodies, des œuvres qui furent sans

doute perdues ou détruites au cours de la Seconde Guerre mondiale. L'année suivante, il fut altiste à l'Orchestre de l'Opéra de Leningrad, travaillant avec une brochette de remarquables chefs d'orchestre, notamment Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber et Albert Coates. Le point fort de cette année formatrice fut la première en Union soviétique de *Wozzeck* d'Alban Berg. Cet ouvrage était dirigé par Vladimir Dranichnikov en présence du compositeur et du contemporain de Klebanov Dimitri Chostakovitch, qui assista à toutes les représentations au Théâtre Mariinski.

De retour à Kharkov, Klebanov fut l'un des trois étudiants sélectionnés pour travailler avec Herman Adler, premier chef de l'Orchestre d'État ukrainien au milieu des années 1930. Il dirigea ensuite l'Orchestre de la Radio de Kharkov, ainsi que diverses productions dramatiques et, en 1936, il retourna à son alma mater comme enseignant. Trois ans plus tard, le Bolchoï produisit le ballet pour enfants *Aistenok* (Petite Cigogne), basé sur son opéra du même nom. Suivit un second ballet, *Svetlana*, une fois encore destiné à un jeune public, qui comportait des danses ukrainiennes, bélarusses et tatares. Son Concerto pour violon no 1 fut créé en 1940, l'année de son mariage avec Nina Diakovskaia, qui était alors

directrice du Conservatoire d'État de Kharkov (ce conservatoire s'était appelé Institut de Musique et d'art dramatique jusqu'en 1934 et fut rebaptisé en 1963 Institut des Arts).

Années de répression politique et Seconde Guerre mondiale

L'ascension professionnelle de Klebanov eut lieu dans un violent climat de répression politique. À la fin des années 1920, le contrôle par Moscou de la vie intellectuelle ukrainienne s'était terriblement durci. Il allait atteindre son point le plus barbare en novembre 1937 avec l'assassinat en masse d'écrivains, d'auteurs dramatiques, de philosophes et de scientifiques, en fait de quiconque pouvait faire preuve d'indépendance d'esprit ou aspirer à une Ukraine indépendante. La période, aujourd'hui appelée la "Renaissance fusillée" a concerné trente mille membres de l'intelligentsia ukrainienne. En 1932 – 1933, environ trois millions et demi d'Ukrainiens, essentiellement ruraux, étaient morts de faim du fait de l'abominable politique de collectivisation de Staline – ce chiffre donne toujours lieu à des spéculations –, un génocide appelé l'"Holodomor".

En juin 1941, lorsque l'Allemagne rompit son pacte de non-agression avec l'Union soviétique et lança l'Opération Barbarossa,

Klebanov fit partie des cent cinquante mille réfugiés juifs et même davantage qui furent évacués à Tachkent, en Ouzbékistan; au sein d'un remarquable groupe d'artistes comprenant le jeune compositeur polonais Mieczysław Weinberg, l'acteur Solomon Mikhoels, l'écrivaine Nadejda Mandelstam et la poétesse Anna Akhmatova. À Tachkent, Klebanov enseigna et composa de la musique à la fois pour le théâtre et pour le cinéma, notamment la partition, coécrite avec son compatriote d'origine ukrainienne Andry Chtogarenko, qui accompagna *La Bataille de notre Ukraine soviétique* (1943), un documentaire effrayant qui comporte une séquence captée de l'invasion allemande.

La Première Symphonie et les artistes juifs

En novembre 1943, les forces soviétiques reconquirent Kiev et la Wehrmacht, qui se repliait, mit le feu à la ville déjà cruellement endommagée. De retour en Ukraine, Dimitri, Nina et leur nouveau-né, Yuri, passèrent plusieurs mois dans cette ville, contraints de vivre dans un sous-sol infesté de rats jusqu'en mai 1945, où ils purent enfin retourner à Kharkov. Ils apprirent la mort de Boris, le frère de Klebanov, tué le mois précédent au cours des derniers jours de l'assaut mené par la Russie contre Berlin. À Kharkov, Klebanov commença à travailler à sa

Première Symphonie, qu'il dédia "À la mémoire des martyres de Babi Yar", le tristement célèbre ravin de Kiev où, pendant deux jours à la fin du mois de septembre 1941, près de trente-quatre mille juifs furent assassinés. Cette symphonie fut créée à Kharkov en 1947, dans le cadre d'un concert entièrement consacré à la musique de Klebanov, comprenant son Concerto pour violon no 1 et *l'Ouverture de bienvenue*.

L'accueil enthousiaste réservé à cette symphonie lui valut d'autres exécutions, à Kharkov et à Kiev, mais des problèmes apparurent en 1949, lorsqu'elle fut soumise au Prix Staline. La commémoration des victimes juives plutôt que soviétiques, attestée (c'était revendiqué) par des mélodies et des lamentations ancrées dans des sources traditionnelles juives et la cantillation sacrée hébraïque, fut condamnée comme "insolente" et antipatriotique. D'autres exécutions furent interdites et Klebanov fut dénoncé comme un "nationaliste bourgeois" et un "cosmopolite sans racines" (l'euphémisme rebattu pour les juifs). Nina quitta immédiatement pour Moscou et plaida la cause de son mari. Avant la guerre, elle avait été directrice du Studio d'opéra au Conservatoire de Moscou et était alors directrice du ministère de la Culture d'Ukraine. Son statut donna sans doute du

poids à ses supplications et Klebanov ne fut ni emprisonné, ni déporté. Un an plus tard, son collègue Moiseï Beregovski, qui avait consacré sa vie à l'étude de la musique traditionnelle juive, fut banni à Taïchet, une ville située dans l'arrière-pays de la Sibérie.

Comme d'habitude, le système soviétique reconnaissait les Juifs par leur culture et leur ethnie, plutôt que par leur religion – dont toutes les composantes étaient dénigrées et découragées depuis longtemps. À la fin des années 1940, la population juive de Kharkov était largement assimilée (le beau-père de Klebanov était un diacre de son église), le russe étant la langue dominante de la communauté. Étant donné l'intense critique du contenu juif de la Symphonie no 1, on aurait pu s'attendre à beaucoup plus que des mentions hébraïques fugaces: un court solo vocal dans le troisième mouvement et un passage de hautbois faisant penser au chophar. En fait, ce qui déplut au régime c'était que Klebanov donnait l'*idée* d'une injustice spécifiquement juive. Quels qu'aient été les défauts musicaux et esthétiques de Klebanov inventés par l'Union des compositeurs soviétiques et son directeur récemment nommé Tikhon Khrennikov, l'interdiction de sa Symphonie no 1 et sa révocation des postes de président de la branche de Kharkov de l'Union des compositeurs et de chef du Département de

composition de l'Institut faisaient partie de la vague croissante d'antisémitisme, et son châtement était un puissant avertissement pour ses collègues. L'épisode bloqua Klebanov sur le plan professionnel et le plongea dans l'anxiété et l'angoisse, un état connu de beaucoup trop d'artistes soviétiques.

Concilier (et ainsi compromettre) leurs instincts musicaux et leurs ambitions esthétiques avec les directives du réalisme socialiste fut le souci majeur de tous les compositeurs les plus dociles; déterminer l'objectif et le contexte des œuvres soviétiques est donc intrinsèque à leur analyse et à leur compréhension. Les œuvres de Klebanov n'y font pas exception. Son Quintette avec piano par exemple, composé en 1954, fut l'objet d'une commande pour commémorer le tricentenaire du Traité de Pereïaslav, par lequel la Russie prenait au fond le contrôle de l'Ukraine. L'Union soviétique marqua cette soi-disant "grande alliance ukraino-russe" par des célébrations nationales extravagantes, qu'un loyaliste ukrainien comme Klebanov dut trouver à la fois factices et inconfortables. Sa contribution est un quintette aussi superbement grandiloquent que benoîtement prévisible. Donc, si cette œuvre célèbre vraiment la grande alliance, son côté

grandiose onctueux frise la parodie, Klebanov faisant de l'œil à ses propres sympathies.

Trio avec piano no 2

Le Quintette avec piano fut la première œuvre de Klebanov que lut l'Ensemble ARC, rien qui soit susceptible de recommander le compositeur. Toutefois, le Trio avec piano no 2, composé en 1958, juste quatre ans plus tard, fut une tout autre affaire. Bien charpentée, effrontément romantique, avec des thèmes captivants et une palette harmonique très étendue, cette œuvre présente un contraste qui aurait difficilement être plus frappant: mélodrame peu mémorable et sentimental d'une part, contribution substantielle au répertoire du trio avec piano de l'autre. Après un *Allegro moderato* passionné vient un Scherzo insensé, évocateur d'un manège de forain, puis un splendide *Adagio* dans le style de Mahler, dont les mélodies à tour de rôle pénétrantes et anodines sont constamment interrompues et mises à l'épreuve. Le galop initial grisant de l'*Allegro* final fait place à une profonde solennité qui rappelle le mouvement initial, la pièce s'achevant sur une prière feutrée. Au total, le Trio avec piano est une pièce merveilleusement convaincante, même si son langage appartient à une époque antérieure.

Quatuor à cordes no 4

Vingt ans séparent la composition du Quatuor à cordes no 4, achevé en 1946, de celle des cinquième et sixième quatuors, qui datent du milieu des années 1960, mais leurs partitions furent publiées en un seul volume en 1970. L'absence de parties de cordes publiées a limité leur exécution et leur diffusion. Le Quatuor à cordes no 4 accessible et plein d'entrain est dédié "à la mémoire" du très aimé compositeur ukrainien Mykola Leontovitch, dont les œuvres chorales profanes s'inspirent de la musique traditionnelle de son pays. L'influence de Leontovitch et son profil de séparatiste ukrainien attirèrent sur lui l'attention de la Tchéka (la police secrète d'État) qui l'assassina en 1921. Dans le contexte des tensions politiques qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, et de la destruction et des privations qui accompagnèrent l'oppression de l'Ukraine imposée par Moscou, la dédicace à Leontovitch aurait pu être un choix périlleux.

Ce quatuor s'inspire de mélodies de Leontovitch: le premier mouvement repose sur sa mélodie *Chytchedrik* (Petite Hirondelle), éternel succès composé en 1904 et mieux connu à l'Ouest comme le chant de Noël "Carol of the Bells". De nombreux ensembles ukrainiens ont adapté l'arrangement de

Klebanov, notamment des orchestres de bandouras (la bandoura est un hybride traditionnel de luth et de cithare à cordes pincées) et de bayans (accordéons à boutons). Le thème principal du *Scherzando* utilise le *Dudaryk* populaire de Leontovitch (un "dudaryk" est un joueur de cornemuse hongroise, la douda). Si les mélodies de ce quatuor peuvent évoquer quelque chose à des auditeurs ukrainiens, le quatuor lui-même est largement inconnu.

Quatuor à cordes no 5

À l'époque à laquelle Klebanov composa le Quatuor à cordes no 5, les menaces existentielles des années 1940 et du début des années 1950 s'étaient calmées. L'Union des compositeurs soviétiques exerçait encore son pouvoir et les expériences d'avant-garde étaient toujours condamnées, mais les compositeurs incriminés étaient maintenant simplement ignorés et marginalisés, au lieu d'être punis et persécutés. Chostakovitch était le compositeur le plus célèbre du pays et lui, comme ses collègues, se voyait accorder une plus grande latitude. Le Quatuor no 5 de Klebanov en témoigne. Les idées restent fraîches et vigoureuses, mais il y a maintenant des incursions assurées dans les domaines de la dissonance et de la

bitonalité. Le motif initial de cette œuvre est la source d'une grande partie du matériau du quatuor, qui est plus piquant, plus expressif et dramatique. Si l'on analyse l'évolution du langage de Klebanov, de l'accessibilité aisée du Quatuor no 4 aux gestes audacieux du cinquième, on perçoit une arrivée à une indépendance sans entrave. Et Chostakovitch semble souvent à portée de main – les deux compositeurs se rencontrèrent à Moscou, ainsi qu'aux retraites annuelles du compositeur à Starai'a Rouza, à l'ouest de la ville. Son fils, Yuri, se souvint aussi de la rencontre des deux compositeurs dans la station thermale de Dilijan, où figuraient parmi les invités Mstislav Rostropovitch, Galina Vichnevskaja, Benjamin Britten et Peter Pears.

Réhabilitation

La réhabilitation professionnelle de Klebanov commença à l'ère de Krouchtchev. En 1960, l'Institut de Kharkov le nomma professeur associé. Dix ans plus tard, il fut promu professeur principal de composition et d'orchestration. Au cours de sa carrière dans cet institut qui dura toute sa vie, il prodigua son enseignement à une génération de compositeurs ukrainiens, notamment Viktor Sousline, Valentin Bibik, Vitali Houbarenko, Marc Karminski, Boris Jarominski et Vladimir Zolotoukhine. En 1966, Klebanov fit partie

du jury du Concours Tchaïkovski présidé par le violoniste David Oistrakh et, l'année suivante, il fut proclamé "Artiste d'honneur d'Ukraine". En 1968, le Comité central d'Ukraine proposa à Klebanov la direction de l'Union des compositeurs ukrainiens. Ce poste exigeait qu'il s'installe à Kiev, où sa carrière avait commencé à aller à vau-l'eau, et cette offre comportait une condition impossible: Klebanov devait adhérer au parti communiste. Il refusa catégoriquement, aussi fermement qu'il n'avait jamais accepté d'associer son nom aux dénonciations de dissidents et de critiques du régime.

Legs

Outre les Quatuors nos 4 et 5 et le Trio avec piano no 2, enregistrés ici, le legs de Klebanov comprend neuf symphonies, deux concertos pour violon et deux pour violoncelle, diverses œuvres pour violon et piano, ainsi que plusieurs opéras et ballets, une centaine de mélodies (dont la plupart restent manuscrites) et près de deux douzaines de musiques de film. Deux précieux ouvrages théoriques, *L'Art de l'instrumentation* et *Les Fondements esthétiques de l'instrumentation*, furent publiés à Kiev en 1972.

Au milieu des années 1980, Klebanov reçut la commande d'un concerto pour alto et des *Silhouettes japonaises*, une œuvre

pour soprano, viole d'amour et orchestre, et jouit à la fin de sa vie d'une place au soleil; jusqu'au présent enregistrement, ces œuvres sont les deux seules qui firent l'objet d'une diffusion commerciale en Occident, même si le label soviétique Melodiya a enregistré plusieurs de ses œuvres et que la Radio ukrainienne a souvent diffusé sa musique au cours des années 1960 et 1970. Alors que Klebanov figure de temps à autre dans les programmes de concert en Ukraine – la *Suite ukrainienne* pour orchestre a été jouée à plusieurs reprises –, ce compositeur reste pratiquement inconnu hors de son pays natal.

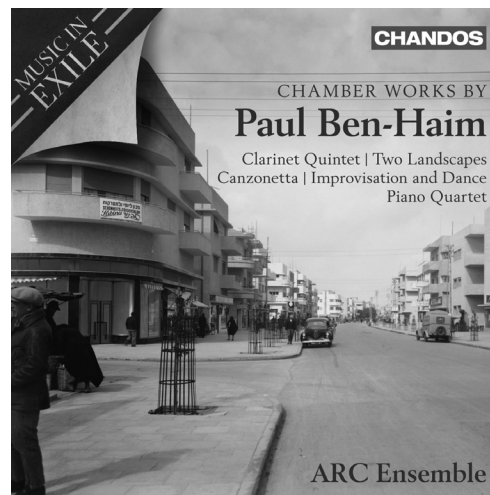
Plusieurs chefs d'orchestre demandèrent l'autorisation de jouer la Symphonie no 1, mais Klebanov fut catégorique sur le fait que son exécution suivante devrait être posthume. Elle fut finalement reprise en 1990, environ trois ans après la mort de Klebanov, le 6 juin 1987, époque où une autre commémoration de Babi Yar – la Symphonie no 13 de Chostakovitch, d'après des poèmes d'Evgueni Evtouchenko – avait depuis longtemps trouvé une place permanente au répertoire.

© 2021 Simon Wynberg

Directeur artistique, Ensemble ARC

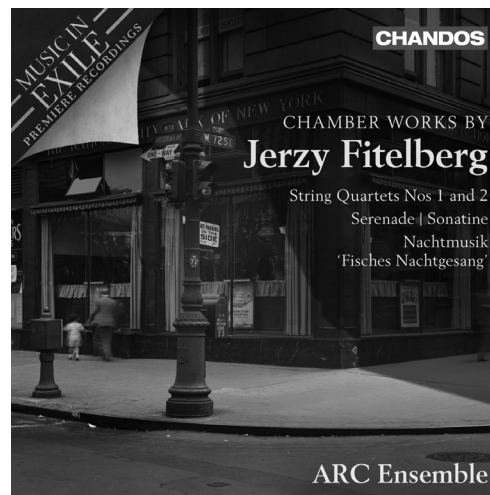
Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



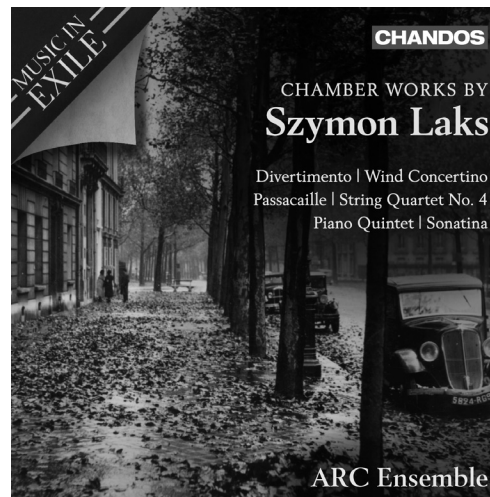
Ben-Haim
Clarinet Quintet • Two Landscapes • Canzonetta
Improvisation and Dance • Piano Quartet
CHAN 10769

Also available



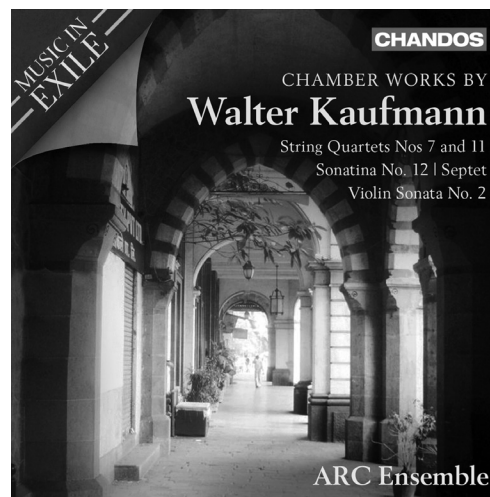
Fitelberg
String Quartets Nos 1 and 2 • Serenade • Sonatine
Nachtmusik *Fisches Nachtgesang*
CHAN 10877

Also available



Laks
Divertimento • Wind Concertino • Passacaille
String Quartet No. 4 • Piano Quintet • Sonatina
CHAN 10983

Also available



Kaufmann
String Quartets Nos 7 and 11 • Sonatina No. 12
Septet • Violin Sonata No. 2
CHAN 20170

11 1958. November.
Doprom Dmitri Klebanov!
Dukunze non amke myanne
nomerisur u niptalietur u
Hobany natz.
Tyzate beoda ztopola
u chasovnik.
Cacant Dem za namo u
bomvome.
Vomoz Hany jazy.
Dem D. Karpovskan

Courtesy of Yuri Klebanov

Note from Dmitri Shostakovich to Dmitri Klebanov, 1958

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Generously supported by
Rayla & George Myhal
and the Shevchenko Foundation

Acknowledgements

This recording is dedicated to the memory of Yuri Klebanov – the son of Dmitri Klebanov – who generously provided the ARC Ensemble with photographs, scores, and invaluable personal reminiscences of his father's life and career. Yuri Klebanov died in Moscow of Covid-19 on 28 March 2021.

We are indebted to Maxim Tarnawsky, Stefan Hlouschko, Ian Ihnatowycz, Professor Paul Magocsi, Lessia Tkach, Nadia Dostovalova, and Margarita Ignatova for their help and encouragement in the preparation of this recording.

Ukrainian translation: Maxim Tarnawsky

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer David Frost
Sound engineer Carl Talbot, Musicom Productions Inc.
Assistant engineer Kevin Fallis
Editor David Frost
Mixing David Frost and Silas Brown
Mastering Silas Brown
Chandos mastering Patrick Friend
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Koerner Hall, TELUS Centre for Performance and Learning, The Royal Conservatory of Music, Toronto, Canada; 5 – 7 January 2021
Front cover Photograph of the Sportivnaya Metro station in Kharkiv, Ukraine / AKG Images, London / Sputnik News Agency
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Kyiv Muzychna Ukraina (String Quartets Nos 4 and 5), Sovietytsky Kompozytor (Piano Trio No. 2)
© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Dmitri Klebanov

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20231

KLEBANOV: CHAMBER WORKS – ARC Ensemble

KLEBANOV: CHAMBER WORKS – ARC Ensemble

Dmitri Lvovich Klebanov (1907–1987)

Chamber Works

premiere recordings

- | | | |
|------|--|-------------------|
| 1-4 | String Quartet No. 4 (1946) | 16:41 |
| 5-8 | Trio No. 2 (1958)*
for Piano, Violin, and Cello | 30:41 |
| 9-11 | String Quartet No. 5 (1965) | 25:43
TT 73:20 |

ARC Ensemble

Erika Raum *violin*
Marie Bérard *violin* *
Steven Dann *viola*
Thomas Wiebe *cello*
Kevin Ahfat *piano*

Generously supported by
Rayla & George Myhal
and
the Shevchenko Foundation

CHANDOS
CHAN 20231

CHANDOS
CHAN 20231

© 2021 Chandos Records Ltd • © 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England