



CD-1173 DIGITAL

THE COMPLETE
SYMPHONIES
3

Symphony No. 14

SHOSTAKOVICH

Joan Rodgers, soprano • John Tomlinson, bass
BBC National Orchestra of Wales • Conductor Mark Wigglesworth

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906-1975)**Symphony No. 14, Op. 135** (1969) *(Boosey & Hawkes)***56'34**

for soprano, bass, string orchestra and percussion, with texts by Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbeker and Rainer Maria Rilke. Sung in Russian
Dedicated to Benjamin Britten.

- | | | |
|------|---|-------|
| [1] | De profundis (Lorca). <i>Adagio</i> ^B | 5'41 |
| [2] | Malagueña (Lorca). <i>Allegretto</i> ^A | 2'50 |
| [3] | Loreley (Apollinaire). <i>Allegro molto</i> ^{AB} | 9'17 |
| [4] | The Suicide (Apollinaire). <i>Adagio</i> ^A | 7'21 |
| [5] | On the Watch (Apollinaire). <i>Allegretto</i> ^A | 3'15 |
| [6] | Madam, look! (Apollinaire). <i>Allegretto</i> ^B | 2'09 |
| [7] | In the Santé Prison (Apollinaire). <i>Adagio</i> ^B | 11'17 |
| [8] | The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople (Apollinaire). <i>Allegro</i> ^B | 2'08 |
| [9] | O Delvig, Delvig! (Küchelbeker). <i>Andante</i> ^B | 4'59 |
| [10] | The Poet's Death (Rilke). <i>Largo</i> ^A | 5'45 |
| [11] | Conclusion (Rilke). <i>Moderato</i> ^{AB} | 1'22 |

^A**Joan Rodgers**, soprano • ^B**John Tomlinson**, bass

BBC National Orchestra of Wales

(Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC)

Mark Wigglesworth, conductor

Leader: **Janice Graham**. Solo cello: **John Senter**

Shostakovich went into hospital on 13th January 1969. Having never properly recovered from a heart attack of three years before, he had by now lost the comfortable use of his right hand and could hardly walk. In constant pain, he was suffering from the form of polio that would eventually kill him. The city's flu epidemic meant that no visitors were allowed, but this solitude led him to focus entirely on what was to be his *Fourteenth Symphony*.

Seven years earlier he had orchestrated Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*. Mussorgsky had written this song cycle with piano accompaniment in 1875 and though it had later been orchestrated by Glazunov and Rimsky-Korsakov, Shostakovich felt that they had not done justice to the original songs of the man he considered the greatest of Russian composers. He also thought that the work itself was too short for the subject matter, and had long wanted to write a song cycle of his own that dealt with 'the eternal themes of love and death'. His enforced stay in the Kremlin Hospital was a perfect opportunity to fulfil this wish and by 16th February he had finished the piece in piano score form, completing the orchestration two weeks later. Even by Shostakovich's standards this was quick work, but fear of impending death had spurred him on. In a letter to his friend Isaac Glikman he explained: 'I wrote very fast. I was afraid something would happen to me like, for instance, my right hand would give up working altogether, or I'd suddenly go blind or something. I was pretty tortured by these ideas.' Nor did he relax once the work was completed. Even when the manuscript was being copied for publication, he would talk about how he wanted to make sure that he had remembered the whole piece, so that if the score was somehow lost, he would be able to write it all out again. Although he had originally written it for Galina Vishnevskaya to sing, her schedule meant that she was not free to learn it immediately and, as he didn't want to wait, the première went ahead with a different soprano. 'I'm afraid I'll die soon and I want to hear my work. The *Fourteenth Symphony* is a landmark piece for me. Everything I've written over the last many years has been a preparation for this work.'

At the première, Shostakovich overcame his usual shyness to explain to the audience that 'life is man's dearest possession. It is given to him only once and he should live so as not to experience acute pain at the thought of the years wasted aimlessly or feel searing shame for his petty and inglorious past, but be able to say, at the moment of death, that he has given all his life and energies to the noblest cause in the world – to fight for the liberation of humanity. I want listeners to this symphony to realise that "life" is truly beautiful. My symphony is an impassioned protest against death, a reminder to the living that they should live honestly, conscientiously, nobly, never committing a base act. This is very important for much time will pass before scientists have succeeded in ensuring immortality. Death is in store for all of us and I for

one do not see any good in the end of our lives. Death is terrifying, there is nothing beyond it.' Shostakovich was arguing against the view that death is some glorious beginning to the afterlife. He disagreed with the all the composers who had portrayed death with music that was beautiful, radiant and ecstatic. For him, death really was the end and he took that as an inspiration to make sure that he lived his life to its full.

In the disputed memoirs that he is believed by many to have related to Solomon Volkov, he talks revealingly about death:

'Fear of death may be the most intense emotion of all. I sometimes think that there is no deeper feeling. The irony lies in the fact that under the influence of that fear people create poetry, prose and music; that is they try to strengthen their ties with the living and increase their influence on them. How can you not fear death? I wrote a number of works reflecting my understanding of the question. The most important of them is the *Fourteenth Symphony*; I have special feelings for it. I think that work on these compositions had a positive effect, and I fear death less now; or rather I'm used to the idea of an inevitable end and treat it as such. After all it is the law of nature and no one has ever eluded it. I'm all for a rational approach toward death. We should think more about it and accustom ourselves to it. We can't allow the fear of death to creep up on us unexpectedly. I think that if people began thinking about death sooner, they would make fewer mistakes. That's why I'm not very concerned what people say about the *Fourteenth*, despite hearing more attacks on it than any other of my symphonies. Though it is stupid to protest against death as such, you can and must protest against violent death. It's bad when people die before their time from disease or poverty, but it is worse when a man is killed by another man.'

The *Fourteenth Symphony* is not about death but about unnatural death; death caused by murder, oppression and war. In fact there is not one 'normal' death described in the whole work and it is significant that all four of the poets whose words Shostakovich chose to set died in somewhat less than natural circumstances. Lorca was shot without trial during the Spanish Civil War; Apollinaire died in 1918 from the wounds he received during World War I; Rilke died in 1926 at the age of 51 from a rare form of leukaemia and Küchelbeker was sent to Siberia for his part in the failed Decembrist uprising against the Tsars in 1825, where he died deaf and blind in 1846. Shostakovich's symphony is a tribute to all who have been in pain, but particularly to the fellow suffering artists with whom he felt such affinity.

The opening, almost introductory song is an elegy for a hundred dead lovers. The first melody of the *De profundis*, ironically high in the violin register, makes immediate reference to

the notes of the Gregorian Mass for the Dead whose *Dies Iræ* theme has been used by so many composers over the centuries. Its timelessness as a melodic idea creates an eternal atmosphere. This is a piece for the past, the present and for ever. The fact that the elegy is for lovers suggests that the victims died too young and, as if to strengthen that implication, Shostakovich adds to the original Lorca text the word ‘passionate’. It is the first of many changes that the composer made to the texts, every one revealing very clearly how he wanted these poets’ words to be interpreted in his own piece of music. Some victims in the Soviet Union were not even given the dignity of a gravestone at all, and the idea of crosses being erected ‘so that they will not be forgotten by the people’ would have been of great significance for Shostakovich. He often saw his music as some kind of cross that could perpetuate the memory of so many.

The emotional emptiness of this prelude is typical of a grief that is so exhausted that it can’t even speak its name, but it also allows the *Malagueña* dance that follows to burst onto the scene with maximum ferocity. It is a brilliant aspect of this work that Shostakovich is able to use such limited orchestral colours to create such huge contrasts. It is very easy to listen to this piece without ever realising that there are only twenty-five people involved in the performance and that the vast majority are playing string instruments. We are instantly transported from the barren planes of Andalusia to the sweaty, dirty and passionate smoke-filled rooms of a local Spanish bar, and yet the ever economical Shostakovich doesn’t even bring in the obvious touch of the castanets until the movement is almost over. You can almost smell the alcohol. Death is dancing on the tables and charging in and out of the tavern, but Lorca’s original poem concludes with the fact that Death eventually leaves. Shostakovich decided instead to end it with the chilling difference that ‘Death will not leave’.

Death is a feminine word in Russian, and the legendary character of the sorceress Loreley has long been considered one of its strongest representations. Lorca’s version of the German poet Clemens Brentano’s poem inspires Shostakovich to be at his most operatic and, although the two singers never actually sing together, it is the only duet in the piece. It gives the sense that the first two songs were both introductions and that it is in *Loreley* that the symphony really begins. In virtuosic composing, Shostakovich effortlessly combines Wagnerian representations of the Rhine, alongside almost direct quotes of Dukas’ *The Sorcerer’s Apprentice* as well as using a twelve-note theme for the frenzied fugato that accompanies Loreley’s decision to throw herself off the cliff. Yet somehow these disparate ideas seem perfectly unified.

A lonely cello solo leads into the next song and combines with the voice to become a duet similar in style to one of Bach’s great passion arias. In French, the title of Lorca’s *Le Suicide*

makes it clear that it is a man that has killed himself, but the Russian does not make this specific and that allows Shostakovich to imply that the suicide is Loreley's. She in turn can be seen as a combination of the death figure of the *Malagueña* with one of the hundred lovers from the opening movement and these textural links, as well as many musical connections, enable Shostakovich to turn four highly individual songs into what can be heard as a long opening symphonic movement. The end of this song is the first time in the work that anyone gets to draw their breath.

If the opening four songs are a complex first movement with many Mahlerian changes of tempo, so the next two are unquestionably the symphony's scherzo. Shostakovich was forced to denounce twelve-tone serialism as typical of Western, bourgeois decadence but as a composer he was fascinated in later life by its harmonic implications. The opening xylophone melody of *On the Watch* has to be one of the most pleasant twelve-note melodies ever written but it still creates a sense of harmonic instability that is cleverly able to evoke the uncertainty and nervousness of a woman waiting at home whilst knowing that her lover is being killed in the trenches. The significant increase in the percussion part here is an appropriate tribute to Stravinsky's *Soldier's Tale* but, by combining the insecurity of a twelve-note theme with the extremely assertive xylophone colour, Shostakovich subtly points out the hollowness and stupidity of war itself.

The Loreley, who had grieved for her lover far away, has become the woman who knows her lover is being killed on the battlefield, and is obviously the same woman who in the next song laughs in despair in the knowledge that he is already dead. Never has the line between laughter and tears been so finely drawn as here, and it leads seamlessly into the longest song of the work, the start of the symphony's slow movement.

The vast majority of the music so far has been sung by the soprano, and the change to the male voice is telling. It is as if Shostakovich himself is beginning to speak and certainly it is the next three songs that seem to be the ones whose texts are closest to the composer's heart.

In 1911, Guillaume Apollinaire was wrongly arrested and imprisoned for stealing a few statues from the Louvre in Paris and his poem *In the Santé Prison* was the result of his rather less than serious five-day stay in jail. When Alexander Solzhenitsyn discovered that Shostakovich had chosen to set it, he was furious, and wrote to the composer explaining that it was outrageous that he should honour the millions who suffered in the Gulags with a poem by a man who could never have understood the true level of suffering that occurred. But his complaints show that he cannot have heard the piece itself as Shostakovich's slight changes to the text, alongside music that is harrowing in the extreme, makes this a terrifying description of the pain

and suffering of the lonely prisoner. Apollinaire wrote of rays of sunlight and sounds of the city drifting in, but these are ruthlessly cut by Shostakovich. There is nothing consoling in his prisoner's cell and the long *pianissimo* fugal interlude is an unforgettable depiction of time seeming to have stopped for ever. The occasional woodblock note seems to represent the slow dripping of water in some distant, deserted, dank corridor. At the end Apollinaire implies that the lamp left burning is some kind of friend, but Shostakovich allows no such sentimentality and, by saying that the only two friends there are the prisoner and his mind, it is clear that madness has finally set in. In *Testimony*, Shostakovich explained: 'I was thinking about prison cells, horrible holes, where people are buried alive, waiting for someone to come for them, listening to every sound. That's terrifying, you can go mad with fear. Many people couldn't stand the pressure and lost their minds. I know about that.'

The anger felt at these injustices is given full vent in *The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople*. The specific event referred to is the peasants' response to the atrocities committed by the authorities whilst Mohammed IV was Sultan of Turkey from 1648-1687, and many Russians would have been aware of Ilya Repin's 1891 painting with the same title which shows the crowd's hysterical glee after their dictator had finally been deposed. But the image of the Cossacks dancing and laughing with grim joy on the grave of their oppressor is one that would have been wishful thinking to many of the composer's contemporaries, and it is in this song that Shostakovich protests most specifically not at death itself but at the oppression that causes death. To quote *Testimony* again: 'I don't protest against death, I protest against those butchers who execute people. Stalin is gone but there are still more than enough tyrants around.'

The extreme dissonances of this movement have an obvious effect, but they also serve to point out even more the significance of the rewardingly consonant world of the song that follows. It is not a coincidence that here Shostakovich turns for the first and only time to a Russian poet, for it is this song that carries with it the fundamental message of the piece and as such it seems appropriate that the composer should seek to use his own language to express it. Küchelbeker was a friend of the Russian poet Delvig, who himself was killed by the police when he was aged just 33 and, in a tribute to him, he wrote a poem that explains how poets, who have always been hated and feared by tyrants because they alone dare to freely say what is true, are sent down from heaven by the Gods to relieve the sufferings of mortals. Küchelbeker's poem, parts of which Shostakovich takes as his text, is a celebration of the artists' power and the importance of their friendship in the face of tyranny. It is not hard to see why Shostakovich, who had experienced so many of his artistic friends murdered or imprisoned, should have responded

so beautifully to such sentiments. From the start, the experience of the symphony has been a traumatic one: massacres, suicides, trench warfare, broken hearts, solitary confinement, madness and tyrannical oppression. But its message is that, despite the horrors of the world, it is Art that can still make lives worthwhile. No tyrant can murder a piece of music and no oppressor can take away the emotional experience of listening to one, and it is this song that makes what at first seems a very depressing symphony into an uplifting and inspirational one. Chamber music had always been the medium in which Shostakovich was best able to express his innermost thoughts and, combined with the fact that most of this song is played by a chamber group of only five players, its warm harmonic world and truly Russian text make it unequivocal that *Delvig* is the musical, emotional and philosophical climax of the work. Human beings will always die, but Art will last for ever. Shostakovich felt that, whilst for the body death was the end and there was nothing nice that could be said about it, by creating great music, the spirit would be able to last forever.

Just as the first two songs in the cycle formed a kind of introduction, so the last two work together as a concluding movement. By changing Rilke's opening line from 'He lay' to 'The poet lay', Shostakovich draws a link to the poet of the previous song but, by starting with a direct musical quote from the very opening of the whole symphony, there is a sense in which we are made to feel we have come full circle. In the end is our beginning. The text likens a body to the landscape it has known in life, and to a rotting fruit that it has become in death.

With what works like a *coup de théâtre*, the soloists sing together for the first time in the final song. Its conclusion is that death, as an all-powerful and inescapable presence, is with us not only at the end of our life but during it too, always watching and waiting. We are never to know when it might strike. Shostakovich felt that the ending to this symphony was the only completely true conclusion he had ever written.

At the première Shostakovich had spoken about the need for a special silence whilst listening to this work. His supporters were therefore particularly angry when, during one of the quietest moments, a huge crash was heard in the auditorium and a man made a hasty and clumsy exit. When it was revealed afterwards that this man was none other than Pavel Ivanovitch Apostolov, a party organiser and one of Shostakovich's main critics and aggressive persecutors during the late 1940s, people assumed that his protest had been carefully planned for maximum distraction. Only later did it become known that it was during this performance that Apostolov had in fact suffered a heart attack; he was dead within a month. The irony was not lost on anyone.

Shostakovich agonised for a long time about what to call his work. 'For the first time I find

myself puzzled what to call my own piece.’ Initially he referred to it as an oratorio but then felt that, without a chorus, this was inappropriate. The fact that one could make a case for it as a song cycle, a concert opera, a symphony or perhaps even a piece of chamber music is further proof of what a great and unique work this is. As a piece of music that combines the best aspects of all these genres, and as one that, whilst visiting life’s most depressing subject, gives it the most inspirational of messages, I would argue that it stands as his greatest work of all.

© **Mark Wigglesworth 2001**

Joan Rodgers, soprano, is one of Britain’s best loved singers, and is equally established in opera, concert, and as a recitalist. After graduating from the University of Liverpool with an Honours degree in Russian she entered the Royal Northern College of Music in Manchester where she studied under Joseph Ward. In May 1981 Joan Rodgers won the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship. Joan Rodgers also studied with Audrey Langford. Her operatic engagements have included regular appearances at the Royal Opera House, English National Opera, Glyndebourne, and other leading companies in Britain and throughout Europe. In 1995 she made her Met début as Pamina in *The Magic Flute*. Concert engagements in recent seasons have included London, Paris, Vienna, Los Angeles, Chicago and New York, with conductors including Solti, Elder, Barenboim, Mehta, Rattle, Harnoncourt, Mackerras and Salonen, and she has been a frequent guest at the BBC Proms in London. Joan Rodgers received the Royal Philharmonic Society Award as Singer of the Year for 1997, the 1997 Evening Standard Award for outstanding performance in opera for her performance as The Governess in the Royal Opera’s production of *The Turn of the Screw*. Joan Rodgers was awarded the CBE in the 2001 New Year’s Honours List.

John Tomlinson, bass, was born in Lancashire and studied at the RMCM. He sings regularly with the Royal Opera, Covent Garden and English National Opera, and has appeared with all the major British companies. He has sung at the Bayreuth Festival every year since 1988 as Wotan, the Wanderer, King Mark, Titirel and Gurnemanz; other engagements include Berlin (Deutsche Oper and Deutsche Staatsoper), Geneva, Lisbon, Stuttgart, Vancouver, San Francisco, New York, Pittsburgh, Paris, Amsterdam, Vienna, Bologna, Florence, Tokyo and the Orange, Aix-en-Provence and Salzburg Festivals. His repertory includes Hans Sachs, Gurnemanz, Heinrich (*Lohengrin*), Hagen, Baron Ochs, Leporello, Sarastro, Claggart, King Fisher, Mephistopheles, the four villains (*Les Contes d’Hoffmann*), King Philip (*Don Carlos*), Golaud (*Pelléas et*

Mélisande) and the title rôles in *Oberto* (which he also directed), *Attila*, *Mose in Egitto*, *The Marriage of Figaro*, *Boris Godunov* and *Bluebeard's Castle*. He was made a CBE in 1997.

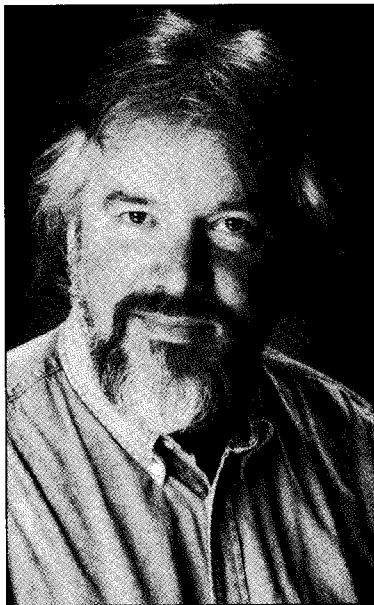
The BBC National Orchestra of Wales (Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) was established at a full strength of eighty-eight players as recently as 1987. The orchestra's speedy rise to international recognition is a notable success story. It has attracted consistent critical acclaim for performances at many of the world's musical capitals. Celebrated platforms visited include Vienna's Musikverein, Amsterdam's Concertgebouw, Berlin's Schauspielhaus, the Leipzig Gewandhaus, the Smetana Hall in Prague and the Soviet International Music Festival in St. Petersburg. In 1991 the orchestra gave a highly successful tour of Japan.

The BBC National Orchestra of Wales is a national and broadcasting orchestra with St. David's Hall, Cardiff, the national concert hall of Wales, as its main performing home. It also appears regularly at major festivals in Wales and throughout the UK, performing at least four times at the Proms at the Royal Albert Hall in London each season. The orchestra is heard extensively on Radio 3, Radio Cymru/Wales and S4C, the Welsh-language fourth channel. It has appeared in numerous series on BBC2 television. The orchestra records regularly for BIS.

Since winning the Kondrashin Conducting Competition in 1989, **Mark Wigglesworth** has worked with many of the world's leading orchestras. These include the New York Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra and Santa Cecilia Orchestra of Rome. He has conducted at the Mahler Festival in Amsterdam, the Salzburg Festival, the Hollywood Bowl and the BBC Proms and in 2000 conducted the Sydney Symphony Orchestra in the closing concert of the Olympic Arts Festival. He has performed *Elektra* and *The Rake's Progress* with Welsh National Opera and *Peter Grimes* at Glyndebourne. Plans include *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Così fan tutte* and *The Magic Flute* for English National Opera and a return visit to Glyndebourne for *The Marriage of Figaro* and *La Bohème*.



Joan Rodgers



John Tomlinson

Am 13. Januar 1969 ging Schostakowitsch ins Krankenhaus. Er hatte sich nie recht von einem Herzinfarkt erholt, den er drei Jahre zuvor erlitten hatte; mittlerweile war der Gebrauch seiner rechten Hand stark eingeschränkt und er konnte kaum gehen. Von chronischen Schmerzen heimgesucht, litt er an einer Form der Poliomyelitis, die letztlich auch für seinen Tod verantwortlich sein sollte. Die Grippe-Epidemie, die in der Stadt herrschte, hatte ein Besuchsverbot zur Folge, doch in dieser Einsamkeit konnte er sich ganz auf das konzentrieren, was seine *Vierzehnte Symphonie* werden sollte.

Sieben Jahre zuvor hatte er Mussorgskys *Lieder und Tänze des Todes* orchestriert. Mussorgsky hatte diesen Liedzyklus mit Klavierbegleitung 1875 komponiert, und obschon er später von Glasunow und Rimsky-Korsakow orchestriert worden war, so meinte Schostakowitsch doch, sie wären den originalen Liedern des Mannes, den er für den größten russischen Komponisten hielt, nicht gerecht geworden. Außerdem war er der Überzeugung, daß das Werk selber zu kurz sei für sein Sujet; lange hatte er gezögert, einen eigenen Liedzyklus zu schreiben, der von „den ewigen Themen der Liebe und des Todes“ handeln sollte. Sein erzwungener Aufenthalt im Krankenhaus des Kreml war eine ausgezeichnete Gelegenheit, sich seinen Wunsch zu erfüllen, und bis zum 16. Februar hatte er das Stück als Klavierparticell fertiggestellt; zwei Wochen später war die Orchestration beendet. Selbst für Schostakowitschs Verhältnisse war das ausgesprochen schnell – es war die Angst vor dem drohenden Tod, die ihn angetrieben hatte. In einem Brief an seinen Freund Isaac Glikman erläuterte er: „Ich schrieb sehr schnell. Ich hatte Angst, mir könnte etwas zustoßen, wie beispielsweise, daß ich meine rechte Hand überhaupt nicht mehr würde gebrauchen können oder daß ich plötzlich blind werden könnte oder etwas derartiges. Ich wurde von solchen Gedanken ziemlich gequält.“ Freilich schonte er sich auch dann nicht, als die Arbeit abgeschlossen war. Selbst als das Manuskript für die Veröffentlichung kopiert wurde, war er darum besorgt, das ganze Stück zu erinnern, so daß im Falle eines etwaigen Verlusts der Partitur er in der Lage wäre, sie wieder niederzuschreiben. Ursprünglich hatte er das Werk für die Aufführung durch die Sängerin Galina Wischniewskaja vorgesehen, aber deren Terminplan ließ keine baldige Einstudierung zu, und da er nicht warten wollte, fand die Uraufführung mit einem anderen Sopran statt. „Ich fürchte, bald zu sterben, und ich will mein Werk hören. Die *Vierzehnte Symphonie* ist ein Meilenstein für mich. Alles, was ich die letzten, vielen Jahre hindurch geschrieben habe, war Vorbereitung auf dieses Werk.“

Bei der Uraufführung überwand Schostakowitsch seine übliche Schüchternheit, um dem Publikum zu erklären, daß das „Leben der wertvollste Besitz des Menschen ist. Es wird ihm nur einmal gegeben, und er sollte so leben, daß er keinen bohrenden Schmerz verspürt bei dem Ge-

danken an die ziellos verschwendeten Jahre oder große Scham empfindet im Angesicht seiner unbedeutenden und unrühmlichen Vergangenheit, sondern so, daß er im Zeitpunkt des Todes sagen kann, daß er all sein Leben und seine Kraft der vornehmsten Aufgabe in der Welt gewidmet habe – für die Befreiung der Menschheit gekämpft zu haben. Ich will, daß die Hörer dieser Symphonie verstehen, daß das ‚Leben‘ wahrhaft schön ist. Meine Symphonie ist ein leidenschaftlicher Protest gegen den Tod, eine Mahnung an die Lebenden, ehrlich zu leben, bewußt, anständig, allen unedlen Taten abhold. Dies ist sehr wichtig, weil es noch lange dauern wird, bis die Wissenschaftler uns Unsterblichkeit verleihen können. Der Tod wartet auf uns alle und ich für meinen Teil sehe darin, daß unser Leben endet, nichts Gutes. Der Tod ist grauenerregend, es gibt nichts Schlimmeres.“ Schostakowitsch stellte sich gegen die Ansicht, der Tod sei der gloriose Anfang des Nachlebens; er widersprach den Komponisten, die den Tod mit schöner, leuchtender und ekstatischer Musik porträtiert hatten. Für ihn bedeutete der Tod wirklich das Ende, und er begriff ihn als Mahnung, sein Leben voll auszukosten.

In den umstrittenen Memoiren, von denen viele annehmen, daß er sie Solomon Volkov erzählt haben, spricht er aufschlußreich über sein Verhältnis zum Tod:

„Angst vor dem Tod ist vielleicht das stärkste Gefühl, das ein Mensch haben kann. Ich denke manchmal, daß es ein tieferes, intensiveres Gefühl wohl nicht gibt. Die Ironie liegt darin, daß gerade unter dem Druck der Todesangst Menschen große Gedichte, Prosa, Musik schaffen. Sie versuchen, dadurch ihre Bindungen an die Lebenden zu festigen und ihren Einfluß auf sie zu verstärken. Wie soll man denn auch den Tod nicht fürchten? Ich habe eine Reihe von Werken geschrieben, die meine Auffassung in dieser Frage spiegeln. Für die wichtigste halte ich meine *Vierzehnte Symphonie*. Zu ihr habe ich eine besondere Beziehung. Ich glaube, die Arbeit an diesen Werken hat sich positiv auf mich ausgewirkt. Die Angst vor dem Tod ließ nach. Richtiger: ich gewöhnte mich an den Gedanken des unvermeidlichen Endes. Schließlich kann sich niemand einem Naturgesetz entziehen. Man muß zu einer rationalen Einstellung dem Tod gegenüber gelangen und muß mehr über ihn nachdenken. Man darf es nicht dahin kommen lassen, daß einen die Todesfurcht unverhofft packt. Ich meine, wenn die Menschen schon in jüngeren Jahren anfangen, über den Tod nachzudenken, würden sie weniger Dummheiten machen. Daher trifft mich auch die Kritik an meiner *Vierzehnten* nicht wirklich tief, obwohl sie mehr als meine anderen Werke verlästert wird. Auch wenn es dumm ist, gegen den Tod als solchen zu protestieren, so kann und muß man gegen den gewaltsamen Tod protestieren. Es ist schlimm, wenn Menschen vor ihrer Zeit durch Krankheit oder Armut sterben, aber es ist noch schlimmer, wenn ein Mensch von einem anderen Menschen getötet wird.“

Die *Vierzehnte Symphonie* handelt nicht vom Tod an sich, sondern vom gewaltsamen Tod; Tod durch Mord, Unterdrückung und Krieg. In der Tat wird im gesamten Werk nicht ein „normaler“ Tod beschrieben; es ist bezeichnend, daß alle vier Dichter, deren Worte Schostakowitsch vertonte, unter eher unnatürlichen Umständen starben. Lorca wurde im Spanischen Bürgerkrieg ohne Verfahren erschossen; Apollinaire erlag 1918 den Verletzungen, die er sich im Ersten Weltkrieg zugezogen hatte; Rilke starb 1926 im Alter von 51 Jahren an einer seltenen Form der Leukämie und Küchelbeker wurde wegen seiner Rolle im gescheiterten Dekabristen-Aufstand gegen die Zarenfamilie 1825 nach Sibirien verschickt, wo er, taub und erblindet, 1846 starb. Schostakowitschs Symphonie ist ein Tribut an alle Schmerzbeladenen, aber besonders an die leidenden Künstler, zu denen er eine solche Affinität verspürte.

Das eröffnende, nachgerade einleitende Lied ist eine Elegie für hundert tote Liebende. Die erste Melodie des *De profundis*, ironischerweise im hohen Violinregister, verweist sofort auf die Gregorianische Totenmesse, deren *Dies Irae*-Thema über die Jahrhunderte von vielen Komponisten verwendet wurde. Die Zeitlosigkeit dieses melodischen Gedankens schafft eine „ewige“ Atmosphäre. Dies ist eine Komposition für die Vergangenheit, die Gegenwart und für alle Zeit. Der Umstand, daß es sich um eine Elegie für Liebende handelt, legt nahe, daß die Opfer zu jung starben; als ob Schostakowitsch diese Deutung verstärken wollte, fügt er zum originalen Lorca-Text das Wort „leidenschaftlich“ hinzu. Es ist die erste von vielen Änderungen, die der Komponist an den Texten vornahm; eine jede zeigt sehr deutlich, wie er diese Dichterworte in seinem eigenen Werk verstanden wissen wollte. In der Sowjetunion war einigen Opfern nicht einmal die Würde eines Grabsteins zuteil geworden, so daß die Zeile über die Errichtung der Kreuze, „damit sie von den Menschen nicht vergessen werden“, für Schostakowitsch von großer Bedeutung war. Er betrachtete seine Musik oft als eine Art Kreuz, das die Erinnerung an so Viele verewigen sollte.

Die emotionale Leere dieses Vorspiels ist typisch für einen Schmerz, der so erschöpfend ist, daß er nicht einmal seinen Namen nennen kann, doch es erlaubt der nachfolgenden *Malagueña*, mit größtmöglicher Wildheit auf die Bühne zu stürmen. Es ist einer der vielen brillanten Züge dieses Werks, daß Schostakowitsch in der Lage ist, aus wenig Orchesterfarben derart gewaltige Kontraste zu schaffen. Leicht kann man dieses Stück hören, ohne je zu realisieren, daß nur 25 Musiker an seiner Aufführung beteiligt sind und daß die große Mehrheit davon Streicher sind. Sofort werden wir von den dünnen Ebenen Andalusiens zu den schwitzenden, dreckigen, leidenschaftlichen und rauchgeschwängerten Räumen einer kleinen spanischen Bar versetzt, und doch führt der allzeit ökonomische Schostakowitsch den obligatorischen Klang der Kastagnetten erst

am Ende des Satzes ein. Man kann den Alkohol beinahe riechen. Der Tod tanzt auf den Tischen und rennt herein und heraus, aber Lorcas Gedicht endet damit, daß er schließlich verschwindet. Schostakowitsch dagegen entschied sich dafür, es mit einem entmutigendem Unterschied zu beenden: „Der Tod wird nicht weichen“.

Der „Tod“ ist im Russischen ein weibliches Wort, und die Legendengestalt der Zauberin Loreley wurde lange als eine seiner stärksten Darstellungen erachtet. Lorcas Version des Gedichts von Clemens Brentano inspiriert Schostakowitsch gleichsam zu einer Opernsequenz, obwohl die beiden Sänger nie eigentlich gemeinsam singen. Es vermittelt den Eindruck, als seien die ersten zwei Lieder Einleitungen gewesen, und daß erst mit Loreley die Symphonie wirklich beginne. In virtuosem Satz kombiniert Schostakowitsch mühelos Wagnersche Rhein-Darstellungen mit beinahe wörtlichen Zitaten aus Dukas' *Zauberlehrling*; daneben verwendet er ein Zwölftonthema für das rasende Fugato, das Loreleys Entschluß, sich vom Felsen zu stürzen, begleitet. Auf bewundernswerte Weise indes werden diese disparaten Elemente auf das Vollkommenste vereint.

Ein einsames Cello-Solo führt in das nächste Lied und schließt sich mit der Stimme zusammen, um ein Duett im Stile der großen Bachschen Passionsarien zu entfalten. Im Französischen macht der Titel von Lorcas *Le Suicidé* klar, daß es ein Mann war, der sich umgebracht hat, aber im Russischen wird dies nicht spezifiziert – was es Schostakowitsch erlaubt zu implizieren, es handele sich bei dem Selbstmord um den von Loreley. Sie wiederum kann verstanden werden als eine Kombination der Todesfigur der *Malagueña* mit einem der hundert Liebenden aus dem Anfangssatz; diese textuellen wie auch die vielen musikalischen Beziehungen ermöglichen es Schostakowitsch, aus vier hochindividuellen Lieder so etwas wie einen langen symphonischen Eröffnungssatz zu machen. Am Ende dieses Liedes erhalten zum ersten Mal in diesem Werk alle Mitwirkenden Gelegenheit, Atem zu holen.

Wenn die vier Lieder des Beginns ein komplexer erster Satz mit zahlreichen Mahlerschen Tempowechseln sind, dann sind die nächsten beiden zweifellos das Scherzo der Symphonie. Schostakowitsch wurde gezwungen, die serielle Musik als typische Erscheinung westlicher, bürgerlicher Dekadenz zu verurteilen, aber als Komponist war er mit zunehmendem Alter fasziniert von ihren harmonischen Implikationen. Die eröffnende Xylophonmelodie von *Auf Wacht* muß eine der angenehmsten Zwölftonmelodien sein, die je erfunden wurden, und doch erzeugt sie immer noch ein Gefühl harmonischer Instabilität, die auf geschickte Weise in der Lage ist, die Unsicherheit und Nervosität einer Frau zu schildern, die zu Hause wartet und weiß, daß ihr Geliebter im Schützengraben stirbt. Der hier beträchtlich anwachsende Schlagzeuganteil ist ein

sinnfälliger Tribut an Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*; indem er aber die Unsicherheit des Zwölftonthemas mit der extrem prägnanten Klangfarbe des Xylophons verbindet, kehrt Schostakowitsch subtil die Hohlheit und Dummheit des Krieges selber hervor.

Aus Loreley, die sich um ihren fernen Geliebten grämte, wurde die Frau, die weiß, daß ihr Geliebter in der Schlacht fallen wird, und sie ist offensichtlich dieselbe Frau, die im nächsten Lied in verzweifelter Gelächter ausbricht, wissend, daß er bereits tot ist. Nie wurde die Linie zwischen Lachen und Weinen so genau gezogen wie hier, und sie führt nahtlos über in das längste Lied des Werks, den Anfang des langsamen Satzes dieser Symphonie.

Der größte Teil der Musik, die bisher erklang, wurde vom Sopran gesungen; der Wechsel zur Männerstimme ist bezeichnend. Schostakowitsch selber scheint nun zu sprechen, und gewiß lagen ihm die Texte der nächsten drei Lieder am meisten am Herzen.

Im Jahr 1911 wurde Guillaume Apollinaire unter der Anschuldigung, er habe einige Statuen aus dem Pariser Louvre gestohlen, fälschlicherweise festgenommen und inhaftiert; sein Gedicht *Im Kerker der Santé* war das Resultat dieses nicht unbedingt verzehrenden fünftägigen Gefängnisaufenthalts. Als Alexander Solschenizyn erfuhr, daß Schostakowitsch es vertont hatte, war er aufgebracht und schrieb dem Komponisten, es sei empörend, wenn er die Millionen, die in den Gulags gelitten hatten, mit dem Gedicht eines Mannes ehrte, der das wirkliche Ausmaß solcher Leiden nicht hatte erahnen können. Aber seine Anklage zeigt, daß Solschenizyn das Stück selber nicht gehört haben konnte, denn Schostakowitschs kleine Textänderungen und seine Musik, die geradezu unerträglich qualvoll ist, verwandeln es in eine grauerregende Beschreibung der Schmerzen und des Leides des einsamen Gefangenen. Apollinaire erwähnt Sonnenstrahlen und Straßengeräusche, die in die Zelle strömten, doch Schostakowitsch strich dies unbarmherzig. Es gibt nichts Tröstendes in dieser Gefängniszelle, und das lange Fugen-Intermezzo (*pianissimo*) ist die unvergeßliche Schilderung einer für immer stillgestellten Zeit. Der gelegentliche Klang des Holzblocks scheint das langsame Tropfen von Wasser in einem fernen, feuchten und menschenleeren Flur zu symbolisieren. Am Schluß deutet Apollinaire an, daß die brennengelassene Lampe eine Art Freund darstellt, aber Schostakowitsch läßt solche Sentimentalität nicht zu; die einzigen beiden Freunde, so Schostakowitsch, sind der Gefangene und sein Geist – Wahnsinn hat sich eingestellt. In *Zeugenaussage* erklärt Schostakowitsch: „Ich dachte über die Gefängniszelle nach, die entsetzlichen Löcher, in denen Menschen lebendig begraben wurden. Sie warteten ständig darauf, geholt zu werden, horchten auf jedes Geräusch. Furchtbar ist das. Man kann vor Angst verrückt werden. Viele, die die dauernde Spannung nicht aushielten, verloren den Verstand. Ich kenne solche Fälle.“

Der Zorn angesichts dieses Unrechts macht sich in *Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel* vollends Luft. Das Ereignis, auf das Bezug genommen wird, ist die Erwiderung der Bauern auf die Greueltaten der türkischen Obrigkeit während des Sultanats Mohammeds IV. in den Jahren 1648 bis 1687; viele Russen werden Ilja Repins gleichnamiges Bild aus dem Jahr 1891 vor Augen gehabt haben, das den hysterischen Jubel der Menge nach dem Sturz des Diktators zeigt. Aber das Bild der auf dem Grab ihres Unterdrückers tanzenden und mit grimmiger Freude lachenden Kosaken stellte für viele von Schostakowitschs Zeitgenossen ein Wunschenken dar, und in diesem Lied protestiert Schostakowitsch sehr bestimmt nicht gegen den Tod an sich, sondern gegen die Unterdrückung, die Tod verursacht. Um noch einmal *Zeugenaussage* zu zitieren: „Ich protestiere nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen. Stalin gibt es nicht mehr. Aber Tyrannen gibt es noch mehr als genug.“

Die extremen Dissonanzen dieses Satzes tun ihre offenkundige Wirkung, aber sie dienen noch mehr dazu, die Bedeutung der ausgleichend konsonanten Welt des folgenden Lieds hervorzuheben. Es ist kein Zufall, daß Schostakowitsch sich hier zum ersten und einzigen Mal einem russischen Dichter zuwendet. Dieses Stück enthält die zentrale Aussage des Werks, und so mag es nur angemessen erscheinen, daß der Komponist sich seiner eigenen Sprache bediente, um sie auszudrücken. Küchelbeker war ein Freund des russischen Dichters Delwig, der im Alter von nur 33 Jahren von der Polizei erschossen wurde. Als Tribut an ihn schrieb Küchelbeker ein Gedicht, das schildert, wie Dichter – die zu allen Zeiten von Tyrannen gehaßt und gefürchtet wurden, weil sie allein es wagen, die Wahrheit zu sagen – von den Göttern vom Himmel herabgesandt werden, um das Leid der Sterblichen zu erleichtern. Küchelbekers Gedicht, das Schostakowitsch in Teilen verwendete, feiert die Macht des Künstlers und die Bedeutung ihres engen Zusammenhalts im Angesicht der Tyrannei. Es fällt nicht schwer einzusehen, warum Schostakowitsch, der die Inhaftierung oder Ermordung so vieler seiner Künstlerfreunde hatte erfahren müssen, auf solche Gedanken so wunderschön reagierte. Seit ihrem Beginn ist die Symphonie eine traumatische Erfahrung gewesen: Massaker, Selbstmorde, Grabenkrieg, gebrochene Herzen, Einzelhaft, Wahnsinn und Tyrannei. Aber ihre Aussage ist, daß Kunst, allen Schrecken der Welt zum Trotz, das Leben immer noch lebenswert machen kann. Kein Tyrann kann ein Musikstück ermorden und kein Unterdrücker kann die emotionale Erfahrung rauben, eines zu hören – und es ist dieses Lied, das eine zuerst sehr depressiv wirkende Symphonie in eine aufbauende und inspirierende verwandelt. Kammermusik ist stets das Medium gewesen, in dem Schostakowitsch seine geheimsten Gedanken am besten ausdrücken konnte; zusammen mit dem

Umstand, daß das Lied fast zur Gänze von einem Kammerensemble aus nur fünf Musikern gespielt wird, machen seine warmherzige harmonische Welt und sein wahrhaft russischer Text *Delwig* eindeutig zum musikalischen, emotionalen und philosophischen Höhepunkt des Werks. Menschen werden immer sterben, doch die Kunst währt ewig. Obwohl für Schostakowitsch der Tod das Ende des Körpers bedeutete und es darüber nichts zu beschönigen gab, so fühlte er doch, daß das Schaffen großer Musik den Geist ewig würde leben lassen.

Ähnlich wie die beiden ersten Lieder dieses Zyklus eine Art Einleitung bildeten, so fungieren die letzten beiden als ein Schlußsatz. Indem Schostakowitsch Rilkes Anfangszeile „Er lag“ in „Der Dichter lag“ umändert, stellt er eine Verbindung zu dem Dichter des vorhergehenden Liedes her; aber indem er mit einem getreuen musikalischen Zitat des Symphoniebeginns anfängt, gewinnt der Hörer den Eindruck, daß sich ein Kreis schließt. „Im Ende liegt unser Anfang.“ Der Text vergleicht einen Körper mit der Landschaft, die er im Leben kannte, sowie mit einer verderbenden Frucht, der er im Tode sich annähelt.

In einer Art *coup de théâtre* singen die Solisten erstmals im letzten Lied gemeinsam. Seine Moral ist, daß der Tod als eine übermächtige und unentrinnbare Gegenwart nicht erst am Ende unseres Lebens erscheint, sondern bereits währenddessen beobachtet und abwartet. Wir werden nie wissen, wann er zuschlägt. Schostakowitsch war der Überzeugung, daß der Schluß dieser Symphonie der einzige vollkommen echte Schluß war, den er je geschrieben hatte.

Bei der Uraufführung hatte Schostakowitsch davon gesprochen, daß eine besondere Stille beim Hören dieses Werks erforderlich sei. Seine Freunde waren daher besonders verärgert, als man in einem der leisesten Momente großen Lärm im Auditorium hörte und ein Mann hastig und rüpelhaft hinausstürmte. Als sich später herausstellte, daß es sich dabei um Pavel Iwanowitsch Apostolow handelte, einen Parteifunktionär und einen der stärksten Kritiker und aggressivsten Verfolger Schostakowitschs in den Vierzigern, nahm man an, daß dieser Protest sorgsam vorbereitet worden war, um für größtmögliche Ablenkung zu sorgen. Erst später wurde bekannt, daß Apostolow tatsächlich während der Aufführung einen Herzinfarkt erlitten hatte; innerhalb eines Monats verstarb er. Die Ironie war offenkundig.

Lange Zeit rang Schostakowitsch um den Namen seines Werks. „Zum ersten Mal bin ich unschlüssig, wie ich mein Stück nennen soll.“ Anfänglich sprach er von ihm als „Oratorium“, meinte dann aber, daß die Abwesenheit eines Chors dagegen spräche. Die Tatsache, daß man dieses Werk sowohl als Liedzyklus, als konzertante Oper, als Symphonie oder gar als Kammermusik bezeichnen könnte, ist ein weiterer Beweis für seine Größe und Einzigartigkeit. Und da es sich um ein Werk handelt, das die besten Aspekte all dieser Gattungen vereint und zugleich, ob-

wohl es die depressivsten Themen des Lebens verhandelt, die inspirierendste Botschaft hervorbringt, würde ich es als das bedeutendste all seiner Werke bezeichnen.

© Mark Wigglesworth 2001

Joan Rodgers, Sopran, ist eine der beliebtesten Sängerinnen Großbritanniens, und sie hat sich sowohl in der Oper, im Konzert und als Liedsängerin einen Namen gemacht hat. Nach ihrem Abschluß an der University of Liverpool mit einem Ehrenzertifikat in Russisch besuchte sie das Royal Northern College in Manchester, wo sie bei Joseph Ward studierte. Im May 1981 erhielt Joan Rodgers das Kathleen Ferrier Stipendium. Joan Rodgers studierte außerdem bei Audrey Langford. Als Opersängerin war sie regelmäßig am Royal Opera House, der English National Opera, Glyndebourne und anderen führenden Bühnen in Großbritannien und ganz Europa zu Gast. 1995 hatte sie als Pamina in der *Zauberflöte* ihr Debüt an der „Met“. Konzertverpflichtungen der letzten Jahre führten sie nach London, Paris, Wien, Los Angeles, Chicago und New York, wo sie mit Dirigenten wie Solti, Elder, Barenboim, Mehta, Rattle, Harmoncourt, Mackeras und Salonen zusammenarbeitete; häufig war sie bei den Londoner BBC Proms zu Gast. Joan Rodgers erhielt den Royal Philharmonic Society Award als Sängerin des Jahres 1997, den Evening Standard Award 1997 für hervorragende Operninterpretation (für ihre Interpretation der Haushälterin in der Royal Opera-Produktion von *The Turn of the Screw*). Bei den Neujahrsehrungen 2001 Joan Rodgers mit dem renommierten Commander of the British Empire ausgezeichnet.

John Tomlinson, Baß, wurde in Lancashire geboren und studierte am Royal Manchester College of Music. Regelmäßig singt er an der Royal Opera, Covent Garden, und an der English National Opera; er ist an allen führenden britischen Bühnen aufgetreten. Seit 1988 singt er jährlich bei den Bayreuther Festspielen Wotan, Wanderer, König Marke, Titurel und Gurnemanz; andere Verpflichtungen führten ihn nach Berlin (Deutsche Oper und Deutsche Staatsoper), Genf, Lissabon, Stuttgart, Vancouver, San Francisco, New York, Pittsburgh, Paris, Amsterdam, Wien, Bologna, Florenz, Tokio und zu den Festivals von Orange, Aix-en-Provence und Salzburg. Zu seinem Repertoire gehören Hans Sachs, Gurnemanz, Heinrich (*Lohengrin*), Hagen, Baron Ochs, Leporello, Sarastro, Claggart, Mephistopheles, die Vier Schurken (*Les Contes d'Hoffmann*), König Philipp (*Don Carlos*), Golaud (*Pelléas et Melisande*) und die Titelrollen in *Oberto* (von Tomlinson selber dirigiert), *Attila*, *Mose in Egitto*, *Die Hochzeit des Figaro*, *Boris Godunow* und *Herzog Blaubarts Burg*. Im Jahr 1997 wurde er zum Commander of the British Empire ernannt.

Das **BBC National Orchestra of Wales** (Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) wurde 1987 als Orchester mit einer Maximalbesetzung von 88 Musikern gegründet. Der rasante Aufstieg des Orchesters zu internationalem Ruhm ist eine bemerkenswerte Erfolgsgeschichte; es hat übereinstimmenden Zuspruch der Kritik in vielen musikalischen Hauptstädten erhalten. Zu seinen Gastspielorten gehören der Wiener Musikverein, das Concertgebouw Amsterdam, das Schauspielhaus Berlin, das Leipziger Gewandhaus, der Smetana-Saal in Prag und das Internationale Sowjetische Musikfestival in St. Petersburg. 1991 unternahm das Orchester eine überaus erfolgreiche Tournee durch Japan.

Das BBC National Orchestra of Wales ist ein National- und Rundfunkorchester, dessen Stützpunkt St. Davids Hall/Cardiff, der nationale Konzertsaal von Wales, ist. Außerdem tritt es bei großen Festivals in Wales und in ganz Großbritannien auf, u.a. mindestens viermal pro Jahr bei den Proms in der Royal Albert Hall in London. Auf Radio 3, Radio Cymru/Wales und S4C, dem walisischen vierten Kanal, kann man das Orchester oft hören; in zahllosen Reihen des BBC 2 Fernsehen ist es aufgetreten. Das Orchester nimmt regelmäßig für BIS auf.

Seit er den Kondraschin-Dirigierwettbewerb im Jahr 1989 gewann, hat **Mark Wigglesworth** mit vielen der weltweit führenden Orchester zusammengearbeitet. Dazu gehören das New York Philharmonic Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das Cleveland Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das San Francisco Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Israel Philharmonic Orchestra und das Santa Cecilia Orchestra of Rome. Er dirigierte beim Mahler Festival in Amsterdam, bei den Salzburger Festspielen, Hollywood Bowl und den BBC Proms; im Jahr 2000 dirigierte er das Sydney Symphony Orchestra beim Abschlußkonzert des Olympic Arts Festival. Er hat *Elektra* und *The Rake's Progress* mit der Welsh National Opera und *Peter Grimes* in Glyndebourne aufgeführt. Zu den künftigen Projekten gehören *Lady Macbeth von Mzensk*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* für die English National Opera sowie ein neuerlicher Besuch in Glyndebourne für *Die Hochzeit des Figaro* und *La Bohème*.

Chostakovitch fut hospitalisé le 13 janvier 1969. Ne s'étant jamais vraiment remis d'une crise cardiaque trois ans plus tôt, il avait fini par perdre l'usage courant de sa main droite et pouvait à peine marcher. En proie à de continuelles douleurs, il souffrait de la forme de polio qui devait finir par l'emporter. A cause de l'épidémie de grippe dans la ville, il n'y avait pas de visites mais cette solitude lui permit de se concentrer sur ce qui devait être sa *quatorzième symphonie*.

Sept ans plus tôt, il avait orchestré *Chants et Danses de la Mort* de Moussorgsky. Moussorgsky avait écrit ce cycle de chansons avec accompagnement de piano en 1875 et, bien qu'il fût orchestré plus tard par Glazounov et Rimsky-Korsakov, Chostakovitch trouvait qu'ils n'avaient pas rendu justice aux chansons originales de l'homme qu'il considérait comme le plus grand des compositeurs russes. Il pensait aussi que l'œuvre elle-même était trop courte pour le sujet et il avait attendu longtemps pour écrire son propre cycle de chansons traitant "des thèmes éternels de l'amour et de la mort". Son séjour forcé à l'Hôpital du Kremlin lui fournit l'occasion parfaite de réaliser son souhait et, le 16 février, il avait terminé la pièce en partition pour piano, terminant l'orchestration deux semaines plus tard. Ce fut du travail rapide, même selon les critères de Chostakovitch, la peur d'une mort imminente l'ayant éperonné. Dans une lettre à son ami Isaac Glikman, il explique: "J'ai écrit très rapidement. J'avais peur que quelque chose ne m'arrive, par exemple que ma main droite cesse complètement de fonctionner, que je devienne soudainement aveugle ou quelque chose du genre. J'étais vraiment torturé par ces idées." Il ne se détendit pas non plus une fois l'œuvre terminée. Même quand le manuscrit fut copié pour la publication, il parlait de vouloir être sûr de se rappeler de toute la pièce de sorte que si le manuscrit devait se perdre, il soit capable de la réécrire au complet. Il l'avait originalement écrite pour que Galina Vishnevskaja la chante mais l'horaire chargé de cette dernière l'empêcha de lui donner la liberté de l'apprendre immédiatement et, comme Chostakovitch ne voulait pas attendre, la création eut lieu avec un autre soprano. "Je crains de mourir bientôt et je veux entendre mon œuvre. La *quatorzième symphonie* est une pièce de repère pour moi. Tout ce que j'ai écrit ces dernières années a été une préparation pour cette œuvre."

A la création, Chostakovitch vainquit sa gêne habituelle pour expliquer au public que "la vie est la plus chère possession de l'homme. Elle ne lui est donnée qu'une fois et il devrait vivre de manière à ne pas faire l'expérience de la souffrance aiguë ressentie à la pensée des années perdues sans but ou de la honte envahissante devant un passé insignifiant et déshonorant, mais d'être capable de dire, au moment de la mort, qu'il a donné toute sa vie et ses énergies à la cause la plus noble du monde – le combat pour la libération de l'humanité. Je veux que ceux qui

entendront cette symphonie comprennent que la 'vie' est vraiment belle. Ma symphonie est une protestation passionnée contre la mort, un rappel aux vivants de vivre honnêtement, consciencieusement, noblement, sans jamais commettre d'acte ignoble. Ceci est très important car nous sommes encore loin du jour où les savants auront réussi à garantir l'immortalité. La mort nous attend tous et moi, pour ma part, je ne vois rien de bon à la fin de nos vies. La mort est terrifiante, il n'y a rien après elle." Chostakovitch n'était pas d'accord avec l'idée que la mort est un début glorieux de l'après-vie. Il s'opposait aux compositeurs qui avaient décrit la mort avec de la musique qui était belle, radieuse et extatique. Pour lui, la mort était vraiment la fin et c'est ce qui lui inspirait de s'assurer qu'il vivait sa vie pleinement.

Dans les mémoires contestés que plusieurs croient qu'il a rapportés à Solomon Volkov, il parle de façon révélatrice de la mort:

"La peur de la mort est peut-être la plus intense de toutes les émotions. Je pense parfois qu'il n'y a pas de sentiment plus profond. L'ironie repose dans le fait que sous l'influence de cette peur, les gens créent de la poésie, de la prose et de la musique; c'est qu'ils essaient de renforcer leurs liens avec les vivants et d'augmenter leur influence sur eux. Comment ne pas craindre la mort? J'ai écrit plusieurs œuvres reflétant ma conception de la question. La plus importante est la *quatorzième symphonie*; j'ai des sentiments spéciaux pour elle. Je crois que le travail sur ces compositions a eu un effet positif et je crains moins la mort maintenant; ou plutôt je me suis habitué à l'idée de la fin inévitable et je la traite comme telle. Après tout, c'est la loi de la nature et personne n'y a jamais échappé. Je préconise entièrement d'aborder rationnellement la question de la mort. Nous devrions y penser plus souvent et nous y habituer. Nous ne pouvons pas permettre à la peur de la mort de nous envahir inopinément. Je pense que si les gens commençaient plus tôt à penser à la mort, ils feraient moins d'erreurs. C'est pourquoi ce que les gens disent au sujet de la *quatorzième* m'est égal, même si j'entends plus d'attaques contre elle que contre n'importe quelle autre de mes symphonies. Quoiqu'il soit stupide de protester contre la mort en soi, on peut et on doit protester contre une mort violente. Il est mauvais que les gens meurent prématurément de maladie ou de pauvreté, mais il est pire qu'un homme soit tué par un autre homme."

La *quatorzième symphonie* ne traite pas de la mort mais de la mort qui n'est pas naturelle; la mort dont la cause est le meurtre, l'oppression et la guerre. En fait, il n'y a pas une seule mort "normale" de décrite dans l'œuvre en entier et il est significatif que tous les quatre poètes dont Chostakovitch choisit de mettre les paroles en musique moururent dans des circonstances plus que douteuses. Lorca fut fusillé sans procès au cours de la guerre civile espagnole; Apollinaire

mourut en 1918 des blessures reçues au cours de la première guerre mondiale; Rilke mourut en 1926 à l'âge de 51 ans suite à une forme rare de leucémie et Küchelbeker fut envoyé en Sibérie pour avoir prit part à la révolte avortée de décembre contre les tsars en 1825; il y mourut sourd et aveugle en 1846. La symphonie de Chostakovitch est un hommage à tous ceux qui ont connu la douleur mais surtout aux collègues artistes souffrants avec lesquels il sentait une si grande affinité.

La chanson du début, on dirait presque d'introduction, est une élégie pour cent amants morts. La première mélodie du *De profundis*, ironiquement placée dans le registre aigu du violon, apporte immédiatement une référence aux notes de la messe grégorienne pour les morts dont le thème du *Dies Irae* a été utilisé par tant de compositeurs au cours des siècles. Son idée mélodique hors du temps crée une atmosphère d'éternité. C'est une pièce pour le passé, le présent et pour toujours. Le fait que l'élégie soit pour des amants suggère que les victimes moururent trop jeunes et, comme pour renforcer cette insinuation, Chostakovitch ajoute au texte original de Lorca le mot "passionné". C'est le premier de plusieurs changements que le compositeur a apportés aux textes, chacun révélant très clairement comment il voulait que les paroles de ces poètes soient interprétées dans sa propre pièce de musique. Certaines victimes en Union Soviétique n'avaient même pas droit à la dignité d'une pierre tombale et le vers sur les croix étant érigées "pour qu'elles ne soient pas oubliées par le peuple" aurait été très important pour Chostakovitch. Il considérait souvent sa musique comme une sorte de croix qui perpétuerait la mémoire de tant de gens.

Le vide émotionnel de ce prélude est typique d'un chagrin qui est si exténué qu'il ne peut même pas dire son nom mais il permet aussi à la danse de *Malagueña* qui suit de faire irruption avec une férocité maximale. L'un des nombreux aspects brillants de cette œuvre est que Chostakovitch est capable d'utiliser des couleurs orchestrales si limitées pour créer des contrastes si grands. Il est très facile d'écouter cette pièce sans jamais comprendre qu'il n'y avait que 25 personnes d'engagées dans l'exécution et que la grande majorité joue des instruments à cordes. Nous sommes transportés instantanément des plaines arides de l'Andalousie aux salles enfumées suantes, sales et passionnées d'un bistrot espagnol local et pourtant, l'économe Chostakovitch n'apporte même pas la touche obligatoire de castagnettes avant que le mouvement ne soit presque fini. On peut presque sentir l'alcool. La Mort danse sur les tables et entre et sort en coup de vent de la taverne mais le poème original de Lorca se termine par le fait que la Mort finit par s'en aller. Chostakovitch choisit plutôt de clore avec la différence glaçante que "la Mort ne partira pas."

La mort est un mot féminin en russe aussi et le personnage légendaire de la sorcière Lorelei a longtemps été considéré comme sa représentation la plus marquée. La version de Lorca du poème du poète allemand Clemens Brentano inspire Chostakovitch d'être à son plus dramatique, quoique les deux chanteurs ne chantent en fait jamais ensemble. Il donne l'impression que les deux premières chansons étaient toutes deux des introductions et que la symphonie commence vraiment avec Lorelei. Dans son travail de composition virtuose, Chostakovitch allie sans effort les représentations wagnériennes du Rhin, des citations presque directes de l'*Apprenti Sorcier* de Dukas ainsi que l'emploi d'un thème dodécaphonique pour le fugato frénétique qui accompagne la décision de Lorelei de se jeter en bas de la falaise. Et pourtant ces idées disparates semblent parfaitement unifiées.

Un solo de violoncelle solitaire mène à la chanson suivante et se joint à la voix pour former un duo de style semblable à celui des grandes arias des passions de Bach. Le titre de Lorca *Le Suicidé* rend clair en français qu'il s'agit d'un homme mais le russe ne spécifie pas de genre, permettant ainsi à Chostakovitch d'insinuer que le suicide est celui de Lorelei. Elle peut à son tour être vue comme une combinaison de la figure de mort de *Malagueña* à celle des cent amants du mouvement du début et ces liens de texture, tout comme plusieurs autres musicaux, permettent à Chostakovitch de tourner quatre chansons hautement individuelles en ce qui peut être entendu comme un long mouvement symphonique d'ouverture. La fin de cette chanson est le premier moment dans l'œuvre où on peut respirer.

Si les quatre chansons du début sont un premier mouvement complexe aux nombreux changements de tempo mahlériens, les deux suivantes sont indubitablement le scherzo de la symphonie. Chostakovitch fut forcé de dénoncer le sérialisme dodécaphonique comme typique de la décadence bourgeoise occidentale mais, en tant que compositeur, il fut fasciné plus tard dans sa vie par ses implications harmoniques. La mélodie de xylophone du début de *Le Guet* doit être l'une des mélodies dodécaphoniques les plus plaisantes jamais écrites mais elle crée encore un sens d'instabilité harmonique qui est habilement capable d'évoquer l'incertitude et la nervosité d'une femme attendant à la maison tout en sachant que son amant peut être tué dans les tranchées. L'augmentation importante ici de la partie de percussion est un hommage opportun à *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky mais, en alliant l'insécurité d'un thème dodécaphonique à la couleur extrêmement assurée du xylophone, Chostakovitch souligne subtilement le vide et la stupidité de la guerre elle-même.

La Lorelei, qui s'est désolée pour son amant au loin, est devenue la femme qui sait que son amant est au champ de bataille et est évidemment la même femme qui, dans la chanson suivante,

rit de désespoir de savoir qu'il est déjà mort. La ligne de démarcation entre le rire et les larmes n'a jamais été si finement tracée qu'ici et elle mène imperceptiblement à la chanson la plus longue de l'œuvre, le début du mouvement lent de la symphonie.

La grande majorité de la musique jusqu'ici a été chantée par le soprano et le changement pour la voix d'homme est révélateur. C'est comme si Chostakovitch lui-même commençait à parler et c'est certainement les trois chansons suivantes qui semblent être celles dont les textes sont le plus près du cœur du compositeur.

En 1911, Guillaume Apollinaire fut injustement arrêté et emprisonné pour le vol de quelques statues du Louvre à Paris et son poème *À la Santé* est le résultat de son séjour dérisoire de cinq jours en prison. Quand Alexandre Soljenitsyne découvrit que Chostakovitch l'avait choisi pour le mettre en musique, il se mit en colère et écrivit au compositeur lui expliquant qu'il était outragé qu'il fasse honneur aux millions de gens qui avaient souffert dans les gulags avec un poème d'un homme qui n'avait jamais pu comprendre le niveau véritable de souffrance qu'ils impliquaient. Mais son opposition montre qu'il ne peut pas avoir entendu la pièce elle-même puisque les légers changements apportés par Chostakovitch au texte, ainsi que la musique qui est torturante à l'extrême, en font une description terrifiante de la douleur et de la souffrance du prisonnier solitaire. Apollinaire y parle de rayons de soleil et de sons de la ville qui y entrent par hasard mais ils sont impitoyablement coupés par Chostakovitch. Il n'y a rien de consolant dans la cellule de son prisonnier et le long interlude fugué *pianissimo* est une description inoubliable du temps qui semble s'être arrêté pour toujours. La note occasionnelle du bloc de bois semble décrire le lent égouttement de l'eau dans quelque corridor éloigné, désert, humide. A la fin, Apollinaire implique que la lampe qu'on laisse brûler est une sorte d'ami mais Chostakovitch ne permet pas de telle sentimentalité et, en disant que les deux seuls amis là sont le prisonnier et son esprit, il est clair que la folie s'est finalement installée. Dans *Témoignages*, Chostakovitch expliqua: "Je pensais aux cellules de prison, trous horribles où les gens étaient enterrés vivants, attendant que quelqu'un vienne, écoutant chaque son. C'est terrifiant, la peur peut vous rendre fou. Plusieurs gens ne pouvaient pas supporter la tension et perdaient l'esprit. Je sais de quoi je parle."

La colère ressentie devant ces injustices éclate dans *La Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople*. L'événement spécifique dont il est question est la réponse des paysans aux atrocités commises par les autorités quand Mohammed IV était sultan de Turquie de 1648-1687, et plusieurs Russes auraient connu la peinture du même titre d'Illia Répine en 1891, tableau qui montre l'allégresse hystérique de la foule après la déposition finale de son dictateur. Mais l'image des Cosaques dansant et riant avec une joie sardonique sur la tombe de leur oppres-

seur en est une qui aurait été une pensée désirable pour plusieurs des contemporains du compositeur et c'est dans cette chanson que Chostakovitch proteste le plus non contre la mort elle-même mais contre l'oppression qui entraîne la mort. Pour citer encore une fois *Témoignages*: "Je ne proteste pas contre la mort, je proteste contre ces bouchers qui exécutent les gens. Staline est mort mais il y a encore trop de tyrans par ici."

Les dissonances extrêmes de ce mouvement font un effet évident mais elles servent aussi à souligner encore plus la signification du monde consonant rémunérateur de la chanson suivante. Ce n'est pas une coïncidence que Chostakovitch se tourne ici pour la première et seule fois vers un poète russe, car c'est cette chanson qui porte avec elle le message fondamental de la pièce et il semble ainsi approprié que le compositeur cherche à utiliser sa propre langue pour l'exprimer. Küchelbeker était un ami du poète russe Delvig qui fut lui-même tué par la police à l'âge de 33 ans seulement et, pour lui rendre hommage, il écrivit un poème qui explique comment les poètes, qui ont toujours été haïs et craints des tyrans parce qu'eux seuls osent dire la vérité, sont envoyés par les dieux pour soulager les souffrances des mortels. Le poème de Küchelbeker, dont Chostakovitch choisit des parties comme texte, est un éloge au pouvoir des artistes et à l'importance de leur amitié face à la tyrannie. Il n'est pas difficile de voir pourquoi Chostakovitch, qui avait vu tant de ses amis artistes assassinés ou emprisonnés, ait répondu avec tant de beauté à de tels sentiments. Dès le début, l'expérience de la symphonie a été traumatique: massacres, suicides, guerre de tranchées, cœurs brisés, détention solitaire, folie et oppression tyrannique. Mais son message est que, malgré les horreurs du monde, c'est l'Art qui fait que nos vies valent la peine d'être vécues. Aucun tyran ne peut assassiner une pièce de musique et aucun oppresseur ne peut effacer l'expérience émotionnelle ressentie à son écoute, et c'est cette chanson qui rend ce qui semble d'abord être une symphonie très déprimante, une symphonie d'élévation morale et d'inspiration. La musique de chambre a toujours été le moyen par lequel Chostakovitch a pu le mieux exprimer ses pensées les plus intimes et, vu le fait que cette chanson est jouée par un groupe de chambre de cinq musiciens seulement, son monde harmonique chaud et son texte véritablement russe rendent indéniable que *Delvig* est le sommet musical, émotionnel et philosophique de l'œuvre. Les êtres humains mourront toujours mais l'Art durera éternellement. Chostakovitch sentait que, tandis que la mort est la fin du corps et qu'il n'y a rien de bon à en dire, en créant de la grande musique, l'esprit pourrait durer toujours.

Tout comme les deux premières chansons dans le cycle formaient une sorte d'introduction, les deux dernières agissent ensemble comme mouvement de conclusion. En changeant la première ligne de Rilke "Il était allongé" par "Le poète était allongé", Chostakovitch crée un lien

avec le poète de la chanson précédente mais, en commençant avec une citation musicale directe du tout début de la symphonie en entier, il donne l'impression d'un cercle qui se referme. "A la fin se trouve notre commencement." Le texte assimile un corps au paysage qu'il a connu dans la vie, et au fruit pourrissant qu'il est devenu dans la mort.

Le fait que les solistes chantent ensemble pour la première fois dans la chanson finale fait l'effet d'un coup de théâtre. Sa conclusion est que la mort, comme une présence toute-puissante et inéluctable, est avec nous non seulement à la fin de notre vie mais aussi tout le long d'elle, toujours à l'affût et en attente. Nous ne saurons jamais quand elle nous fauchera. Chostakovitch sentait que la fin de cette symphonie était la seule conclusion entièrement vraie qu'il ait jamais écrite.

A la création, Chostakovitch avait parlé du besoin d'un silence spécial à l'écoute de cette œuvre. C'est pourquoi ses partisans furent particulièrement irrités quand, au cours de l'un des moments les plus doux, on entendit un énorme fracas dans l'auditorium et un homme sortit gauchement en hâte. Quand on finit par savoir plus tard que cet homme était nul autre que Pavel Ivanovitch Apostolov, un organisateur du Parti, l'un des principaux critiques et persécuteurs agressifs de Chostakovitch à la fin des années 1940, on crut que son mouvement de protestation avait été planifié avec soin pour distraire le plus possible. Ce n'est que plus tard qu'on sut qu'Apostolov avait eu en fait une crise cardiaque au cours de ce concert; moins d'un mois plus tard, il était mort. L'ironie n'échappa à personne.

Chostakovitch vécut longtemps une agonie avant de trouver un titre à son œuvre. Il en parla d'abord comme d'un oratorio mais il sentit que, sans chœur, c'était inadéquat. Le fait qu'on puisse y voir un cycle de chansons, un opéra de concert, une symphonie ou peut-être même de la musique de chambre est une autre preuve de la grandeur et de l'unicité de cette œuvre. En tant que pièce de musique, elle allie les meilleurs aspects de tous ces genres et en tant que pièce qui, tout en passant par le sujet le plus déprimant de la vie, lui donne le message le plus inspiratif de tous, je pourrais prétendre qu'elle est la plus grande de toutes ses compositions.

© Mark Wigglesworth 2001

Joan Rodgers, soprano, est l'une des cantatrices les plus aimées de la Grande-Bretagne et elle est aussi établie à l'opéra et au concert qu'au récital. Après l'obtention de son diplôme à l'université de Liverpool avec une licence en russe, elle entra au Royal Northern College of Music à Manchester où elle étudia avec Joseph Ward. En mai 1981, Joan Rodgers gagna la bourse à la mémoire de Kathleen Ferrier. Joan Rodgers a aussi travaillé avec Audrey Langford. Ses engage-

ments d'opéra ont inclus des apparitions régulières au Royal Opera House, à l'English National Opera à Glyndebourne et à d'autres grandes compagnies en Grande-Bretagne et en Europe. En 1995, elle fit ses débuts au Met comme Pamina dans *La Flûte enchantée*. Ces dernières saisons, ses engagements l'ont conduite à Londres, Paris, Vienne, Los Angeles, Chicago et New York pour chanter sous des chefs comme Solti, Elder, Barenboim, Mehta, Rattle, Harnoncourt, Mackerras et Salonen; elle a aussi été entendue souvent aux Proms de la BBC à Londres. Joan Rodgers gagna le Prix de la Société Philharmonique comme Cantatrice de l'Année en 1997, l'*Evening Standard Award* de 1997 pour ses interprétations de rôles d'opéra dont celui de la Gouvernante dans la production du Royal Opera de *The Turn of the Screw*. Joan Rodgers est récipiendaire du CBE de la 2001 New Year's Honours List.

John Tomlinson, basse, est né au Lancashire et a étudié au RCM. Il chante régulièrement au Royal Opera, Covent Garden et English National Opera en plus de s'être produit avec toutes les grandes compagnies d'opéra britanniques. Il a chanté au festival de Bayreuth chaque année depuis 1988 comme Wotan, le Voyageur, le roi Marc, Tituel et Gurnemanz; d'autres engagements l'ont conduit à Berlin (Deutsche Oper et Deutsche Staatsoper), Genève, Lisbonne, Stuttgart, Vancouver, San Francisco, New York, Pittsburgh, Paris, Amsterdam, Vienne, Bologne, Florence, Tokyo et aux festivals d'Orange, Aix-en-Provence et Salzbourg. Son répertoire inclut Hans Sachs, Gurnemanz, Heinrich (*Lohengrin*), Hagen, Baron Ocks, Leporello, Sarastro, Claggart, King Fisher, Méphistophélès, les quatre vilains (*Les Contes d'Hoffmann*), le roi Philippe (*Don Carlos*), Golaud (*Pelléas et Mélisande*), et les rôles de titre d'*Oberto* (qu'il a aussi mis en scène), *Attila*, *Moïse en Egypte*, *Les Noces de Figaro*, *Boris Godounov* et *Le Château de Barbe-Bleue*. Il fut nommé CBE en 1997.

L'Orchestre National Gallois de la BBC (Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC) ne fut établi comme ensemble complet de 88 musiciens qu'en 1987. La renommée internationale rapidement acquise par l'orchestre est l'histoire d'une réussite remarquable. La formation a constamment été saluée unanimement par les critiques dans les capitales musicales du monde. Elle s'est produite sur des scènes célèbres telles que celles du Musikverein de Vienne, du Concertgebouw d'Amsterdam, du Schauspielhaus de Berlin, du Gewandhaus de Leipzig, du Smetana Hall de Prague et du Festival international soviétique de musique à St-Petersbourg. En 1991, l'orchestre remporta un grand succès avec sa tournée au Japon.

L'Orchestre National Gallois de la BBC est un orchestre national destiné à se produire à la

radio; il a son siège principal au St. David's Hall de Cardiff, la salle de concert nationale du pays de Galles. Il participe régulièrement à des festivals majeurs du pays de Galles et du Royaume-Uni, jouant au moins quatre fois chaque saison aux Proms du Royal Albert Hall de Londres. L'orchestre est entendu très souvent sur les ondes de Radio 3, Radio Cymru/Wales et S4C, la 4^e chaîne de langue galloise. Il a fait de nombreuses apparitions à la télévision de la BBC2. L'orchestre a enregistré une série de disques sur étiquette BIS.

Depuis qu'il a gagné le concours de direction Kondrashine en 1989, **Mark Wigglesworth** a travaillé avec plusieurs des grands orchestres du monde, dont l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philadelphie, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique d'Israël et l'Orchestre de Santa Cecilia à Rome. Il a dirigé au festival Mahler à Amsterdam, au festival de Salzbourg, au Hollywood Bowl et aux Proms de la BBC; en l'an 2000, il dirigea l'Orchestre Symphonique de Sydney pour le concert de fermeture du Festival des Arts Olympiques. Il a dirigé *Elektra* et *The Rake's Progress* avec l'Opéra National du pays de Galles et *Peter Grimes* à Glyndebourne. Ses projets incluent *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Così fan tutte* et *La Flûte enchantée* avec l'English National Opera ainsi qu'une visite de retour à Glyndebourne pour *Les Noces de Figaro* et *La Bohème*.

Symphony No. 14, Op. 135

1

De profundis

Сто горячо влюблённых
сном вековым уснули
глубоко под сухой землёю.
Красным песком покрыты
дороги Андалусии.
Ветви олив зелёных
Кордову заслонили.
Здесь им кресты поставят,
чтоб их не забыли люди.
Сто горячо влюблённых
сном вековым уснули

2

Малагенья

Смерть вошла и ушла из таверны.
Смерть вошла и ушла из таверны.
Чёрные кони и тёмные души
в ушельях гитары, бродят.
Запахли солью и жаркой кровью
соцветья зыби нервной.
А смерть всё уходит
и всё не уйдёт из таверны.

3

Лорелея

К белокурой колдуньи из прирейнского края
шли мужчины толпой, от любви умирая.
И ввел её вызывать епископ на суд,
всё в душе ей прощая за её красоту.
"О скажи, Лорелея, чьи глаза так прекрасны,
кто тебя научил этим чарам опасным?"
"Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор.
Кто взглянул на меня, свой прочёл приговор.
О епископ, в глазах моих пламя пожара,
так предайте ж огню эти страшные чары!"
"Лорелея, пожар твой всеислен: ведь я
сам тобой околдован и тебе не судья."

De profundis

A hundred passionate lovers
fell into eternal sleep
deep beneath the dry earth.
Red sand covers
the roads of Andalusia.
The green branches of olive trees
spread over Cordoba.
Here crosses will be erected
so that people will not forget them.
A hundred passionate lovers
fell into eternal sleep.

Malagueña

Death stalks in and out of the tavern.
Black horses and dark souls
wander in the ravines of the guitar.
The smell of salt and hot blood
makes the nerves tingle.
Death still stalks in and out
and in and out and in and out
but will not leave the tavern.

Loreley

To the blonde sorceress of the Rhine country
came hoardes of men, dying of love.
The Bishop summoned her to his tribunal,
but forgave her everything because of her beauty.
'Oh fair Loreley with the beautiful eyes,
who taught you this dangerous magic?'
'Life is a burden to me, Bishop, and my eyes are accursed.
Whoever looks at me is condemned.
O Bishop, my eyes are full of flames,
so let my sorcery be set on fire.'
'Loreley, your fire is so powerful that even I
am bewitched by you and cannot be your judge.'

"Замолчите, епископ! Помогите и верьте:
это воля Господня -- предать меня смерти.
Мой любимый усхал, он в далёкой стране.
Всё теперь мне не мило, всё теперь не по мне.
Сердце так истрадалось, что должна умереть я.
Даже вид мой внушает мне мысли о смерти.
Мой любимый усхал, и с этого дня
свет мне белый не мил, noch в душе у меня."
И трёх рыцарей кликнул епископ: "Скорее
уведите в глухой монастырь Лорелею.
Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!
Ты монахиней станешь, и помрскнет твой взор."
Трое рыцарей с девой идут по дороге.
Говорит она стражникам хмурым и строгим:
"На скале той высокой дайте мне постоять,
чтоб увидеть мой замок могла я опять,
чтоб своё отраженье я увидела снова,
перед тем, как войти в монастырь ваш суровый."
Ветер локоны спутал, и горит её взгляд,
тишело стража кричит: "Лорелея, назад! Назад!"
"На излучину Рейна дадыя выплывает,
в ней сидит мой любимый, он меня призывает.
Так легко на душе, так прозрачна волна..."
И с высокой скалы в Рейн упала она,
увидав отражённые в глади потока
свои рейнские очи, свой солнечный локон."

4

Самоубийца

Три лилии, три лилии... лилии три на могиле моей без креста,
три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают,
и чёрное небо, проливившее дождём, их порой омывает,
и словно у скипетров грозных, торжественна их красота.
Растёт из раны одна, и как только закят заплыает,
окровавленной кажется скорбная лилия та.
Три лилии, три лилии... лилии три на могиле моей без креста,
три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.
Другая из сердца растёт моего, что так сильно страдает,
на ложе червивом. А третья корнями мне рот разрывает.
Они на могиле моей одиноко растут, и пуста
вокруг них земля, и как жизнь моя, проклята их красота.
Три лилии, три лилии... лилии три на могиле моей без креста.

'Be silent, Bishop! Pray and realise:
it is God's will that I die.
My beloved has gone, he is in a far-off land.
Now nothing pleases me, nothing is worthwhile.
My heart is so wretched that I must die.
Even my own appearance makes me think of death.
My beloved has gone, and since that day not even
the light of day pleases me. I have night in my soul.'
The Bishop called three knights: 'Quickly,
take Loreley away to a distant monastery.
Begone, mad Lor, ox-eyed Lor!
You will become a nun and your eyes will be dimmed.'
The three knights lead the maiden along the road.
She pleads with her grave and stern guards:
'Let me stand on that high rock awhile
so that I may see my castle one last time,
so that I may see my reflection in the river,
before I enter the forbidding convent.'
The wind tangles her hair, her eyes are on fire.
In vain, the guards cry: 'Loreley, get back! Get back!'
'Around a bend of the Rhine comes a boat;
in it sits my beloved; he calls me.
My heart is so light, the wave is so clear...'
And from the high rock into the Rhine she falls,
seeing in the smooth flow of the river
the reflection of her eyes and her sunlit hair.

The Suicide

Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where no cross stands.
Three lilies, whose gilding the icy winds blow away.
The black sky pours rain on them at times, and like menacing sceptres
they have a solemn beauty.
One grows from my wound and when the sunset burns
this mournful lily seems bloodstained.
Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where no cross stands.
Three lilies, whose gilding the icy winds blow away.
Another grows from my heart, which suffers so intensely
on a worm-eaten bed. The third one's roots lacerate my mouth.
They grow lonely on my grave and the earth is barren around them,
and like my life their beauty is accursed.
Three lilies, three lilies, three lilies on my grave where no cross stands.

Начеку

В транше он умрёт до наступленья ночи,
мой маленький солдат, чей утомлённый взгляд
из-за укрытия следил все дни подряд
за Славой, что взлететь уже не хочет.

В транше он умрёт до наступленья ночи,
мой маленький солдат, любовник мой и брат.
И вот поэтому хочу я стать красивой.

Пусть ярким факелом грудь у меня горит,
пусть опалит мой взгляд заснеженные нивы,
пусть поясом могил мой будет стан обвить.

В кровосмешении и смерти стать красивой
хочу я для того, кто должен быть убит.

Закат коровою ревьёт, пылают розы,
и синей птицею мой зачарован взгляд.

То пробил час любви, и час лихорадки грозной.
То пробил смерти час, и нет пути назад.

Сегодня он умрёт, как умирают розы,
мой маленький солдат, любовник мой и брат.

Мадам, посмотрите!

Мадам, посмотрите!

Потеряли вы что-то...

— Ах! Пустяки! Это сердце моё,
скорее его подберите.

Захочу — отдам. Захочу —
заберу его снова, поверьте.

И я хохочу, хохочу, хохочу, хохочу, хохочу,
ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха.

И я хохочу, хохочу
над любовью, что скошена смертью.

On the Watch

In the trench he will die before nightfall,
my little soldier, whose weary eye
from behind the shelter kept watch day after day
for Glory, which had lost its desire to soar.

Today he will die before nightfall,
my little soldier, my lover, my brother.

For this reason I want to become beautiful.

Let my breast burn as a bright torch,
let my glance scorch the snow-covered fields,
let my waist be encircled by a girdle of graves.

In incest and in death I want to become beautiful
for the one who is to be killed.

The sunset bellows like a cow, the roses are ablaze,
my gaze is enchanted by a bluebird.

Now has struck the hour of love, and the hour of terrible fever.
Now has struck the hour of death, and there is no way back.

Today he will die, as roses die,
my little soldier, my lover, my brother.

Madam, look!

‘Madam, look!

You have lost something.’

‘Oh, it’s nothing! It’s only my heart.

Pick it up quickly

If I want I will give it back,

If I want I will take it again, believe me.

And I laugh, laugh, laugh

laugh, laugh, laugh...

I laugh at the love

which is mown down by death.’

В тюрьме Санте

Меня раздели догола,
 когда вели в тюрьму;
 судьбой сражён из-за угла,
 низвергнут я во тьму.
 Прощай, весёлый хоровод,
 прощай, девичий смех.
 Здесь надо мной могильный свод,
 здесь умер я для всех.
 Нет, я не тот,
 совсем не тот, что прежде.
 Теперь я арестант,
 и вот конец надежде.
 В какой-то яме, как медведь,
 хожу вперёд, назад.
 А небо! Лучше не смотреть.
 Я небу здесь не рад.
 В какой-то яме, как медведь,
 хожу вперёд, назад.
 За что Ты печаль мне эту принёс?
 Скажи, всемогущий Боже.
 О жалюсь, жалюсь! В глазах моих нету слёз,
 на маску лицо похоже.
 Ты видишь, сколько несчастных сердец
 под сводом тюремным бьётся!
 Сорви же с меня терновый венец,
 не то он мне в мозг вопьётся.
 День кончился. Лампа над головою
 горит, окружённая тьмой.
 Всё тихо. Нас в камере только двое:
 я и рассудок мой.

Ответ запорожских казаков константинопольскому султану

Ты преступней Варравы в сто раз.
 С Вельзевулом живя по соседству,
 в самых мерзких грехах ты погряз.
 Нечистотами вскормленный с детства,
 знай: свой шабаш ты справишь без нас.

In the Santé Prison

They stripped me naked
 when they brought me into prison;
 struck down by fate coming round the corner,
 I am hurled headlong into darkness.
 Farewell merry dance,
 farewell young girl's laughter.
 Here above me is the vault of the grave,
 here I am dead to everyone.
 No, I am not the same,
 not at all the same as before:
 I am a prisoner now,
 and here is the end of hope.
 Like a bear in a pit, I pace up and down.
 And the sky... it is better not to look,
 it brings me no joy.
 Like a bear in a pit, I pace up and down.
 Why have you brought me this sadness?
 Tell me, almighty God.
 Have pity! Have pity!
 My eyes have no tears, my face is like a mask.
 You see how many unhappy hearts
 beat in this vaulted prison!
 Take the crown of thorns from my head,
 lest it pierce my brain!
 The day has ended.
 The lamp burns above my head,
 surrounded by darkness.
 All is quiet.
 In the cell, there are only two of us:
 Myself and my mind.

The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople

You are a hundred times more evil than Barabbas.
 Living next to Beelzebub,
 you wallow in the most sinful vices.
 Fed on filth since childhood,
 you will celebrate your Sabbath without us.

Рак протухший, Салоник отбросы,
скверный сон, что нельзя рассказать,
окривевший, гнилой и безносый,
ты родился, когда твоя мать
извивалась в корчах поноса.
Злой палач (Подолья, взгляни:
весь ты в ранах, язвах и струпьях.
Зад кобылы, рыло свиньи,
пусть тебе все снадобья скупят,
чтоб лечил ты болячки свои!

9

О Дельвиг, Дельвиг!

О Дельвиг, Дельвиг! Что награда
и дел высоких и стихов?
Таланту что и где отрада
среди злодеев и глупцов?
В руке суровой Ювенала
злодеям грозный бич свистит
и краску гонит с их ланит,
и власть тиранов задрожала.
О Дельвиг, Дельвиг! Что гоненья?
Бессмертие равно удел
и смелых вдохновенных дел
и сладостного песнопенья.
Так не умрёт и наш союз,
свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твёрдый,
союз любимцев вечных муз!

10

Смерть поэта

Поэт был мёртв. Лицо его,
храня всё ту же бледность,
что-то отвергало,
оно когда-то всё
о мире знало,
но это знание угасало.
И возвращалось в равнодушье дня.
Где им понять, как долог этот путь;
о, мир и он – всё было так едино:

Rotten cancer, Salonica's refuse,
horrible nightmare that cannot be told,
one-eyed, putrid and noseless,
you were born whilst your mother
writhed in faecal spasms.
Mad butcher of Padolye, look:
you are covered in wounds, sores and scabs.
Rump of a horse, snout of a pig,
may all the drugs be found
for you to heal your ills!

О Delvig, Delvig!

Oh Delvig, Delvig! What is the reward
for lofty deeds and poetry?
For talent what comfort is there
among villains and fools?
In Juvenal's stern hand
a menacing whip puts the villains to flight
and drains the colour from their cheeks
and the powerful tyrants tremble.
Oh Delvig, Delvig! Why the persecutions?
Immortality is equally the reward
of bold, inspired deeds
and sweet singing!
So our union will not die,
free, joyous and proud!
In happiness and sorrow it stands firm,
the bond of lovers of the eternal muses.

The Poet's Death

The poet lay dead. His face retaining
its usual paleness, rejected something.
Once it knew
all about the world,
but this knowledge evaporated
and turned into everyday indifference.
How can they understand how long this road is?
Oh! The world and he,
once they were one:

озёра и ущелья, и равнина
его лица и составляли суть.
Лицо его и было тем простором,
что тянется к нему и тщетно льнёт,
а эта маска робкая умрёт,
открыто предоставленная взорам,
на тленье обречённый нежный плод.

the lakes, the valleys and the plains
of his face formed its quintessence.
His face was that expanse,
which reaches out to him in vain,
but this timid mask will die,
when it is openly exposed,
a tender fruit doomed to decay.

11

Заключение

Всевластна смерть.

Она на страже

и в счастья час.

В миг высшей жизни она в нас страдает,

ждёт нас и жаждет

и плачет в нас.

Conclusion

Death is all powerful.

It keeps watch

even in the hour of happiness.

At moments of higher life it suffers within us,

lives and longs

and weeps within us.

The quotations from *Testimony* by Solomon Volkov are reproduced by kind permission of the publisher, Faber & Faber.

Recording data: 1999-03-18/19 at St. George's, Brandon Hill, Bristol, England

Balance engineer: Giraffe Productions

Producer: Mike George

Digital editing: Paul Jenkins

Cover text: © Mark Wigglesworth 2001

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover design: Sofia Scheutz

Photographs: © Alex von Koettlitz (Mark Wigglesworth); © Anne-Marie Le Blé (Joan Rodgers)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



Mark Wigglesworth