



SHOSTAKOVICH
symphonies nos 1 & 15

netherlands radio philharmonic orchestra
MARK WIGGLESWORTH



SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906-75)

SYMPHONY NO. 1 IN F MINOR, Op. 10 (1924-25) *(Sikorski)* 32'03

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegretto – Allegro non troppo</i> | 8'33 |
| 2 | II. <i>Allegro – Meno mosso – Allegro – Meno mosso</i> | 5'07 |
| 3 | III. <i>Lento – Largo – Lento –</i> | 8'28 |
| 4 | IV. <i>Allegro molto – Lento – Allegro molto – Meno mosso –
Allegro molto – Adagio – Largo – Più mosso – Presto</i> | 9'42 |

SYMPHONY NO. 15 IN A MAJOR, Op. 141 (1971) *(Sikorski)* 46'16

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Allegretto</i> | 8'59 |
| 6 | II. <i>Adagio – Largo – Adagio – Allegretto –</i> | 15'43 |
| 7 | III. <i>Allegretto</i> | 4'32 |
| 8 | IV. <i>Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto</i> | 16'49 |

TT: 79'15

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

JORIS VAN RIJN *leader*

MARK WIGGLESWORTH *conductor*

Born in 1906, Dmitri Dmitriyevich Shostakovich was a prodigious child as both pianist and composer. Starting piano lessons with his mother when he was eight, he was writing a Pushkin-inspired opera by the age of nine. But this relatively comfortable middle-class childhood would not last long. After the 1917 Revolution, Shostakovich's bourgeois family background proved a distinct disadvantage in the new social order that ensued. The unexpected death of his father in 1922 only made matters worse. His well-educated mother had to work thirteen-hour days as a cashier and Shostakovich was forced to spend many after-school hours as a silent-movie pianist to help the family cope with the hardships of the post-Revolutionary economy. And yet, despite suffering from malnutrition and tuberculosis, there are also stories of him losing his job for laughing too much at the Buster Keaton and Charlie Chaplin films he was employed to accompany. This apparent contradiction was a personality trait that would stay with him his whole life, and the sometimes juddering juxtaposition of the lighted-hearted with the profound marked his compositions from the very beginning.

Symphony No. 1 in F minor, Op. 10

Written when the composer was eighteen, Shostakovich's First Symphony was the graduation piece that completed his studies at the Leningrad Conservatory. It has been likened to the opening chapter of a novel, setting the tone for all that follows. His trade-mark musical gestures are all immediately obvious. Nervous tension and sarcastic wit, passion and intelligence, contemplation and action, nobility and banality – all expressed with an economy of means that is simultaneously subtle and direct.

The symphony opens with a virtuosic brilliance heavily influenced by Stravinsky's *Petrushka*. But perhaps it was not only that work's orchestration, with its

soloistic piano part, that fascinated the student composer. Like Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, another piece he admired, the disconcerting idea of human beings as puppets, with their actions manipulated by unseen string-pullers from on high, was one that stayed with the composer right the way through to his final symphony, written almost fifty years later.

After composing the first two movements, Shostakovich wrote to a friend that it would be more fitting to call the work a 'symphony-grotesque'. But the style was about to change. 'I am in a terrible mood,' he continued. 'Sometimes I just want to shout. To cry out in terror. Doubts and problems. All this darkness suffocates me. From sheer misery, I've started to compose the finale of the symphony. It's turning out pretty gloomy.' The second half of the piece is certainly much more tragic in vein. Now the influences are more old-fashioned than contemporary, with Mahlerian string sonorities and Tchaikovsky-like descriptions of fate and death.

The directors of the conservatory were excited by the genius they felt they had nurtured and arranged for the symphony to be performed by Nikolai Malko and the Leningrad Philharmonic Orchestra. The première, on 12th May 1926, was an enormous success, and it was not long before the work gained worldwide recognition. Walter, Toscanini, and Klemperer all performed it. Alban Berg was even moved to write a flattering letter of appreciation. Shostakovich himself called the première his 'second birth'. The Soviet Union had discovered its first international star, the first to be trained solely under the new system rather than old imperialist Russia, and the authorities proclaimed him as an exaltation of the new at the expense of the old. In time, this much repeated role would become as much a burden to him as it was a saving grace.

Symphony No. 15 in A major, Op. 141

Given the turbulent history of twentieth-century Russia, it is perhaps understandable that the style of every Shostakovich symphony varies as much as the periods for which each was written. There is little logical chronology running through them all. A composer who always had to respond to the vagaries of his time was unlikely to be able to follow a purely musical compositional path. Nevertheless, there is a totality and succinctness to the Fifteenth that makes it hard not to interpret it as anything other than the story of the composer's life and a chronicle of his time. To emphasise the work's autobiographical nature, Shostakovich either directly quotes from, or at least conveys the atmospheres of, all his previous symphonies. We hear the precocious revolutionary energy of the First, the life-numbing emptiness and baffling absurdity of the Second and Third; the terror of the Fourth, kept private for so long, and the more public expression of that terror which is the Fifth; the loneliness of the Sixth and the heroic defiance of the Seventh and Eighth; the irony of the Ninth; the tragedy of the Tenth; the historical tributes of the Eleventh, Twelfth, and Thirteenth; and the poetic mourning of the Fourteenth. Along with references to his operas and film scores, not to mention excerpts from, among others, Beethoven, Rossini, Glinka and Wagner, all are knitted together into some kind of musical biopic. That the work does not come across purely as a homage to Shostakovich the man, and the fact that it never resembles an incongruous patchwork collage, is an enormous tribute to Shostakovich the composer. As always, the man and composer are inseparable, bound by a prescriptive yet creative thread perhaps unique in the history of music. 'I don't myself quite know why the quotations are there,' Shostakovich told his friend Isaak Glikman, 'but I could *not*, could *not*, *not* include them'.

The composer's own explanation of the first movement is typical of the double-speak that has so often been posthumously attributed to him. It 'describes child-

hood, a toy-shop with a cloudless sky above'. But as a purely nostalgic reminiscence of a time in which Shostakovich the boy would play for hours with puzzles and mechanical amusements, it is unconvincing. The conductor Kurt Sanderling, whose comments on the composer come with more authority than most, is unequivocal about its true meaning. 'In this "shop" there are only soulless dead puppets hanging on their strings which do not come to life until the strings are pulled. [It] is something quite dreadful for me, soullessness composed into music, the emotional emptiness in which people lived under the dictatorship of the time.' Perhaps it was not unconnected in Shostakovich's mind that the USSR's largest toy store stood just across the street from the Lubyanka, the infamous KGB torture headquarters. 'We are all marionettes', Shostakovich once grimly remarked. The music seems to suggest that if you play games with life, they can easily get out of control.

The legend of William Tell is one of a humble peasant, who sparked a revolution by refusing to kowtow to the tyrannical rule of the authorities. Is this the obvious reason behind Shostakovich integrating Rossini's famous tune into his *danse macabre*? Or is it because it was his earliest musical memory? Maybe it is an allusion to the fact that it was one of Stalin's favourites. With Shostakovich, it could easily be all three. But whatever the reason, its banality enforces the superficial jollity of the movement in a way that can make an audience feel uncomfortable if they giggled at its first appearance.

The second movement opens with a public and austere brass chorale alternating with a private and lyrical cello solo whose haunting beauty belies its 12-tone composition. The juxtaposition of the two is jarring and the perfect cadences that link them sound like a sarcastic attempt at integration. The sparsity of texture in so much of this movement, indeed in so much of the symphony as a whole, was as much a result of the painfully debilitating polio in Shostakovich's right hand as

it was of the emotional desolation that he wanted to express. The practical difficulties of writing resulted in a simplicity of texture, hiding, or perhaps revealing, a complex world of untold secrets, ominous stillness and unanswered questions.

From the sublime to the ridiculous, the bassoons' rather overblown consecutive fifths that form a bridge into the third movement, recall from Strauss's *Ein Heldenleben* a section originally entitled *Adversaries of the Hero*. The older composer's jibes against his musical critics appear rather lightweight in the context of the sort of political opposition Shostakovich had to deal with. The humour in this scherzo is as absurd as it is grotesque: *Alice in Wonderland* as told by the brothers Grimm.

Shostakovich composed most of this symphony whilst lying in a hospital bed and it is not especially hard to imagine why an invalid composer might want to quote the music that Wagner writes for the impending death of a hero. Shostakovich uses the famous Fate motive from *The Ring* to herald the work's finale and, after a passing reference to the opening of *Tristan und Isolde*, the music dissolves into what sounds like the distant memory of a song by Glinka. Any shroud of mystery behind this seemingly enigmatic connection of events is lifted when one reads the song's original text.

O do not tempt me without reason:
Affection lost cannot return.
How foreign to the broken-hearted
Are all the charms of bygone days!

I can no longer trust thy promise;
I have no longer faith in love;
And cannot suffer once again
To be deceived by phantom visions.

Do not augment my anguish mute;
Say not a word of former gladness.
And, kindly friend, o do not trouble
A convalescent's dreaming rest.

I sleep: how sweet to me oblivion:
Forgotten all my youthful dreams!
Within my soul is naught but turmoil,
And love shall wake no more for thee.

[Translation © 2004 David Angell. Used by permission]

The central section of the movement is a passacaglia, a dance that does not go anywhere, an unchanging bass line that imprisons the melodies above it. The symbolism of this form led Shostakovich to use it many times and it is apposite that it forms the climax of his last major work. The theme quotes the struggle and resistance of the Seventh Symphony, the rhythm of which in turn refers back to Beethoven's *Egmont* Overture. Like William Tell, *Egmont* stood up to his oppressors and Shostakovich's empathy with them both is understandable. Only at this point is the full power of the orchestra unleashed, playing all together for the first time in the piece. Its force is all the more shattering for having been delayed so long. But the intensity of this final protest takes its toll and the music collapses in exhaustion as a result. The end of the work evaporates into a mesmerizingly empty texture, a sound world ticking, time running out, leaving a hollow culture behind, the diminishing resistance of the *Egmont* theme, and the final toll of a bell, the bell with which the whole symphony began.

It is not exactly the 'happy symphony' Shostakovich claimed he had wanted to write. Like all autobiographies, it looks backwards, and it does so with an acceptance that is realistic and honest. Having contributed more symphonies to the standard modern concert repertoire than any other composer, his theme is one that

continues to speak to many, a testimony to the realities of his life and time, and though the music can stand alone, one can tell that the importance of its message lies way beyond its notes. Like many Russian artists, Shostakovich felt a moral responsibility to speak the truth. He did not live long enough to witness the reforms of the last decade of the twentieth century. But though he would undoubtedly have welcomed both *perestroika* and *glasnost*, he may have been too realistic to welcome them as the panacea for which many hoped. Struggle has always been part of the Russian psyche. Given that nearly half of Russians today claim to have an essentially positive opinion of Stalin, and nearly a quarter would vote for him if they could, Shostakovich's music needs to be heard more loudly than ever. Sometimes things change, only to remain the same. Listening to the similarities between Shostakovich's first and last symphonies makes that abundantly clear.

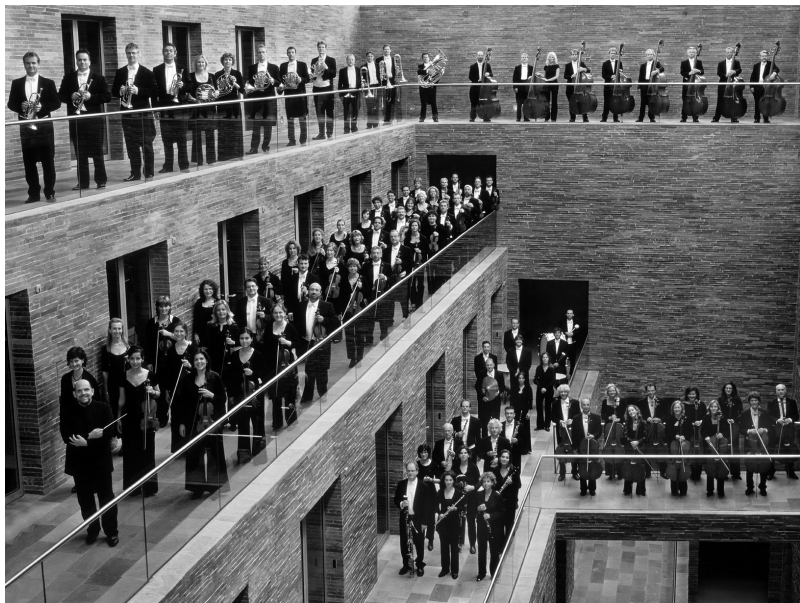
© *Mark Wigglesworth 2012/2013*

The **Netherlands Radio Philharmonic Orchestra** occupies a prominent place in Dutch musical life. Numbering 115 musicians, it is the largest orchestra within the Netherlands Broadcasting Music Centre. By consistently striving for the highest level of artistic quality, and through its well-balanced programming, it has also emerged as one of the finest orchestras in the Netherlands. Founded in 1945 by the conductor Albert van Raalte, the orchestra has performed under artistic directors including Bernard Haitink, Jean Fournet, Hans Vonk, Sergiu Comissiona and Edo de Waart, each of whom has contributed to the orchestra's musical growth. Over the years guest conductors of international repute have visited the orchestra, including Kirill Kondrashin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Peter Eötvös and Valery Gergiev. Jaap van Zweden was appointed chief conductor and artistic director of the orchestra in 2005.

The Netherlands Radio Philharmonic Orchestra holds a prominent place in the concert series at the Amsterdam Concertgebouw and the Vredenburg in Utrecht. All its concerts are broadcast live on the Dutch national station, Radio 4 and internationally via the European Broadcasting Union. The orchestra has garnered many awards for its recordings of music by contemporary composers including Jonathan Harvey, Klas Torstensson and Jan van Vlijmen. Other highly acclaimed releases include recordings of Wagner operas and the series of Shostakovich symphonies conducted by Mark Wigglesworth, of which the present disc forms a part.

For further information please visit www.radiofilharmonischorkest.nl

Mark Wigglesworth studied at the Royal Academy of Music in London before winning the Kondrashin Conducting Competition in the Netherlands in 1989. Since then the orchestras he has worked with include the Boston Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, Montreal Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, the Orchestra of La Scala in Milan, Santa Cecilia Orchestra in Rome, Melbourne and Sydney Symphony Orchestras, Israel Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra and London Philharmonic Orchestra. In opera he has performed *Elektra*, *The Rake's Progress* and *Tristan and Isolde* at Welsh National Opera, *Peter Grimes*, *La Bohème* and *Le Nozze di Figaro* at Glyndebourne, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Falstaff*, *Così fan tutte* and *Parsifal* at English National Opera, *Peter Grimes* for the Netherlands Opera, *Mitridate*, *Wozzeck* and *Pelléas et Mélisande* at La Monnaie, Brussels, *Così fan tutte* for the Bayerische Staatsoper, *Die Meistersinger von Nürnberg* at the Royal Opera House, Covent Garden and *Le Nozze di Figaro* at the Metropolitan Opera, New York.



NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch, 1906 geboren, war als Pianist wie als Komponist ein Wunderkind. Nachdem er im Alter von acht Jahren ersten Klavierunterricht von seiner Mutter erhalten hatte, schrieb er mit neun Jahren eine Oper nach Puschkin. Doch die relative Behaglichkeit dieser Mittelschichtkindheit sollte nicht lange währen. In der neuen Gesellschaftsordnung, die auf die Revolution von 1917 folgte, erwies sich der bürgerliche Hintergrund der Familie Schostakowitsch als ein entschiedener Nachteil. Der überraschende Tod seines Vaters im Jahr 1922 verschlimmerte die Lage noch. Um mit den Härten der nachrevolutionären Wirtschaft zurechtzukommen, verdingte sich seine hochgebildete Mutter dreizehn Stunden am Tag als Kassiererin, während Schostakowitsch nach der Schule viele Stunden als Stummfilmpianist arbeiten musste. Doch obwohl er an Unterernährung und Tuberkulose litt, gibt es auch Geschichten wie die, dass er seinen Job verlor, weil er bei den Filmen von Buster Keaton und Charlie Chaplin, die er untermalen sollte, zu viel lachte. Dieser augenscheinliche Widerspruch war ein Charakterzug, der sein ganzes Leben begleiteten sollte, und das mitunter verstörende Nebeneinander des Leichten und des Tiefsinnigen prägte seine Kompositionen von Anfang an.

Symphonie Nr. 1 f-moll op. 10

Die Erste Symphonie, die Schostakowitsch im Alter von 18 Jahren komponierte, war die Diplomarbeit zum Abschluss seines Studiums am Leningrader Konservatorium. Man hat sie mit dem Eingangskapitel eines Romans verglichen, das die Grundstimmung für alles Nachfolgende festlegt. Sofort geben sich die für den Komponisten typischen musikalischen Charakterzüge zu erkennen: Nervöse Spannung und sarkastischer Witz, Leidenschaft und Intelligenz, Nachdenklichkeit und Tatendrang, Nobles und Banales – das alles umgesetzt mit einer Ökonomie der Mittel, die so subtil wie direkt ist.

Die virtuose Brillanz, mit der die Symphonie beginnt, ist deutlich Strawinskys *Petruschka* verpflichtet. Und vielleicht hat den jungen Komponisten nicht nur die Instrumentierung dieses ebenfalls mit solistischem Klavierpart versehenen Werkes beeinflusst. Wie in dem ebenfalls von ihm bewunderten *Pierrot Lunaire* Arnold Schönbergs, blieb die beunruhigende Idee der Puppenmenschen dem Komponisten bis zu seiner letzten, fast fünfzig Jahre später entstandenen Symphonie treu.

Nachdem er die ersten beiden Sätze komponiert hatte, schrieb Schostakowitsch an einen Freund, das Werk müsse eigentlich eher eine „Symphonie-Groteske“ genannt werden. Doch sollte sich der Stil ändern. „Ich bin in einer schrecklichen Verfassung“, fuhr er fort. „Manchmal möchte ich einfach nur schreien. Schreien vor Entsetzen. Zweifel und Probleme. Diese ganze Dunkelheit erstickt mich. Aus reiner Verzweiflung habe ich mit dem Finale der Symphonie begonnen. Es wird ziemlich düster ausfallen.“ Die zweite Hälfte des Werks ist zweifellos von tragischerem Zuschnitt, und die Einflüsse sind jetzt weniger zeitgenössisch als vielmehr „altmodisch“: Mahlersche Streichertexturen sowie Darstellungen von Schicksal und Tod, die an Tschaikowsky denken lassen.

Die Konservatoriumsleitung war begeistert von dem Genie, das genährt zu haben sie als ihr Verdienst verbuchte, und sie sorgte dafür, dass die Symphonie von den Leningrader Philharmonikern unter Nikolai Malko aufgeführt würde. Die Uraufführung am 12. Mai 1926 war ein gewaltiger Erfolg, und bald schon wurde dem Werk Aufmerksamkeit in der ganzen Welt zuteil. Walter, Toscanini und Klemperer dirigierten es; Alban Berg fühlte sich gar zu einem schmeichelhaften Gratulationsbrief veranlasst. Schostakowitsch selber nannte die Uraufführung seine „zweite Geburt“. Die Sowjetunion hatte ihren ersten internationalen „Star“ entdeckt, den ersten, der ausschließlich aus dem neuen System und nicht aus dem alten, imperialistischen Russland hervorgegangen war. Die Machthaber verkündeten, er sei ein Sieg des Neuen über das Alte. Im Laufe der Zeit

sollte sich diese noch oft eingenommene Rolle für ihn ebenso als Bürde wie als Rettung erweisen.

Symphonie Nr. 15 A-Dur op. 141

Angesichts der turbulenten Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert erscheint es verständlich, dass der Stil der Symphonien Schostakowitschs sich so ändert wie die Zeiten, für die sie jeweils entstanden sind. Es gibt kaum eine logische Chronologie, die sie durchweg miteinander verbände. Ein Komponist, der stets die Launen seiner Zeit im Auge haben musste, konnte sich dem Komponieren kaum unter rein musikalischen Gesichtspunkten widmen. Dennoch hat die Fünfzehnte etwas Zusammenfassendes und Prägnantes, so dass es schwerfällt, sie nicht als Lebensgeschichte ihres Komponisten und als Chronik seiner Zeit zu interpretieren. Um den autobiographischen Charakter seines Werks zu unterstreichen, hat Schostakowitsch all seine vorherigen Symphonien entweder direkt zitiert oder aber atmosphärisch heraufbeschworen. Wir hören die frühreife revolutionäre Energie der Ersten, die lähmende Leere und verwirrende Absurdität der Zweiten und Dritten; den Schrecken der Vierten, der so lange im Privaten verborgen blieb, und den öffentlicheren Ausdruck dieses Schreckens in Gestalt der Fünften; die Einsamkeit der Sechsten und den heroischen Trotz der Siebenten und Achten, die Ironie der Neunten, die Tragik der Zehnten; die historischen Tribute der Elften, Zwölften und Dreizehnten sowie die poetische Trauer der Vierzehnten. All dies wird mit Verweisen auf seine Opern und Filmmusiken – von den Beethoven-, Rossini-, Glinka- und Wagner-Zitaten ganz zu schweigen – zu einer Art musikalischen „Biopic“ (Filmbiographie) verwoben. Dass die Symphonie nicht zu einer bloßen Hommage an den Menschen Schostakowitsch gerät und nie wie ein kruder Flickenteppich wirkt, zeugt von der enormen Qualität des Komponisten Schostakowitsch. Wie immer sind Mensch und Komponist nicht zu trennen, verbunden

durch einen entschiedenen, wiewohl schöpferischen Faden, wie er in der Geschichte der Musik vielleicht einzigartig ist. „Ich weiß selbst nicht so genau, warum die Zitate da sind“, erzählte Schostakowitsch seinem Freund Isaak Glikman, „aber ich konnte sie nicht, konnte sie wirklich nicht *nicht* einarbeiten“.

Schostakowitschs eigene Erläuterung des ersten Satzes ist typisch für die Zweideutigkeit, die ihm posthum so oft zugeschrieben wurde: Es beschreibe „die Kindheit, ein Spielzeugladen mit einem wolkenlosen Himmel darüber“. Aber als rein nostalgische Reminiszenz an eine Zeit, da der Knabe Schostakowitsch stundenlang mit Puzzles und mechanischen Geräten spielte, überzeugt es nicht. Der Dirigent Kurt Sanderling, dessen Gedanken über den Komponisten besonderes Gewicht haben, hegt über die wahre Bedeutung keinen Zweifel: „In diesem ‚Laden‘ gibt es nur seelenlose, tote Spielzeuge, die an ihren Fäden hängen und zum Leben nur erwachen, wenn an diesen Fäden gezogen wird. Für mich ist dieser erste Satz etwas ganz Schreckliches, die komponierte Seelenlosigkeit, die emotionale Leere, in der man sich unter der damaligen Diktatur befand.“ Vielleicht auch dachte Schostakowitsch daran, dass sich der größte Spielzeugladen der UdSSR direkt gegenüber der Lubjanka, dem wegen seiner Foltermethoden berüchtigten KGB-Hauptquartier, befand. „Wir alle sind Marionetten“, hat Schostakowitsch einmal grimmig bemerkt. Die Musik scheint anzudeuten, dass, wer mit dem Leben spielt, allzu schnell die Kontrolle verlieren kann.

Die Legende von Wilhelm Tell erzählt von einem bescheidenen Bauern, der der tyrannischen Obrigkeit den Kotau verweigerte und damit eine Revolution auslöste. Ist dies der offenbare Grund dafür, dass Schostakowitsch die berühmte Melodie Rossinis in seinen Totentanz integrierte? Oder liegt es daran, dass dies Schostakowitschs erste musikalische Erinnerung war? Vielleicht ist es eine Anspielung auf den Umstand, dass es sich um eine von Stalins Lieblingsmelodien handelt. Bei Schostakowitsch könnten leicht alle drei Antworten zutreffen. Was

auch immer der Grund sein mag: Ihre Banalität verstärkt die oberflächliche Fröhlichkeit des Satzes derart, dass einem Publikum, welches ihr erstes Erscheinen vielleicht noch amüsiert quittiert hat, unbehaglich zumute werden kann.

Der zweite Satz beginnt mit einem extrovertierten, ernstem Blechbläserchoral; er wechselt sich mit einem introvertierten, lyrischen Cellosolo ab, dessen betörende Schönheit seine dodekaphone Konstruktion verschleiert. Die Gegenüberstellung dieser beiden Elemente irritiert, und die perfekten Kadenzen, die sie verbinden, klingen wie der sarkastische Versuch einer Integration. Die zumeist karge Textur dieses Satzes – recht eigentlich der gesamten Symphonie – war ebenso eine Folge der schmerzlichen Polioliähmung in Schostakowitschs rechter Hand wie der emotionalen Trostlosigkeit, der er Ausdruck verleihen wollte. Die praktischen Schwierigkeiten beim Schreiben bewirkten eine einfache Textur, die eine vielschichtige Welt ungelüfteter Geheimnisse, bedrohlicher Stille und unbeantworteter Fragen verbarg – oder vielleicht offenbarte.

Vom Erhabenen zum Lächerlichen: Die recht gestelzten Fagottquinten, die eine Brücke zum dritten Satz bilden, klingen an eine Episode aus Strauss' *Ein Heldenleben* an, die den Titel *Des Helden Widersacher* trägt. Die Sticheleien des älteren Komponisten gegenüber seinen musikalischen Kritikern erscheinen im Vergleich mit der politischen Opposition, mit der es Schostakowitsch zu tun hatte, eher lapidar. Der Humor in diesem Scherzo ist so absurd wie grotesk: *Alice im Wunderland*, erzählt von den Brüdern Grimm.

Schostakowitsch komponierte den Großteil der Symphonie im Krankenhausbett, und es fällt nicht eben schwer, sich vorzustellen, warum ein gebrechlicher Komponist Musik zitiert, die Wagner für den bevorstehenden Tod eines Helden schrieb. Schostakowitsch verwendet das berühmte Schicksalsmotiv aus dem Ring, um das Finale des Werks einzuläuten; nach einer kurzen Anspielung auf den Beginn von *Tristan und Isolde* löst sich die Musik in eine Art ferne Erinnerung

an ein Lied von Glinka auf. Jeder Anflug eines Geheimnisses hinter dieser scheinbar rätselhaften Ereignisfolge wird aufgehoben, wenn man den originalen Text des Liedes liest.

Oh, versuche mich nicht ohne Grund:
Verlorne Liebe kehrt nicht mehr zurück.
Wie fremd sind dem gebrochenen Herzen
Die Reize längst vergangener Tage!

Deinem Versprechen kann ich nicht mehr traun;
An Liebe glaube ich nicht mehr;
Und duld' es nicht ein weites Mal,
Von Trugbildern getäuscht zu werden.

Vergröß're meine stumme Angst nicht;
Sprich' kein Wort von einst'gem Glück.
Und, lieber Freund, oh störe nicht
Die Traumesruhe eines Genesenden!

Ich schlafe: Wie süß ist mir das Vergessen!
Vergessen sind all meine Jugendträume!
In meiner Seele ist nichts als Aufruhr,
Und Liebe zu dir wird nie mehr erwachen.

Der Mittelteil des Satzes ist eine Passacaglia – ein Tanz, der nirgends hinführt, eine unabänderliche Basslinie, die die Melodien darüber gefangen hält. Aufgrund der Symbolik dieser Form hat Schostakowitsch sie oft verwendet und es ist nur angemessen, dass sie den Höhepunkt seines letzten großen Werks bildet. Das Thema zitiert den Kampf und den Widerstand der Siebten Symphonie, deren Rhythmik wiederum auf Beethovens *Egmont*-Ouvertüre verweist. Wie Wilhelm Tell bot Egmont seinen Unterdrückern die Stirn; Schostakowitschs Empathie mit beiden ist verständlich. Erst an dieser Stelle wird die volle Kraft des Orchesters

entfesselt – zum ersten Mal spielen alle Instrumente gemeinsam; seine Kraft ist umso erschütternder, als es so lange im Zaum gehalten wurde. Aber die Intensität dieses letzten Protests fordert ihren Tribut, und die Musik bricht vor Erschöpfung zusammen. Am Ende verdunstet das Werk zu einer hypnotisch leeren Textur, eine tickende Klangwelt; die Zeit läuft ab und lässt eine ausgehöhlte Kultur zurück, den schwindenden Widerstand des *Egmont*-Themas und das letzte Läuten einer Glocke – jener Glocke, mit der die ganze Symphonie begann.

Das ist nicht gerade die „fröhliche Symphonie“, die Schostakowitsch angeblich hatte schreiben wollen. Wie alle Autobiographien, blickt sie zurück, und sie tut dies mit realistischer und ehrlicher Akzeptanz. Nachdem er zum modernen Konzertrepertoire mehr Symphonien beige-steuert hat als jeder andere Komponist, spricht sein Thema weiterhin viele Menschen an: ein Zeugnis der Begebenheiten seines Lebens und seiner Zeit. Und obgleich die Musik für sich allein stehen kann, lässt sich doch sagen, dass die besondere Tragweite ihrer Botschaft hinter ihren Tönen liegt. Wie viele andere russische Künstler, fühlte Schostakowitsch eine moralische Verantwortung, die Wahrheit zu sagen. Die Reformen des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts hat er nicht mehr miterlebt. Aber obwohl er „Perestroika“ und „Glasnost“ zweifellos begrüßt hätte, wäre er vielleicht zu realistisch gewesen, sie für das Allheilmittel zu halten, auf das viele gehofft hatten. Kampf ist seit jeher Teil der russischen Psyche. Angesichts des Umstands, dass heute fast die Hälfte der russischen Bevölkerung angibt, eine im Wesentlichen positive Meinung über Stalin zu haben, und dass fast ein Viertel ihn wählen würde, wenn sie könnte, muss Schostakowitschs Musik lauter denn je gehört werden. Manchmal ändern sich die Dinge, um doch dieselben zu bleiben. Betrachtet man die Ähnlichkeiten zwischen Schostakowitschs erster und seiner letzten Symphonie, wird dies auf frappierende Weise deutlich.

© Mark Wigglesworth 2012/2013

Das **Radio Filharmonisch Orkest Holland** (RFO) nimmt einen wichtigen Platz im niederländischen Musikleben ein. Mit seinen 115 Musikern ist es das größte Orchester der Stiftung Musikzentrum des Niederländischen Rundfunks. Zugleich hat sich das Ensemble durch sein unablässiges Streben nach höchster künstlerischer Qualität und seine wohlausgewogene Programmgestaltung zu einem der hervorragendsten Orchester der Niederlande entwickelt. Das RFO wurde 1945 von dem Dirigenten Albert van Raalte gegründet; als Künstlerische Leiter folgten u.a. Bernard Haitink, Jean Fournet, Hans Vonk, Sergiu Comissiona und Edo de Waart, von denen ein jeder auf seine Weise die musikalische Entwicklung des Orchesters prägte. Im Laufe der Jahre hat das RFO unter international renommierten Dirigenten wie Kyrill Kondraschin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Peter Eötvös und Valery Gergiev gespielt. Seit 2005 ist Jaap van Zweden Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchesters.

Das RFO nimmt einen wichtigen Platz in den Konzertreihen am Amsterdamer Concertgebouw und am Musikzentrum Vredenburg in Utrecht ein. Seine Konzerte werden live vom Niederländischen Rundfunk, Radio 4 und international durch die Europäische Rundfunkunion übertragen. Das Orchester hat viele Auszeichnungen für seine Aufnahmen von der Musik zeitgenössischer Komponisten wie Jonathan Harvey, Klas Torstensson und Jan van Vlijmen erhalten. Auch die Reihe mit Schostakowitschs Symphonien unter Mark Wigglesworth, zu der die vorliegende Einspielung gehört, ist von der Kritik begeistert aufgenommen worden.

Weitere Informationen finden Sie auf www.radiofilharmonischorkest.nl

Mark Wigglesworth studierte an der Royal Academy of Music in London, bevor er 1989 den Kondraschin-Dirigentenwettbewerb in den Niederlanden gewann. Seither hat er so bedeutende Klangkörper geleitet wie das Boston Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das New York Philharmonic Orchestra, das

Chicago Symphony Orchestra, das Minnesota Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das San Francisco Symphony Orchestra, das Montreal Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Orchester der Mailänder Scala, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, die Symphonieorchester von Melbourne und Sydney, das Israel Philharmonic Orchestra, das London Symphony Orchestra und das London Philharmonic Orchestra. Als Operndirigent hat er *Elektra*, *The Rake's Progress* und *Tristan und Isolde* an der Welsh National Opera aufgeführt, *Peter Grimes*, *La Bohème* und *Figaro* in Glyndebourne, *Lady Macbeth von Mzensk*, *Falstaff*, *Così fan tutte* und *Parsifal* an der English National Opera, *Peter Grimes* an der Niederländischen Oper, *Mitridate*, *Wozzeck* und *Pelléas et Mélisande* an La Monnaie, Brüssel, *Così fan tutte* an der Bayerischen Staatsoper, *Die Meistersinger von Nürnberg* am Royal Opera House, Covent Garden und *Le Nozze di Figaro* an der Metropolitan Opera, New York.

Né en 1906, Dmitri Dmitriyevitch Chostakovitch était un enfant prodige comme pianiste et compositeur. À huit ans, il commença à prendre des cours de piano de sa mère et un an plus tard, il composait un opéra inspiré de Pouchkine. Cette enfance relativement confortable de classe moyenne ne devait cependant pas durer longtemps. Après la Révolution de 1917, le milieu familial bourgeois de Chostakovitch était devenu un net désavantage dans le nouvel ordre social qui s'ensuivit. Le décès inattendu de son père en 1922 ne fit qu'empirer la situation. Bien instruite pourtant, sa mère dut faire des journées de 13 heures comme caissière et Chostakovitch dut travailler plusieurs heures après l'école comme pianiste de films muets pour aider la famille à venir à bout des difficultés de l'économie post-révolutionnaire. Et on rapporte pourtant que, sous-alimenté et tuberculeux, il aurait perdu son emploi pour avoir trop ri des films de Buster Keaton et de Charlie Chaplin qu'il accompagnait. Cette apparente contradiction était un trait de personnalité qu'il devait garder toute sa vie et la juxtaposition parfois trépidante du léger et du profond marqua ses œuvres dès le début de sa vie de compositeur.

Symphonie no 1 en fa mineur op. 10

Écrite quand il avait 18 ans, la Première symphonie de Chostakovitch fut la pièce d'examen à la fin de ses études au conservatoire de Leningrad. On l'a comparée au premier chapitre d'un roman qui donne le ton à tout ce qui suit. Les gestes musicaux typiques du compositeur sont tous immédiatement manifestes. Tension nerveuse et esprit sarcastique, passion et intelligence, contemplation et action, noblesse et banalité – tout est exprimé avec une économie de moyens à la fois subtile et directe.

La symphonie s'ouvre avec un brillant virtuose fortement influencé par *Pétrouchka* de Stravinsky. Mais ce n'est peut-être pas seulement l'orchestration

de l'œuvre avec sa partie de piano solistique qui a fasciné le compositeur étudiant. Comme dans *Pierrot Lunaire*, une autre pièce que Chostakovitch admirait, l'idée déconcertante des humains vus comme des marionnettes dont les ficelles sont manipulées d'en haut par des êtres invisibles, hanta le compositeur jusqu'à sa dernière symphonie, écrite presque 50 ans plus tard.

Après avoir composé les deux premiers mouvements, Chostakovitch écrivit à un ami qu'il conviendrait mieux d'appeler l'œuvre une « symphonie-grotesque ». Mais le style était sur le point de changer. « Je suis dans une humeur terrible », poursuivit-il. « Parfois je veux seulement crier. Hurler de terreur. Doutes et problèmes. Toute cette noirceur m'étouffe. Par pure misère, j'ai commencé à composer le finale de la symphonie. Elle devient pas mal sombre. » La seconde moitié de la pièce est certainement d'humeur beaucoup plus tragique. Les influences sont maintenant plus anciennes que contemporaines avec des sonorités de cordes mahlériennes et des descriptions de destin et de mort à la Tchaïkovski.

Les directeurs du conservatoire furent emballés par le génie qu'ils sentaient avoir éduqué et ils virent à ce que la symphonie soit jouée par Nikolai Malko et l'Orchestre philharmonique de Leningrad. La création, le 12 mai 1926, remporta un énorme succès et en peu de temps l'œuvre se répandit dans le monde entier. Walter, Toscanini et Klemperer l'ont tous dirigée. Alban Berg fut même inspiré d'écrire une lettre d'appréciation flatteuse. Chostakovitch appela lui-même la création sa « seconde naissance ». L'Union Soviétique avait découvert sa première étoile internationale, la première à être le fruit seulement du nouveau système plutôt que de la vieille Russie impérialiste et les autorités en faisaient l'éloge comme d'une exaltation du nouveau aux dépens de l'ancien. Avec le temps, ce rôle si répété devait devenir pour lui un fardeau autant qu'il avait été une grâce salvatrice.

Symphonie no 15 en la majeur op. 141

Vu la turbulence de l'histoire de la Russie au 20^e siècle, il est presque compréhensible que le style de toutes les symphonies de Chostakovitch varie autant que les périodes dans lesquelles chacune fut écrite. La logique chronologique qui les traverse est minimale. Un compositeur qui devait toujours se comporter selon les aléas du temps pouvait difficilement suivre une voie logique de composition musicale. On trouve pourtant dans la 15^e une totalité et une concision qu'il est difficile de ne pas interpréter comme l'histoire de la vie du compositeur et une chronique de son époque. Pour souligner la nature autobiographique de l'œuvre, Chostakovitch cite directement toutes ses symphonies précédentes ou il en transmet l'atmosphère. On entend l'énergie révolutionnaire précoce de la 1^{ère}, le vide d'une vie engourdie et l'absurdité déconcertante de la 2^e et de la 3^e; la terreur de la 4^e, gardée privée si longtemps, et l'expression plus publique de cette terreur qu'est la 5^e; la solitude de la 6^e et la résistance héroïque de la 7^e et de la 8^e; l'ironie de la 9^e; la tragédie de la 10^e; les hommages historiques des 11^e, 12^e et 13^e; et le deuil poétique de la 14^e. En plus des références à ses opéras et partitions de film, sans mentionner des extraits de Beethoven, Rossini, Glinka et Wagner entre autres, le tout est en quelque sorte tricoté pour former un genre de biographie musicale. Mais l'œuvre n'apparaît pas seulement comme un hommage à Chostakovitch l'homme et le fait qu'elle ne ressemble jamais à un collage disparate de patchwork est un énorme témoignage à Chostakovitch le compositeur. Comme toujours, l'homme et le compositeur sont inséparables, liés par un lien normatif, même créatif peut-être unique dans l'histoire de la musique. « Je ne sais pas vraiment moi-même pourquoi les citations sont là », dit Chostakovitch à son ami Isaak Glikman, « mais je ne *pouvais pas, ne pouvais pas, ne pas* les inclure. »

La propre explication du compositeur pour le premier mouvement est typique du langage ambigu qu'on lui a si souvent attribué posthume. Il « décrit l'enfance,

un magasin de jouets sous un ciel sans nuage.» Mais elle ne convainc pas comme réminiscence purement nostalgique d'une époque où le petit garçon Chostakovitch jouait pendant des heures avec des casse-tête et des jouets mécaniques. Le chef d'orchestre Kurt Sanderling, dont l'opinion sur le compositeur dépasse celle des autres en autorité, est catégorique sur sa véritable signification. «Ce magasin ne renferme que des pantins morts sans âme qui pendent de leurs ficelles et ne s'avivent que quand on tire sur celles-ci. [C'est] pour moi quelque chose de bien épouvantable, l'inhumanité composée en musique, le vide émotionnel dans lequel le peuple vivait sous la dictature de l'époque.» Chostakovitch pouvait bien avoir pensé au fait que le plus grand magasin de jouets de l'URSS s'élevait juste en face des infâmes quartiers généraux de torture du KGB appelés Lubyanka. «Nous sommes tous des marionnettes», remarqua un jour Chostakovitch avec sinisme. La musique semble suggérer que si l'on se met à jouer à des jeux avec la vie, on peut facilement en perdre le contrôle.

La légende de Guillaume Tell est celle d'un humble paysan qui a déclenché une révolution en refusant de courber l'échine sous la férule tyrannique des autorités. Est-ce la raison évidente de l'intégration du célèbre air de Rossini dans la danse macabre de Chostakovitch ? Ou est-ce à cause de sa mémoire musicale première ? Ce pourrait être une allusion au fait qu'il était l'un des airs préférés de Staline. Avec Chostakovitch, les trois raisons pourraient facilement être valables. Quelle qu'en soit la raison, sa banalité renforce la jovialité superficielle du mouvement de manière à gêner le public qui aurait pouffé de rire à sa première apparition.

Le second mouvement s'ouvre sur un choral public et austère aux cuivres alternant avec un violoncelle solo privé et lyrique dont la beauté hantante dément sa composition dodécaphonique. La juxtaposition des deux est discordante et les cadences parfaites qui les relient sonnent comme un essai sarcastique d'intégration.

La parcimonie de texture dans une grande partie de ce mouvement, dans une grande partie de la symphonie en entier même, était autant le résultat de la polio handicapante dans la main droite de Chostakovitch que la désolation émotionnelle qu'il voulait exprimer. Les difficultés pratiques de l'écriture donnèrent lieu à une simplicité de texture, cachant, ou peut-être révélant, un monde complexe de secrets tus, de silence inquiétant et de questions sans réponses.

Du sublime au ridicule, les quintes consécutives plutôt exagérées du basson qui forment un pont au troisième mouvement, rappellent la section originalement intitulée *Adversaires du héros* d'*Ein Heldenleben* de Strauss. Les railleries du compositeur aîné contre ses critiques musicaux semblent assez légères dans le contexte de la sorte d'opposition politique à laquelle Chostakovitch devait faire face. L'humour dans ce scherzo est aussi absurde que grotesque : le conte d'Alice au pays des merveilles raconté par les frères Grimm.

Chostakovitch composa la majorité de cette symphonie de son lit d'hôpital et il n'est pas très difficile d'imaginer pourquoi un compositeur invalide voulait citer la musique que Wagner écrivit pour la mort imminente d'un héros. Chostakovitch utilise le célèbre motif du destin de l'*Anneau* pour annoncer le finale de l'œuvre et, après une allusion au début de *Tristan et Isolde*, la musique se dissout en ce qui sonne comme le souvenir distant d'une chanson de Glinka. Tout voile de mystère au sujet de ce rapport apparemment énigmatique d'événements est levé quand on lit le texte original de la chanson.

Oh ne me tourmentez pas sans raison :
L'affection perdue ne peut revenir.
Comme sont étrangers au cœur brisé
Tous les charmes des jours révolus.

Je ne peux plus faire confiance aux promesses ;
Je ne peux plus croire en l'amour ;
Et ne peux plus tolérer encore
D'être déçu par des visions imaginaires.

N'augmentez pas mon angoisse muette ;
Pas un mot de la joie d'antan.
Et, cher ami, oh ne troublez pas
Le repos rêveur d'un convalescent.

Je dors : comme l'oubli m'est doux :
Oubliés tous mes rêves de jeunesse !
Dans mon âme rien sinon tourmente,
Et vous n'éveillerez plus l'amour.

La section centrale du mouvement est une passacaille, une danse qui ne mène nulle part, une ligne de basse qui emprisonne les mélodies au-dessus d'elle. Le symbolisme de cette forme mena Chostakovitch à l'utiliser plusieurs fois et il est pertinent qu'elle forme le sommet de sa dernière grande œuvre. Le thème cite la lutte et la résistance de la 7^e Symphonie, dont le rythme ramène à l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven. Comme Guillaume Tell, *Egmont* tint tête à ses oppresseurs et la sympathie que Chostakovitch leur portait est compréhensible. Ce n'est qu'à ce point que l'entière puissance de l'orchestre est relâchée dans le premier tutti de la pièce. Sa force est d'autant plus bouleversante qu'elle a été retardée si longtemps. Mais l'intensité de cette protestation finale exige son tribut et la musique finit par s'effondrer d'épuisement. La fin de l'œuvre s'évapore dans une texture vide envoûtante, le tic-tac d'un monde sonore, le temps pressant, laissant une culture vide, la résistance diminuante du thème d'*Egmont* et le glas funèbre d'une cloche, celle du tout début de la symphonie.

Ce n'est pas exactement l'« heureuse symphonie » que Chostakovitch soutint

qu'il avait voulu écrire. Comme toutes les biographies, elle se tourne vers le passé et elle le fait avec une acceptation réaliste et honnête. Chostakovitch ayant apporté plus de symphonies au répertoire standard moderne de concert que tout autre compositeur, son thème dans la 15^e continue à parler à beaucoup de gens, un témoignage aux réalités de sa vie et de son époque et, quoique la musique puisse parler par elle-même, on peut dire que l'importance de son message se trouve bien au-delà des notes. Comme plusieurs artistes russes, Chostakovitch sentait une responsabilité morale de dire la vérité. Il ne vécut pas assez longtemps pour être témoin des réformes de la dernière décennie du 20^e siècle. Il aurait certainement avoir accueilli avec joie *perestroïka* et *glasnost* mais il pourrait avoir été trop réaliste pour y voir la panacée que tant espéraient. La lutte a toujours fait partie du psychisme russe. Vu que près d'un Russe sur deux aujourd'hui prétend avoir une opinion positive sur Staline et que près d'un sur quatre voterait pour lui si c'était possible, la musique de Chostakovitch doit être entendue plus fort que jamais. Parfois les choses changent pour rester les mêmes. L'écoute des similitudes entre la première et la dernière des symphonies de Chostakovitch rend cela clair comme de l'eau de roche.

© Mark Wigglesworth 2012/2013

L'Orchestre Philharmonique de la Radio des Pays-Bas occupe une place prééminente dans la vie musicale hollandaise. Comptant 115 musiciens, c'est le plus grand orchestre du Centre de Diffusion musicale des Pays-Bas. En s'efforçant continuellement d'atteindre le plus haut niveau de qualité artistique et grâce à ses programmes bien équilibrés, il est devenu l'un des meilleurs orchestres des Pays-Bas. Fondé en 1945 par le chef d'orchestre Albert van Raalte, l'ensemble a joué sous les directeurs artistiques Bernard Haitink, Jean Fournet, Hans Vonk, Sergiu

Comissiona et Edo de Waart entre autres, chacun ayant contribué à la croissance musicale de la formation. Au cours des années, des chefs invités de réputation internationale ont visité l'orchestre ; parmi eux on trouve Kirill Kondrashin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Peter Eötvös et Valery Gergiev. Jaap van Zweden fut nommé chef principal et directeur artistique de l'orchestre en 2005.

L'Orchestre Philharmonique de la Radio des Pays-Bas occupe une place de choix dans la série de concerts au Concertgebouw d'Amsterdam et au Vredenburg à Utrecht. Tous ses concerts sont diffusés en direct sur la station nationale hollandaise, Radio 4, et internationalement grâce à l'Union de Diffusion Européenne. L'orchestre a gagné plusieurs prix pour ses enregistrements de musique de musiciens contemporains dont Jonathan Harvey, Klas Torstensson et Jan van Vlijmen. Parmi d'autres sorties très bien cotées, mentionnons la série des symphonies de Chostakovitch dirigées par Mark Wigglesworth, dont ce disque fait partie.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.radiofilharmonischorkest.nl

Mark Wigglesworth a étudié à l'Académie Royale de Musique de Londres avant de gagner le concours de direction Kondrashin aux Pays-Bas en 1989. Il a depuis travaillé avec l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre de La Scala de Milan, l'Orchestre de Santa Cecilia à Rome, les orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney, l'Orchestre Philharmonique d'Israël ainsi que les orchestres symphonique et philharmonique de Londres. En matière d'opéra il

a dirigé *Elektra*, *The Rake's Progress* et *Tristan et Isolde* à l'Opéra National Gallois, *Peter Grimes*, *La Bohème* et *Figaro* à Glyndebourne, *Lady Macbeth de Mtsensk*, *Falstaff*, *Così fan tutte* et *Parsifal* à l'English National Opera, *Peter Grimes* à l'Opéra des Pays-Bas, *Mitridate*, *Wozzeck* et *Pelléas et Mélisande* au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, *Così fan tutte* au Bayerische Staatsoper, *Die Meistersinger von Nürnberg* au Royal Opera House du Covent Garden et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra Métropolitain de New York.

PREVIOUSLY RELEASED IN MARK WIGGLESWORTH'S SHOSTAKOVICH CYCLE:

WITH THE NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

Symphonies Nos 1–3 BIS-1603 SACD

‘A by turns dazzling and soulful account of the ever-astonishing First.’ *Sunday Times*

Symphony No. 4 BIS-1553 SACD

‘As a conductor of this symphony, Wigglesworth is unquestionably outstanding...’ *DSCH Journal*

Symphony No. 8 BIS-1483 SACD

‘An Eighth Symphony which is both impressively sustained
and cogently argued...’ *International Record Review*

Symphonies Nos 9 and 12 ‘The Year 1917’ BIS-1563 SACD

Benchmark recording *BBC Music Magazine* (both works)

Symphony No. 11 ‘The Year 1905’ BIS-1583 SACD

‘This performance goes straight into the list of the very finest available.’ *MusicWeb-International*

Symphony No. 13 ‘Babi Yar’ BIS-1543 SACD

‘Probably the most convincing Thirteenth to have appeared in the West.’ *International Record Review*

WITH THE BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

Symphonies Nos 5, 6 and 10 BIS-973/74

First Choice in ‘Building a Library’ BBC Radio 3, *CD Review* (Symphony No. 6)

Symphony No. 7 ‘Leningrad’ BIS-873

‘A magnificent release in all respects.’ *Classic CD*

Symphony No. 14 BIS-1173

Benchmark recording *BBC Music Magazine*

‘Wigglesworth's rendition belongs in the top rank among modern versions.’ *Classics Today.com*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: October 2006 at the Music Centre for Dutch Radio & Television, Studio MCO's, Hilversum, the Netherlands
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Thore Brinkmann
Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 24-bit / 44.1 kHz
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Jeffrey Ginn
Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Mark Wigglesworth 2012/13
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Translation of *Razuverenije* by Yevgeny Baratynsky © 2004 David Angell. Used by permission
Front cover photograph: © Juan Hitters
Photograph of Mark Wigglesworth: © Benjamin Ealovega
Photograph of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra: © Simon van Boxtel
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1643 SACD © 2012 & 2014; © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

MARK WIGGLESWORTH



BIS-1643