

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906–75)

The Fifteen Symphonies

Symphonies Nos 1–4, 8, 9, 11–13, 15:

Netherlands Radio Philharmonic Orchestra

Symphonies Nos 5–7, 10, 14:

BBC National Orchestra of Wales

(Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC)

Mark Wigglesworth *conductor*

Total playing time: 12h 10m 04s

Music publisher: Musikverlag Hans Sikorski



SHOSTAKOVICH THE SYMPHONIES

MARK WIGGLESWORTH

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA
BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

Disc 1 [81'13]

Symphony No. 1 in F minor, Op. 10 (1924–25)

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 – attacca –</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. 2 in B flat major, Op. 14 (1927)

20'02

'To October' (Text: Alexander Bezymensky)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | <i>Largo –</i> | 5'36 |
| 6 | Fig. 13 (♩ = 152) – <i>Poco meno mosso – Allegro molto –</i> | 1'47 |
| 7 | Fig. 29 (♩ = 152) – <i>Meno mosso – Moderato –</i> | 5'37 |
| 8 | Fig. 69 Chorus: 'We marched, we asked for work and bread' | 7'02 |

Symphony No. 3 in E flat major, Op. 20 (1929)

27'51

'The First of May' (Text: Semyon Isaakovich Kirsanov)

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 9 | <i>Allegretto – Più mosso –</i> | 3'43 |
| 10 | <i>Più mosso – Meno mosso –</i> | 1'36 |
| 11 | <i>Allegro –</i> | 3'51 |

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | <i>Andante – Meno mosso – Lento –</i> | 4'55 |
| 13 | <i>Allegro – Poco meno mosso – Allegro molto – Meno mosso –</i> | 5'30 |
| 14 | <i>Andante – Largo –</i> | 3'23 |
| 15 | <i>Moderato. Chorus: 'On the very first May Day'</i> | 4'53 |

Netherlands Radio Choir Celso Antunes *chorus master* (8, 15)

Disc 2 [66'44]

Symphony No. 4 in C minor, Op. 43 (1935–36) 66'03

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro poco moderato</i> | 29'10 |
| 2 | II. <i>Moderato con moto</i> | 8'35 |
| 3 | III. <i>Largo – Allegro</i> | 27'52 |

Disc 3 [83'10]

Symphony No. 5 in D minor, Op. 47 (1937) 51'45

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Moderato</i> | 19'29 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 5'22 |
| 3 | III. <i>Largo</i> | 15'32 |
| 4 | IV. <i>Allegro non troppo</i> | 11'08 |

Symphony No. 6 in B minor, Op. 54 (1939)

30'29

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 5 | I. <i>Largo</i> | 17'30 |
| 6 | II. <i>Allegro</i> | 6'02 |
| 7 | III. <i>Presto</i> | 6'50 |

Disc 4 [79'20]

Symphony No. 7 in C major, Op. 60 'Leningrad'

79'06

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 29'03 |
| 2 | II. <i>Moderato (poco allegretto)</i> | 12'09 |
| 3 | III. <i>Adagio</i> ; Trio: <i>Moderato risoluto – attacca –</i> | 19'06 |
| 4 | IV. <i>Allegro non troppo</i> | 18'30 |

Disc 5 [69'54]

Symphony No. 8 in C minor, Op. 65 (1943)

69'20

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Adagio</i> | 28'49 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 6'52 |
| 3 | III. <i>Allegro non troppo – attacca –</i> | 6'46 |
| 4 | IV. <i>Largo – attacca –</i> | 10'35 |
| 5 | V. <i>Allegretto</i> | 15'49 |

Disc 6 [82'10]

The last track on this disc starts after 80'00 minutes. On some players, accessing this track directly could be a problem. In such cases please start at track 15 and let the machine play through.

Symphony No. 9 in E flat major, Op. 70 (1945)

24'44

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 5'33 |
| 2 | II. <i>Moderato</i> | 6'03 |
| 3 | III. <i>Presto – attacca –</i> | 3'00 |
| 4 | IV. <i>Largo – attacca –</i> | 3'11 |
| 5 | V. <i>Allegretto – Allegro</i> | 6'45 |

Symphony No. 14, Op. 135 (1969)

56'34

- | | | |
|----|---|-------|
| 6 | I. De profundis. <i>Adagio</i> (Text: Federico Garcia Lorca) | 5'41 |
| 7 | II. Malagueña. <i>Allegretto</i> (Lorca) – <i>attacca –</i> | 2'50 |
| 8 | III. Loreley. <i>Allegro molto</i> (Guillaume Apollinaire) – <i>attacca –</i> | 9'17 |
| 9 | IV. The Suicide. <i>Adagio</i> (Apollinaire) | 7'21 |
| 10 | V. On the Watch. <i>Allegretto</i> (Apollinaire) | 3'15 |
| 11 | VI. Madam, look! <i>Allegretto</i> (Apollinaire) – <i>attacca –</i> | 2'09 |
| 12 | VII. In the Santé Prison. <i>Adagio</i> (Apollinaire) | 11'17 |
| 13 | VIII. The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople
<i>Allegro</i> (Apollinaire) – <i>attacca –</i> | 2'08 |
| 14 | IX. O Delvig, Delvig! <i>Andante</i> (Wilhelm Küchelbeker) | 4'59 |
| 15 | X. The Poet's Death. <i>Largo</i> (Rainer Maria Rilke) – <i>attacca –</i> | 5'45 |
| 16 | XI. Conclusion. <i>Moderato</i> (Rilke) | 1'22 |

Joan Rodgers *soprano* (7–10, 15–16) • John Tomlinson *bass* (6, 8, 11–14, 16)

Disc 7 [56'44]

Symphony No. 10 in E minor, Op. 93 (1953)

56'17

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Moderato</i> | 25'52 |
| 2 | II. <i>Allegro</i> | 4'04 |
| 3 | III. <i>Allegretto – Largo – Più mosso</i> | 13'09 |
| 4 | IV. <i>Andante – Allegro – L'istesso tempo</i> | 12'46 |

Disc 8 [63'41]

Symphony No. 11, Op. 103 (1957)

63'09

'The Year 1905'

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. The Palace Square – <i>attacca</i> – | 16'23 |
| 2 | II. The Ninth of January – <i>attacca</i> – | 19'51 |
| 3 | III. In memoriam – <i>attacca</i> – | 12'17 |
| 4 | IV. The Tocsin | 14'38 |

Symphony No. 12 in D minor, Op. 112 (1961)

37'38

'The Year 1917'

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Revolutionary Petrograd – <i>attacca</i> – | 13'00 |
| 2 | II. Razliv – <i>attacca</i> – | 10'25 |
| 3 | III. Aurora – <i>attacca</i> – | 3'56 |
| 4 | IV. The Dawn of Humanity | 10'16 |

Symphony No. 15 in A major, Op. 141 (1971)

46'16

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

Disc 10 [62'22]

Symphony No. 13 in B flat minor, Op. 113 (1962)

61'51

'Babi Yar' (Text: Yevgeny Yevtushenko)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Babi Yar. <i>Adagio</i> | 16'13 |
| 2 | II. Humour. <i>Allegretto</i> | 8'19 |
| 3 | III. In the Store. <i>Adagio – attacca –</i> | 12'12 |
| 4 | IV. Fears. <i>Largo – attacca –</i> | 12'11 |
| 5 | V. A Career. <i>Allegretto</i> | 12'42 |

Jan-Hendrik Rootering *bass*

Netherlands Radio Choir Simon Halsey *chorus master*

Shostakovich: The Fifteen Symphonies

Shostakovich was a prodigious child. Born in 1906, he started piano lessons with his mother when he was eight and was writing a Pushkin-inspired opera by the age of nine. But a relatively comfortable middle-class childhood would not last long. After the 1917 Revolution, Shostakovich's bourgeois background proved a distinct disadvantage and the unexpected death of his father in 1922 made matters worse. His well-educated mother had to work thirteen-hour days as a cashier and Shostakovich spent 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 stories of him losing his job for laughing too much at the Buster Keaton and Charlie Chaplin films he was employed to accompany. A juddering juxtaposition of the light-hearted with the profoundly serious was a trait that marked his compositions from the very beginning.

Symphony No. 1 in F minor, Op. 10

First performance: 12th May 1926

Written when Shostakovich was only eighteen, his First Symphony was the graduation piece that completed his studies at the Leningrad Conservatory. The virtuosic brilliance of its orchestration is heavily influenced by Stravinsky's *Petrushka* but the ballet's story would have struck a chord with Shostakovich too. The unnerving notion that we are but puppets manipulated from above stayed with the composer his whole life.

After composing the first two movements, Shostakovich wrote to a friend that the work should really be called a 'symphony-grotesque... I am in a terrible mood. 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 directors of the conservatory were excited by the genius they had nurtured and arranged for the symphony to be performed by the Leningrad Philharmonic. The première was an enormous success, and it was not long before the work gained worldwide recognition. Toscanini, Walter, and Klemperer all conducted it. Alban Berg wrote a flattering letter of appreciation. The Soviet Union had discovered its first international star and Shostakovich was proclaimed as an exaltation of the new at the expense of the old. In time, this oft repeated role became as much a burden to him as it was a saving grace.

Symphony No. 2 in B major, Op. 14 ‘To October’

First performance: 5th November 1927

In 1927 Shostakovich was commissioned by the State Publishing House to honour the tenth anniversary of the October Revolution. Like many, however, Shostakovich felt conflicted by the ideals of the revolution and the reality of their regimental implementation. An insistence that the work include a text by the propaganda poet Alexander Bezymensky drew a surprisingly unequivocal response from the composer, referring to the words as ‘quite disgusting... very bad poetry... abominable’.

Shostakovich wanted ‘to create music that reflects the thoughts and feelings of the Soviet person’. It is unclear whether the symphony’s opening thematic chaos and abstractly expressionistic textures represent the hardship of before the Revolution or the emotional blandness that followed. According to the poet Mayakovsky, artists had a duty ‘to blare like brass-throated horns in the fogs of bourgeois vulgarity.’ Is this the explanation behind the extraordinary factory siren that heralds the arrival of the chorus and its ‘abominable’ words? Or is Shostakovich drawing a line between the music he wanted to write and the music he had to write? These are unanswerable questions, but Shostakovich’s refusal to write any notes at all for

the final lines, asking that the words be declaimed without pitch, seems an indication of how he perceived the soulless climate of the time.

Symphony No. 3 in E flat major, Op. 20 ‘The First of May’

First performance: 21st January 1930

The Third Symphony is another single-movement work with choral finale. But unlike its predecessor, this was not a commissioned piece and raises interesting questions about Shostakovich’s freely made decision to commemorate the international labour movement’s May Day celebrations. ‘Whereas in *October*, the main content is struggle,’ he wrote somewhat cryptically, ‘*May* expresses the festive spirit of peaceful development... This does not mean that the music in *May* is all glorifying and celebratory. Peaceful development is a most intense struggle.’

Shostakovich had started to experience some of that struggle first-hand. His recent opera *The Nose* had not been well received, and his friend and dedicatee of the First Symphony, Mikhail Kvadri, had recently been shot for counter-revolutionary activity. Stalin’s grip on power was becoming all-pervasive and it is understandable if within an increasingly fearful climate, the composer felt it necessary to set Semyon Kirsanov’s unashamedly proletarian text to music.

There are always layers of meaning in Shostakovich’s music though, and after a deceptively light opening, we are hurled helter-skelter into a series of episodes that seem to collide against each other with little purpose, sometimes breathlessly agitated, other times disconcertingly empty. If this feels crude or illogical, it simply reflects the brutal and ideologically confused spirit of the age. It is certainly hard to believe Shostakovich really expected people to listen to the rousing choral finale with any uncomplicated sense of triumph and joy.

Symphony No. 4 in C minor, Op. 43

First performance: 30th December 1961

Shostakovich's opera *Lady Macbeth of Mtsensk* had been such a sensation that in the autumn of 1935 he had every reason to start composing his Fourth Symphony with confidence. But the euphoric bubble burst when Stalin went to see the opera himself, instigating the infamous *Pravda* article that described the musician as a composer of 'muddle instead of music' and an enemy of the state. Shostakovich's life was turned upside down. To know him was dangerous; to associate with him suicidal. He kept a suitcase packed with warm underwear and strong shoes for the day he presumed he would be arrested and sent to Siberia. The pressure to apologise for his music was intense. 'The authorities tried everything they knew to get me to repent, and expiate my sin', he explained to his friend Isaak Glikman. 'But I refused. Instead of repenting I composed my Fourth Symphony.'

The symphony calls for an orchestra of 125 musicians, but its real excess lies in its form, or rather its apparent lack of form. To criticise the piece for this, however, is to ignore the fact that the rambling and at times incoherent structure is the point. The music is grandiose and bombastic because it is about the grandiosity and bombast of its time.

'Gigantomania' was a term used to describe public life in Russia in the 1930s. Everything big was celebrated. Farms became so large that labourers spent more time getting around them than working, and projects like the excavation of the White Sea Canal were embarked upon whatever the human or financial cost. A delegate at the Seventh Congress of Soviets made it clear who was behind such 'successes': 'All is thanks to thee, O great teacher Stalin. Our love, our devotion, our strength, our hearts, our heroism, our life – all are thine. People of all times and all nations will give thy name to everything that is fine and strong, to all that is wise and beautiful. When the woman I love gives me a child the first word I will

teach it will be “Stalin”.’ The overstated music of the Fourth Symphony is simply a reflection of the absurd hysteria of the time.

Shostakovich was determined to get his symphony played and was undaunted when asked what he thought the official reaction would be: ‘I don’t write for *Pravda*, I write for myself.’ But pressure exerted by the authorities during rehearsals became intolerable and, to protect everyone involved as much as himself, Shostakovich withdrew the work before it was heard in performance. The manuscript was lost and not until well after the death of Stalin were the orchestral parts discovered in the Leningrad Philharmonic archives and the score reconstructed. The work was finally premièred twenty-five years later than originally intended.

Shostakovich must have had mixed feelings about its ultimate, if belated, success: questions of what might have been, the memory of those difficult times, perhaps even an artistic guilt about abandoning the modernist musical path he had been following. Yet the challenge of having to write more popular music may have been a valuable discipline without which he would not have touched so many. Perhaps being ‘reined in’ was the best thing that could have happened to him. Alternatively one could regard the events of 1936 as a tragedy and lament the loss of a fantastically brilliant and original mind, and only try to imagine what direction his music might have taken had he been allowed to remain artistically free.

Symphony No. 5 in D minor, Op. 47

First performance: 21st November 1937

It is commonly thought that Shostakovich called his Fifth Symphony ‘a Soviet artist’s practical and creative response to just criticism’. In fact this subtitle was suggested by a journalist and the composer chose not to deny it. He was a Soviet artist, and it was a practical and creative response – practical in that any other response would have led to death, and creative in its ability to say one thing to some

and something else to others. As a composer Shostakovich was undoubtedly heroic; as a man, he was perfectly capable of being pragmatic. His music was his truth; his words protected him. As the Russian proverb says: ‘Pretend to be kissing someone, but spit when they are not looking.’

Considering the circumstances, the work’s opening sense of protest is an extraordinarily brave gesture. An aspiring upward interval is immediately negated by an exhausted descending one and this conflicting rising and falling, hope and despair, pervades most of the movement. The first melody is one of unsentimental sorrow, evoking a world of such extreme isolation that we appreciate something of what Shostakovich’s loneliness must have been like. The grotesque march that follows journeys inexorably towards an inhuman catastrophe but in what appears a superhuman act of resistance, a huge unison restatement of the opening theme brings the march to a halt. Perhaps it is possible to withstand oppression. Yet in the end all that is left is a lonely weeping violin solo.

The scherzo also opens with a protest: a protest at having to be a scherzo at all. This parody of a waltz is as bitter as anything Shostakovich ever wrote. Nor does his music ever sound more agonizing than the succeeding *Largo*. It was said of the poet Anna Akhmatova that ‘her mouth is one through which a hundred million people cry’. You get that feeling here.

The finale’s interruption is brutal and, like the central section of the first movement, the music charges on and on, whipping itself up into a frenzy. Ultimately it collapses in on its own aggression, the victim of its own power, but out of the rubble, a melody slowly emerges that turns out to be a song Shostakovich had written during the nightmare that was Stalin’s attack the previous year. With words by Pushkin, *Rebirth* describes a ruthless barbarian who, with a thick brush, blackens over a picture painted by a genius. ‘With the passing of time, the crude daubing of the barbarian will dry and flake off like old scales. The beauty of the original

painting will be visible once more.’

At the time of the symphony’s première, no one knew of this song’s existence. When, years later, the connection was made, what many had felt to be the music’s meaning became its inescapable truth. The coda of the work is indeed a victory. But it is a victory against Stalin, not for him. Music’s ability to be ambiguous was Shostakovich’s saving. Stalin demanded exultation. ‘What exultation could there be?’ Shostakovich is quoted as saying in *Testimony*, his disputed, but in my view reliable, memoirs. ‘It is as if someone were beating you with a stick and saying your business is rejoicing, your business is rejoicing. You rise shakily and go off muttering, our business is rejoicing, our business is rejoicing.’

Symphony No. 6 in B minor, Op. 54

First performance: 21st November 1939

The Sixth Symphony begins where the Fifth left off. According to *Testimony*, ‘it was a difficult and mean time, unbelievably mean and hard. I was so lonely and afraid.’ A long first movement of intensely private sorrow and desolation is followed by two fast movements of great public joy and exuberance. There is no attempt to deal with the contradictions. For some, this contrast is irreconcilable. But that is the idea. Of course it was impossible to reconcile your public show of contentment with your private reality. The combination was dehumanising.

There are times in the first movement when the music seems to hardly move at all. Distant trumpets imply a vigil for the dead, a celeste the eerie passing of time, a flute a lost nightingale. Even the birds were lonely. In contrast the upbeat nature of the movements that follow is hollow, heartless, and phoney. Stalin had asked for light and boisterous finales. By responding with such exaggerated compliance, Shostakovich satisfied the demands of both his leader and his conscience. At the most bombastic moments of the finale, spare a thought for the pain of the opening

movement. You feel almost guilty at being carried away, however briefly, by the *joie de vivre* of the finale. This is probably the composer's intention.

Symphony No. 7 in C major, Op. 60 'Leningrad'

First performance: 5th March 1942

Such was the stifling oppression of Stalin's régime that some considered the advent of the Second World War to be a release. Stalin's terror was a terror of silence. A terror of loneliness. But war united people through common sorrow and Shostakovich could at last express in public the suffering he was experiencing in private.

Shostakovich's immediate response to the war was to enlist in the Red Army but poor eyesight meant he was only suitable as an auxiliary fireman. He wrote the Seventh Symphony at home in Leningrad, frantically finishing the enormous first movement in less than six weeks. Resisting pressure to be evacuated he continued work, beginning the second movement on the day German armies surrounded the city and the siege of Leningrad began. It was to last 900 days. Nearly a million people, one third of the city, starved to death. Shostakovich wrote on, finishing the second and third movements in under three weeks. By now, it was common knowledge among Russians that their greatest living composer was writing a symphony in support of their heroic resistance. The morale-boosting importance of this was well understood by the authorities, who finally managed to persuade the reluctant composer to be evacuated. The last movement was completed in the relatively secure town of Kuibyshev.

The symphony's early performances were huge symbols of patriotism and their propaganda effect was seized upon by the Allies. The score was microfilmed and smuggled to Tehran, from where it was sent by US Naval ship to America. On 19th July 1942 Toscanini conducted a performance with the NBC Symphony Orchestra that was heard by 20 million people. In the following year alone it received 62 per-

performances in America. The composer's picture even made it onto the front cover of *Time* magazine.

The most extraordinary performance of all, of course, was the one that took place in Leningrad itself. With the city still under siege, only 14 members of the Radio Orchestra were alive and yet they still wanted to play this monumental work. Posters were put up ordering every available musician to turn up. When this didn't produce enough players, any soldier who could play an instrument was ordered back from the front line to join the orchestra. For the performance itself, the army arranged a diversion to silence the enemy guns. The concert was broadcast live on the radio and offered vital inspiration for the continued defiance of the Nazis. Even a German General sat listening. He later remarked: 'When it finished I realized that never shall we be able to enter Leningrad. It is not a city that can be conquered.'

Symphony No. 8 in C minor, Op. 65

First performance: 4th November 1943

Shostakovich described the Eighth Symphony as a poem of suffering, 'an attempt to reflect the terrible tragedy of war', a war in which twenty-seven million Soviet lives were lost. But in *Testimony* he elaborated: 'I feel eternal pain for those who were killed by Hitler, but no less pain for those killed on Stalin's orders. I suffer for everyone who was tortured, shot, or starved to death. There were millions of them in our country before the war began. The war brought much new sorrow and much new destruction, but I haven't forgotten the terrible pre-war years. That is what my symphonies are about, including Number Eight.'

The symphony was received positively by the public but the authorities denounced it as anti-Soviet. It was withdrawn from the repertoire and officially censored for its 'unrelieved gloom'. Andrei Zhdanov, the Minister of Culture, declared it was 'not a musical work at all. It is repulsive and ultra-individualist. The music

is like a piercing dentist's drill, a musical gas chamber.' The scores were recycled to save paper and all recordings of performances destroyed.

The vast opening movement follows with striking similarity the structure of the corresponding movement in the Fifth Symphony. But this time there is emptiness rather than passion in the pain: a hollow cry rather than a heartbreak of sorrow. The agonising outbursts of the climax feel more like lonely screams in a desert than specific pleas for help.

The two scherzos that follow are hardly light relief. There is a mock grandeur about the first that perpetuates the bitterness of the opening *Adagio*, whilst the second goes the whole hog in expressing the total crushing of an individual. The relentless ostinato shows no pity at the human screams that ride above it: shrieks before the final bullet.

The fourth movement is perhaps the most terrifying music Shostakovich wrote. Its inward-looking quality reflects the meaningless solitude of a helpless individual even more frighteningly than the huge angry outbursts of the first movement. It takes over ten minutes of timeless grief before, like a blind man fumbling in the dark, the movement finally finds its way through to the C major it has been aspiring to all along.

There is a long tradition of minor symphonies emerging into the major for their optimistic finales. This one travels from darkness to light but its journey yearns more for peace than for victory. The final flute solo does at least suggest that survival is possible. In those days, and in that country, perhaps simply surviving was triumph enough.

Symphony No. 9 in E flat major, Op. 70

First performance: 3rd November 1945

Ever since Beethoven, composers embarking on their ninth symphonies have felt an extra weight of expectation. In Shostakovich's case, the end of the war made the burden particularly challenging. According to *Testimony*, 'they wanted me to

write a majestic Ninth Symphony. Everyone praised Stalin and now I was supposed to join in this unholy affair.’

Faced with the choice of writing an empty paean to the glory of Stalin or reflecting more honestly on the hardships of the time, Shostakovich opted for a third option. He composed a purely abstract piece, an almost neo-classical work, complete with standard first-movement repeat for the one and only time in the symphonies. Though the essentially playful tone can be heard as the nose-thumbing of a court jester, it could not be attacked for being negative or depressing. Nevertheless Stalin was incensed. According to Shostakovich ‘he was deeply offended there was no chorus, no soloists. And no apotheosis. There wasn’t even a paltry dedication. But I couldn’t write an apotheosis to Stalin, I simply couldn’t.’

Within a year of its première, critics censured the symphony for its ‘ideological weakness’ and its failure to ‘reflect the true spirit of the people of the Soviet Union’. It was banned for the remainder of Stalin’s life and not recorded until 1956. Nor was the work particularly well received in the West. According to an American critic, Shostakovich ‘should not have expressed his feelings about the defeat of Nazism in such a childish manner’.

And yet how else could he have expressed his feelings? Just as in George Orwell’s contemporary fable *Animal Farm*, maybe ‘childishness’ was the only way to speak the truth. In refusing to celebrate victory over Hitler along the lines Stalin demanded, Shostakovich not only stood up to the Russian dictator’s power, he belittled it.

Symphony No. 10 in E minor, Op. 93

First performance: 17th December 1953

Many Soviet people did not feel relief at the end of the war. They knew Stalin would refocus his energies on internal affairs and it was not long before the arts felt the

brunt of it. At the 1948 Congress of the Union of Soviet Composers, Andrei Zhdanov proclaimed ‘the only arbiters of music should be the people and what the people want is mass songs’. Shostakovich was forced to resign from the Union. He became a non-person. People smashed his windows.

This was the climate in which he began his Tenth Symphony. The first movement, a vast arch that builds to a climax as inevitably as it recedes away, offers a profound journey that, despite seemingly ending where it began, has travelled an enormous distance. It has a drained quality that reflects Akhmatova’s line: ‘How good that there is no one else to lose, and one can weep.’

The breathtaking second movement is a brutal portrayal not so much of Stalin himself, but of the anger that he engendered. It begins *fortissimo* and is followed by no fewer than fifty *crescendos*. There are only two *diminuendos*.

The macabre waltz that follows is based on the composer’s initial and first three letters of his surname. In German musical notation the letters ‘DSch’ define the notes D-E flat-C-B. There is a story that Gogol used to stare constantly into a mirror and, in mad self-contemplation, repeatedly call out his own name. There is something of this mania here. Over and over again the DSch motif is repeated, frantically trying to assert its individuality. Relief comes through the interruption of an initially enigmatic horn call. This five-note theme appears no fewer than twelve times – each time almost identical – and bears a striking resemblance to the opening horn fanfare of Mahler’s *Das Lied von der Erde*. The message of that deeply optimistic work would have resonated with Shostakovich. Despite its horrors, life is beautiful and will always be so whatever man’s attempts to ruin it. There is an alternative to the evil of Stalin.

The finale opens in a Siberian landscape with solitary woodwind voices trying to communicate with each other across barren plains. It is the slowest music of the symphony, a reminder of the desolation prisoners were actually experiencing. At home, however, life goes on and the ensuing *Allegro* depicts the humdrum and

meaningless existence of people trying to avoid their own deportation. But this fast music never really gets going. As Shostakovich said, ‘it is very hard to run free when you are constantly looking over your shoulder’. Nor is there any sense of relief at the end, just a triumphant assertion that, despite the continued presence of tyranny, an individual with a strong enough spirit can survive. ‘If they chop my hands off, I will continue to compose music – even if I have to hold the pen between my teeth.’ It is typical of Shostakovich to be so optimistic, pessimistic and ultimately realistic without any sense of contradiction.

Symphony No. 11 in G minor, Op. 103 ‘The Year 1905’

First performance: 30th October 1957

On Sunday 9th January 1905, thousands of people gathered in front of the Winter Palace in St Petersburg. The country’s economy was in dire straits; and yet despite extreme poverty and hardship, the assembled crowd had no intention of anything other than presenting a peaceful petition. They were simply asking to have their grievances heard and genuinely believed the Tsar would help.

But Tsar Nicholas II was not there. In his absence the people grew restless and, when the police ordered them to disperse, confusion arose, and a group of young and nervous Cossack troops suddenly opened fire. In the ensuing chaos over a thousand men, women and children were mown down by gunfire. One who survived was Dmitri Boleslavich Shostakovich, whose son Dmitri Dmitriyevich was born the following year. The massacre was frequently discussed in the young composer’s home, and its unprovoked and unnecessary brutality left an indelible impression on the sensitive child.

Commissioned in commemoration of the event, Shostakovich’s Eleventh Symphony is one of his most cinematic scores. *Palace Square* serves as a slow introduction: its cold and desolate vastness conjures up the snow-covered scene at

daybreak; ominous timpani strokes fatefully suggest an uneasy calm, whilst distant brass fanfares evoke the soldiers' early morning 'reveille'. Entitled *The Ninth of January*, the following *Allegro* depicts the crowd, at first calm, then gradually giving way to more impassioned pleas for help. But we sense the people's dejected frustration: a silent stillness that is suddenly interrupted by the sound of rifling drum shots, as seemingly unprovoked and unexpected as the real gunfire was in 1905. The confusion and panic in the music are unmistakable, as is the hollow and ghostly emptiness of the terrifying quiet of the now lifeless, body-strewn square with which the movement ends. *In memoriam* laments those who lost their lives in the atrocity but the finale, *Tocsin*, is a gesture of defiance on the part of the survivors. The revolutionary songs *Tremble*, *Tyrants* and *Whirlwinds of Danger* predict an ultimate victory for the revolutionaries. Whether or not 'the ultimate victory' as manifested in the Bolshevik Revolution of 1917 was something to glorify is left unanswered by the bells that seem to ring more hollow than triumphant.

Symphony No. 12 in D minor, Op. 112 'The Year 1917'

First performance: 1st October 1961

In 1960 Shostakovich finally joined the Communist Party, in his eyes a capitulation that marked the lowest point in his life. It was certainly a far cry from the excitement he had felt as a ten-year-old boy witnessing for himself Lenin's arrival at the Finland Railway Station in St Petersburg. Considering the emotional gap between these two experiences, it was with mixed feelings that Shostakovich accepted a commission to write a symphony honouring Lenin's role in the 1917 Revolution.

The first two movements reflect scenes immediately prior to the uprising. *Revolutionary Petrograd* paints a broad picture of the general restlessness of the people who desperately needed a leader to focus their frustrations and aspirations. *Razliv* was Lenin's hideout from which he planned and directed, but mainly only followed

the events themselves. *Aurora* is the battleship whose first shots onto the Winter Palace heralded the start of the revolution, and the *Dawn of Humanity* that ensued.

There is a theory the work was initially a more satirical description of Lenin but that Shostakovich lost his nerve at the last moment and decided that would be too dangerous. According to *Testimony*, 'I began with one creative goal and ended up with a completely different scheme.' We will probably never know this original music, but the idea of a last-minute rewrite does explain the simplicity of this symphony compared to all his others. By focusing on the ideology of the revolution rather than the personalities of its leaders, Shostakovich was able to avoid writing something that expressed more sincerely the dashed hopes of an entire generation.

Symphony No. 13 in B flat minor, Op. 113 'Babi Yar'

First performance: 18th December 1962

In 1961 a young poet, Yevgeny Yevtushenko, was taken to Babi Yar, a ravine in the Ukraine where, twenty years before, over 100,000 people, mostly Jews, had been massacred by the Nazis. Apart from the atrocity itself, what horrified Yevtushenko was that there was no official memorial to commemorate this act of genocide. The Russian authorities' desire to cover up the nightmare at Babi Yar was an injustice he felt compelled to rectify.

In *Testimony*, Shostakovich is quoted as saying he was 'overjoyed' to read Yevtushenko's poem. 'It astounded me. They tried to destroy the memory of Babi Yar, but after Yevtushenko's poem, it became clear that it would never be forgotten. That is the power of art.' He decided to set it to music: 'I cannot not write it.'

Shostakovich originally planned to only set *Babi Yar* but soon realised it would work as the first movement of a much bigger piece. The other four Yevtushenko poems that make up the entire symphony reveal a huge kaleidoscope of Russian events, emotions and ideas.

Humour expresses the traditional belief in the power of the buffoon to make tyrants tremble, and the inability of leaders to muzzle it. Court jesters are able to say what trusted advisers dare not, and the ability of laughter to bring inner strength to the downtrodden was something dear to Shostakovich's heart. Though not Jewish, Shostakovich related to all oppressed and powerless people and with *In the Store* he pays tribute to the Russian women whose strength, hard work and dignity manifested itself so powerfully during the war. The fact that Shostakovich asked Yevtushenko to write *Fears* specifically for this piece heightens its significance and it is with devastating irony that the opening line, 'Fears are dying out in Russia', is preceded by the most terrifying music of the whole work. Between 1956 and 1965, nine out of every ten Russian synagogues were closed.

In the final movement, Shostakovich glorifies those who sacrificed their careers by sticking to their beliefs. In turn he mocks people who sought to further themselves by giving in to the authorities. It is the ones who kept their integrity that we remember now, and people who sought success that we have long forgotten. Yevtushenko had initially imagined something more heroic than the simple 'harmony softly slushing around dead bodies'. But he later came to understand 'the power of softness, the strength in fragility' and realised that the fluttering butterflies of Shostakovich's hauntingly ethereal closing bars had elevated his own texts to something far more than they could have been on their own. 'After all the suffering you need a little sip of harmony', said Yevtushenko. 'A little sip of something that is not connected with Stalin's policies, something without Stalin's suffering. Something which is about us. A sense of eternity.'

Symphony No. 14 in G minor, Op. 135

First performance: 29th September 1969

At the première of Shostakovich's Fourteenth Symphony, the composer overcame his usual shyness to explain to the audience that 'my symphony is an impassioned protest against death'. He elaborated in *Testimony*: '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.'

Through textural links and many musical connections, Shostakovich turns the opening four songs into a long symphonic first movement. It starts with an elegy for a hundred dead lovers. 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 tombstone that could perpetuate the memory of so many. *Malagueña* ferociously transports us from the barren planes of Andalusia to the sweaty, dirty and passionate smoke-filled rooms of a local Spanish bar, and whilst *Loreley* inspires Shostakovich to be at his most operatic, the interweaving of a lonely cello obbligato in and around the vocal line gives *The Suicide* the feeling of one of Bach's great passion arias.

If the opening four songs are a complex first movement with many Mahlerian changes of tempo, the next two are unquestionably the symphony's scherzo. The xylophone opening to *On the Watch* has to be one of the most pleasant twelve-note melodies ever written but it creates a sense of harmonic instability that cleverly evokes the uncertainty and nervousness of a woman waiting at home whilst knowing that her lover is being killed in the trenches. In the next song, presumably the same woman laughs in despair in the knowledge that he is already dead. The line between laughter and tears is finely drawn, 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 it is the next three songs that seem to be the ones whose texts are closest to the composer's heart. For *In the Santé Prison* Shostakovich writes a harrowing description of the pain and suffering of the lonely prisoner, the long *pianissimo* fugal interlude an unforgettable depiction of time seemingly stopped for ever. In *Testimony*, he 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 extreme dissonances of *The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople* reflect the anger of many oppressed victims but also serve to highlight the rewardingly consonant world of the song that follows. The experience of the symphony has been a traumatic one up to this point: massacres, suicides, warfare, broken hearts, solitary confinement, madness, and tyrannical oppression. But in *Delvig* it is clear that, despite the horrors of the world, Art can still make lives worthwhile. No tyrant can murder music and no oppressor can take away the emotional experience of listening to it. It is the musical, emotional and philosophical climax of the work.

The last two songs form a concluding movement and, through a direct musical quote from the opening of the symphony, there is a sense in which we feel we have come full circle. The text likens a body to the landscape it has known in life, and to a rotting fruit that it becomes in death. In a final *coup de théâtre*, the soloists sing together for the first time in the last song. 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.

Symphony No. 15 in A major, Op. 141

First performance: 8th January 1972

There is a totality and succinctness to Shostakovich's final symphony that makes it hard not to interpret it as anything other than an autobiography. All his previous symphonies are quoted and, with additional references to Beethoven, Rossini, Glinka and Wagner, are knitted together into a musical biopic. That the work does not come across purely as a homage to Shostakovich the man is a tribute to Shostakovich the composer. As always, the man and musician are inseparable, bound by a prescriptive yet creative thread perhaps unique in the history of music.

The composer's own explanation of the first movement is typical of the double-speak so often attributed to him. It describes 'childhood, a toy-shop with a cloudless sky above'. But simply as a nostalgic reminiscence of a time in which Shostakovich the boy would play for hours with puzzles and mechanical amusements, it is unconvincing. 'We are all marionettes', he once grimly remarked.

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 Shostakovich integrated Rossini's famous tune into this movement? 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. Whatever the reason, its banality enforces the superficial jollity of the movement in a way that can make listeners feel uncomfortable if they giggled at its first appearance.

The second movement juxtaposes a public and austere brass chorale with a private and lyrical cello solo whose haunting beauty belies its 12-tone composition. The sparsity of texture in so much of this movement, indeed in so much of the symphony, 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. The sublime flows directly to the ridiculous, with the humour of the scherzo as absurd as it is grotesque: *Alice in Wonderland* as told by the brothers Grimm.

It is not hard to imagine why an invalid composer might quote the music Wagner writes for the impending death of a hero. The famous Fate motif from *The Ring* heralds the symphony's finale and after a passing reference to the opening of *Tristan und Isolde*, the music dissolves into a distant memory of a song by Glinka. 'I sleep: how sweet to me oblivion: Forgotten all my youthful dreams!'

The central section of the movement is a passacaglia, a static dance with an unchanging bass line that imprisons the melodies above it. 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, all playing together for the first time in the piece. Its force is all the more shattering for having been delayed so long. 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.

Like all autobiographies, the symphony looks backwards, and it does so with an acceptance that is realistic and honest. Having contributed more symphonies to the standard concert repertoire than any other composer, his theme continues to speak to many, a testimony to the realities of his life and times, and though the music can stand alone, the importance of its message lies way beyond its notes. Like many Russian artists, Shostakovich felt a moral responsibility to speak the truth.

Shostakovich 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 a 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.

© *Mark Wigglesworth 2021*



Dmitri Shostakovich

Schostakowitsch: Die fünfzehn Symphonien

Schostakowitsch war ein Wunderkind. 1906 geboren, erhielt er mit acht Jahren Klavierunterricht von seiner Mutter und schrieb bereits mit neun Jahren eine Oper nach Puschkin. Doch die vergleichsweise sorglose Mittelschichtkindheit währte nicht lange. Nach der Revolution von 1917 erwies sich Schostakowitschs bürgerlicher Hintergrund als entschiedenes Handicap, und der überraschende Tod seines Vaters im Jahr 1922 verschlimmerte die Situation noch. Seine gut ausgebildete Mutter musste dreizehn Stunden am Tag als Kassiererin arbeiten; Schostakowitsch selber verdingte sich in den Stunden nach der Schule oft als Stummfilmpianist, um der Familie zu helfen, die Härten der nachrevolutionären Wirtschaftssituation abzumildern. Und obwohl er an Unterernährung und Tuberkulose litt, wird erzählt, er habe seinen Job verloren, weil er bei den Filmen von Buster Keaton und Charlie Chaplin, die er mit Musik zu untermalen hatte, zu viel lachte. Das jähe Nebeneinander von Heiterkeit und tiefem Ernst sollte seine Kompositionen von Anfang an prägen.

Symphonie Nr. 1 f-moll op. 10

Uraufführung: 12. Mai 1926

Die Erste Symphonie, die Schostakowitsch im Alter von 18 Jahren komponierte, war die Diplomarbeit zum Abschluss seines Studiums am Leningrader Konservatorium. Die virtuose Brillanz der Orchestrierung ist stark von Strawinskys *Petruschka* beeinflusst, aber auch die Handlung des Balletts dürfte Schostakowitsch berührt haben. Die beunruhigende Vorstellung, dass wir nur Marionetten sind, die von höheren Mächten gelenkt werden, hat den Komponisten sein ganzes Leben lang begleitet.

Nachdem er die ersten beiden Sätze komponiert hatte, schrieb Schostakowitsch an einen Freund, das Werk müsse eigentlich als „Symphonie-Groteske“ bezeichnet

werden müsse. „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 Direktoren des Konservatoriums waren begeistert von dem Genie, das sie aufgezogen hatten, und veranlassten, dass die Symphonie von den Leningrader Philharmonikern aufgeführt wurde. Die Uraufführung war ein enormer Erfolg, und es dauerte nicht lange, bis das Werk weltweite Anerkennung fand. Toscanini, Walter und Klemperer dirigierten es. Alban Berg schrieb einen schmeichelhaften Gratulationsbrief. Die Sowjetunion hatte ihren ersten internationalen Star, und man feierte ihn als Sieg des Neuen über das Alte. Im Laufe der Zeit war diese noch oft strapazierte Rolle für ihn ebenso Bürde wie Rettung.

Symphonie Nr. 2 H-Dur op. 14, „An den Oktober“

Uraufführung: 5. November 1927

1927 gab der Staatliche Sowjetische Musikverlag bei Schostakowitsch ein Werk zur Feier des 10. Jahrestags der Oktoberrevolution in Auftrag. Doch wie viele andere auch, spürte Schostakowitsch den Konflikt zwischen den Idealen der Revolution und der Realität ihrer reglementierten Umsetzung. Die Vorgabe, das Werk solle einen Text des Propagandadichters Alexander Besymenski vertonen, veranlasste den Komponisten zu einem überraschend eindeutigen Kommentar: Der Text sei „ziemlich abscheulich ... ungemein schlechte Poesie ... widerwärtig“.

Schostakowitsch wollte „eine Musik schaffen, die die Gedanken und Empfindungen des Sowjetmenschen widerspiegelt“. Es ist unklar, ob das thematische Chaos und die abstrakt expressionistischen Texturen zu Beginn dieser Symphonie die Not vor der Revolution oder die emotionale Kälte danach darstellen sollen. Dem Dichter Majakowski zufolge sollten Künstler „wie eherne Hörner im Dunst

der bürgerlichen Gemeinheit schmettern.“ Ist dies die Erklärung für die außergewöhnliche Fabriksirene, die den Einsatz des Chores und seiner „widerwärtigen“ Worte ankündigt? Oder trennt Schostakowitsch die Musik, die er selber komponieren wollte, von jener, die er schreiben musste? Diese Fragen bleiben unbeantwortet, aber Schostakowitschs Weigerung, für die Schlusszeilen irgend Noten zu komponieren und stattdessen bloße Deklamation ohne Tonhöhe vorzusehen, könnte ein Hinweis darauf sein, wie er das seelenlose Klima seiner Zeit wahrnahm.

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 20, „Zum 1. Mai“

Uraufführung: 21. Januar 1930

Auch die Dritte Symphonie ist ein einsätziges Werk mit Chorfinale. Im Unterschied zu ihrer Vorgängerin aber handelt es sich hier nicht um eine Auftragskomposition, so dass sich die Frage stellt, ob der Komponist aus freien Stücken den Maifeiertag der internationalen Arbeiterbewegung beging. „Während es in *Oktober* hauptsächlich um Kampf geht“, so Schostakowitsch etwas kryptisch, „drückt *Mai* den festlichen Geist des friedlichen Aufbaus aus ... Das bedeutet nicht, dass die *Mai*-Musik nur Lobpreis oder Feierlichkeit kennt. Der friedliche Aufbau ist ein höchst anstrengender Kampf.“

Beispiele für diesen Kampf hatte Schostakowitsch mittlerweile aus nächster Nähe erlebt. Seine Oper *Die Nase* war keineswegs gut aufgenommen worden, und sein Freund Mikhail Kwadri, dem er die Erste Symphonie gewidmet hatte, war soeben wegen konterrevolutionärer Aktivitäten erschossen worden. Stalin griff immer gewaltsamer nach der Macht, und es ist verständlich, dass Schostakowitsch sich in diesem zusehends angsterfüllten Klima genötigt sah, Semjon Kirsanows unverhohlen proletarischen Text zu vertonen.

In Schostakowitschs Musik gibt es freilich stets mehrere Bedeutungsebenen, und nach einem trügerisch leichtgewichtigen Beginn stürzen wir Hals über Kopf in eine

Folge von Episoden, die aufeinanderzuprallen scheinen – mal in atemloser Erregung, mal beunruhigend leer. Dies mag brüsk oder unlogisch erscheinen, spiegelt aber nur den brutalen, ideologisch konfusen Zeitgeist wider. Schwerlich wird man glauben, Schostakowitsch habe wirklich erwartet, dass die Menschen das stürmische Chorfinale mit ungetrübten Gefühlen des Triumphs oder der Freude hören.

Symphonie Nr. 4 c-moll op. 43

Uraufführung: 30. Dezember 1961

Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* hatte derart Sensation gemacht, dass er im Herbst 1935 allen Grund hatte, die Komposition seiner Vierten Symphonie voll Zuversicht anzugehen. Doch die Euphorie verpuffte, als Stalin höchstselbst die Oper besuchte und den berüchtigten *Prawda*-Artikel veranlasste, in dem der Komponist als ein Staatsfeind bezichtigt wurde, der „Chaos statt Musik“ geschaffen habe. Schostakowitschs Leben änderte sich schlagartig. Ihn zu kennen war gefährlich, mit ihm zu verkehren selbstmörderisch. Er bewahrte einen Koffer mit warmer Unterwäsche und festen Schuhen für den Tag auf, wo man ihn, wie er befürchtete, verhaften und nach Sibirien schicken würde. Der Druck, sich für seine Musik zu entschuldigen, war groß. „Die Behörden versuchten alles, was sie konnten, um mich dazu zu bringen, Buße zu tun und meine Sünden zu sühnen“, erklärte er seinem Freund Isaak Glikman. Aber ich weigerte mich. Anstatt Buße zu tun, komponierte ich meine Vierte Symphonie.“

Die Symphonie sieht ein Orchester von 125 Musikern vor, der eigentliche Exzess aber ist ihre Form – oder besser gesagt, ihr scheinbarer Mangel an Form. Das Stück dafür zu kritisieren, hieße jedoch, die Tatsache zu ignorieren, dass die ausschweifende und zuweilen inkohärente Struktur der Kern des Ganzen ist. Die Musik ist grandios und bombastisch, weil sie von der Grandiosität und dem Bombast ihrer Zeit handelt.

Man hat das öffentliche Leben im Russland der 1930er Jahre mit dem Begriff „Gigantomanie“ beschrieben. Alles, was groß war, wurde gefeiert. Landwirtschaftsbetriebe wurden so groß, dass die Arbeiter mehr Wege- als Arbeitszeit aufbringen mussten, und Projekte wie die Aushebung des Weißmeer-Kanals wurden ohne Rücksicht auf menschliche oder finanzielle Kosten in Angriff genommen. Ein Delegierter des Siebten Sowjetkongresses machte deutlich, wer hinter solchen „Erfolgen“ stand: „Alles verdanken wir Dir, oh großer Lehrer Stalin. Unsere Liebe, unsere Hingabe, unsere Kraft, unsere Herzen, unser Heldentum, unser Leben – all das ist Dein. Die Menschen aller Zeiten und Völker werden allem, was herrlich und stark ist, allem, was weise und schön ist, Deinen Namen geben. Wenn die Frau, die ich liebe, mir ein Kind schenkt, wird das erste Wort, das ich ihm beibringe, „Stalin“ sein.“ Die überbordende Musik der Vierten Symphonie ist einfach ein Spiegelbild der absurden Hysterie ihrer Entstehungszeit.

Schostakowitsch war fest entschlossen, seine Symphonie aufführen zu lassen und unerschrocken, als er gefragt wurde, wie er die offizielle Reaktion einschätze: „Ich schreibe nicht für die *Prawda*, ich schreibe für mich.“ Doch der Druck, den die Behörden während der Proben ausübten, wurde unerträglich, und um alle Beteiligten und sich selbst zu schützen, zog Schostakowitsch das Werk zurück, bevor es zur Aufführung kam. Das Manuskript ging verloren; erst lange nach Stalins Tod wurden die Orchesterstimmen im Archiv der Leningrader Philharmonie entdeckt und die Partitur rekonstruiert. Die Uraufführung des Werks fand letzten Endes 25 Jahre später statt als vorgesehen.

Schostakowitsch muss den letztlichsten, wenn auch verspäteten Erfolg mit gemischten Gefühlen betrachtet haben: Gedanken über den Lauf der Dinge, die Erinnerung an jene schwierigen Zeiten, vielleicht sogar ein künstlerisches Schuldgefühl angesichts seiner Abkehr von dem Pfad der Moderne, den er verfolgt hatte. Doch die Herausforderung, populärere Musik schreiben zu müssen, könnte auch

eine nützliche Übung gewesen sein, ohne die er nicht so viele Menschen berührt hätte. „Gezügelt“ zu werden, war vielleicht das Beste, was ihm passieren konnte. Andererseits kann man die Ereignisse von 1936 als Tragödie betrachten und den Verlust eines ungemein brillanten und originellen Geistes beklagen; nur errahen lässt sich, welchen Weg seine Musik genommen hätte, wäre ihm künstlerische Freiheit zugestanden worden.

Symphonie Nr. 5 d-moll op. 47

Uraufführung: 21. November 1937

Es wird oft behauptet, Schostakowitsch habe seine Fünfte Symphonie eine „praktische und schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechnete Kritik“ genannt. Tatsächlich aber stammt dieser Untertitel von einem Journalisten, und der Komponist ließ ihn undementiert. Schostakowitsch war ein sowjetischer Künstler, und es war eine praktische und schöpferische Antwort – praktisch insofern, als jede andere Antwort den Tod bedeutet hätte, und schöpferisch in ihrer Fähigkeit, den einen dies und den anderen etwas anderes zu sagen. Als Komponist war Schostakowitsch zweifelsohne heldenhaft; als Mensch konnte er durchaus pragmatisch sein. Seine Musik war seine Wahrheit; seine Worte schützten ihn. Ein altes russisches Sprichwort sagt: „Umarme sie mit einem Kuss, aber spucke hinter ihrem Rücken.“

Angeichts der Umstände bekundet die Protestgeste zu Beginn des Werks außerordentlichen Mut. Ein aufwärtsstrebendes Intervall wird sofort von einem erschöpften, abwärts gerichteten konterkariert, und dieser Konflikt des Steigens und Sinkens, von Hoffnung und Verzweiflung, prägt den Großteil des Satzes. Die erste Melodie ist von unsentimentaler Trauer und eröffnet eine Welt von so extremer Isoliertheit, dass wir einen Eindruck davon erhalten, wie einsam Schostakowitsch sich gefühlt haben muss. Der darauffolgende groteske Marsch steuert unaufhaltsam auf

eine unmenschliche Katastrophe zu, doch in einem übermenschlich anmutenden Akt des Widerstands bringt eine gewaltige Unisono-Wiederholung des Anfangsthemas den Marsch zum Stillstand. Vielleicht ist es möglich, der Unterdrückung zu widerstehen. Zuletzt aber bleibt nur ein einsames, weinendes Violinsolo übrig.

Auch das Scherzo beginnt im Protest: Protest dagegen, überhaupt ein Scherzo sein zu müssen. Diese Walzerparodie gehört zum Bittersten, was Schostakowitsch je geschrieben hat. Auch das nachfolgende *Largo* blieb in seinem Schmerz unübertritten. „Hundert Millionen Menschen weinen durch ihren Mund“, hat man über die Dichterin Anna Achmatowa gesagt. Genau dieses Gefühl stellt sich hier ein.

Brutal fährt das Finale dazwischen. Wie der Mittelteil des ersten Satzes stürmt es unablässig voran und peitscht sich selbst zur Raserei. Schließlich bricht es unter seiner Aggressivität zusammen, ein Opfer seiner eigenen Kraft. Aus den Trümmern aber taucht langsam eine Melodie auf, die einem Lied entstammt, das Schostakowitsch während des Alptraums von Stalins *Prawda*-Attacke im Jahr zuvor komponiert hatte. *Wiedergeburt* nach Puschkina beschreibt einen rücksichtslosen Barbaren, der mit einem dicken Pinsel das Gemälde eines Genies übermalt. „Im Laufe der Jahre werden die groben Schmierereien des Barbaren trocknen und wie alte Schuppen abblättern. Die Schönheit des ursprünglichen Gemäldes wird wieder zum Vorschein kommen.“

Zur Zeit der Uraufführung der Symphonie wusste niemand um die Existenz dieses Liedes. Als man es Jahre später mit ihr in Verbindung brachte, erweis sich das, was viele Menschen als Botschaft dieser Musik empfunden hatten, als unmissverständliche Wahrheit. Die Coda des Werkes ist tatsächlich ein Sieg – aber ein Sieg über Stalin, nicht für ihn. Die Fähigkeit der Musik, mehrdeutig zu sein, war Schostakowitschs Rettung. Stalin verlangte Jubel. „Was für ein Jubel soll das sein?“, so Schostakowitsch in *Zeugenaussage*, den umstrittenen, meiner Meinung nach aber glaubwürdigen Memoiren. „So als schlage man uns mit einem Knüppel und

verlange: Jauchzen sollt ihr! Jauchzen sollt ihr! Und wir erheben uns zitternd und stammeln: Jauchzen sollen wir, jauchzen sollen wir.“

Symphonie Nr. 6 h-moll op. 54

Uraufführung: 21. November 1939

Die Sechste Symphonie beginnt dort, wo die Fünfte aufhörte. „Es war“, so Schostakowitsch in *Zeugenaussage*, „eine schwere und abscheuliche Zeit, unglaublich abscheulich und hart. Ich war so einsam und ängstlich.“ Einem langen ersten Satz von eindringlicher privater Sorge und Trostlosigkeit folgen zwei schnelle Sätze von großer öffentlicher Freude und Ausgelassenheit. Es wird kein Versuch unternommen, zwischen diesen Widersprüchen zu vermitteln. Für manche ist dieser Kontrast unversöhnlich. Aber genau darum geht es. Natürlich war es unmöglich, die öffentliche Maske der Zufriedenheit mit der privaten Realität zu versöhnen. Dieses Nebeneinander war entmenslichend.

Es gibt Stellen im ersten Satz, an denen sich die Musik kaum zu bewegen scheint. Trompeten deuten aus der Ferne eine Totenwache an, eine Celesta das unheimliche Vergehen der Zeit, eine Flöte eine verlorene Nachtigall. Selbst die Vögel waren einsam. Der beschwingte Charakter der folgenden Sätze wirkt demgegenüber hohl, herzlos und unecht. In Stalins Augen hatte ein Finale leicht und ausgelassen zu sein. Dadurch dass Schostakowitsch dem mit derart überzogener Willfähigkeit entsprach, erfüllte er sowohl die Forderungen seines Führers als auch die seines Gewissens. In den bombastischsten Momenten des Finales sollte man an den Schmerz des Eingangssatzes denken. Fast fühlt man sich schuldig, wenn man sich, für wie kurz auch immer, von der Lebensfreude des Finales mitreißen lässt. Genau das aber ist vermutlich die Absicht des Komponisten.

Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 60, „Leningrader“

Uraufführung: 5. März 1942

Die Unterdrückung durch Stalins Regime war so allgegenwärtig, dass manche den Beginn des Zweiten Weltkriegs als eine Erlösung empfanden. Stalins Terror war ein Terror des Schweigens. Ein Terror der Einsamkeit. Der Krieg aber verband die Menschen durch gemeinsames Leid, und Schostakowitsch konnte den Schmerz, den er im Privaten erlebte, endlich öffentlich ausdrücken.

Als unmittelbare Reaktion auf den Krieg meldete Schostakowitsch sich zur Roten Armee, aber wegen seines schlechten Sehvermögens war er nur als Hilfsfeuerwehrmann geeignet. Wie rasend schrieb er seine Siebte Symphonie zu Hause in Leningrad und vollendete den gewaltigen ersten Satz in weniger als sechs Wochen. Er widersetzte sich einer Evakuierung und nahm die Arbeit am zweiten Satz an dem Tag auf, als die deutschen Truppen die Stadt umstellten und die Belagerung Leningrads begann. Sie sollte 900 Tage dauern. Fast eine Million Menschen, ein Drittel der Bevölkerung, verhungerte. Schostakowitsch schrieb weiter und stellte den zweiten und den dritten Satz in weniger als drei Wochen fertig. Inzwischen hatte sich unter den Russen die Nachricht verbreitet, dass ihr größter lebender Komponist eine Symphonie zur Unterstützung ihres heldenhaften Widerstands schrieb. Die Behörden waren sich der moralischen Bedeutung dieses Umstands sehr wohl bewusst und konnten den widerstrebenden Komponisten schließlich zur Evakuierung überreden. Der letzte Satz wurde in der relativ sicheren Stadt Kuibyschew vollendet.

Die ersten Aufführungen der Symphonie waren gewaltige Symbole des Patriotismus, und ihren propagandistischen Effekt machten sich auch die Alliierten zunutze. Die Partitur wurde mikroverfilmt und nach Teheran geschmuggelt, von wo aus sie mit einem Schiff der US-Marine nach Amerika gebracht wurde. Am 19. Juli 1942 dirigierte Toscanini eine Aufführung mit dem NBC Symphony Orchestra, die

20 Millionen Menschen erreichte. Allein im Jahr darauf fanden in Amerika 62 Aufführungen statt. Das Bild des Komponisten schaffte es sogar auf die Titelseite des *Time Magazine*.

Die außerordentlichste Aufführung von allen war natürlich jene, die in Leningrad selber stattfand. In der nach wie vor belagerten Stadt waren nur noch 14 Mitglieder des Rundfunkorchesters am Leben, die dennoch beschlossen, eine Aufführung dieses monumentalen Werks zu ermöglichen. Plakate wurden aufgehängt, die jeden verfügbaren Musiker aufforderten, zu den Proben zu erscheinen. Als nicht genügend Spieler zusammenkamen, wurde jeder Soldat, der ein Instrument spielen konnte, von der Front zurückbeordert, um das Orchester zu vervollständigen. Während der Aufführung arrangierte die Armee ein Ablenkungsmanöver, um die feindlichen Kanonen zum Schweigen zu bringen. Das Konzert wurde im Radio direkt übertragen und gab dem unbeirrten Widerstand gegen die Nazis neue Kraft. Unter den Zuhörern der Übertragung war auch ein deutscher General. „Als sie zu Ende war“, bemerkte er später, „wurde mir klar, dass wir niemals in der Lage sein würden, Leningrad einzunehmen. Diese Stadt lässt sich nicht erobern.“

Symphonie Nr. 8 c-moll op. 65

Uraufführung: 4. November 1943

Schostakowitsch beschrieb die Achte Symphonie als ein Gedicht des Leidens, „ein Versuch, die schreckliche Tragödie des Krieges widerzuspiegeln“, eines Krieges, der 27 Millionen Sowjetbürger das Leben kostete. In *Zeugenaussage* aber führte er aus: „Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich trauere um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. Es gab sie in unserem Lande schon zu Millionen, ehe der Krieg gegen Hitler begonnen hatte. Der Krieg gegen Hitler brachte unendlich viel neues Leid, neue Zer-

störungen. Aber darüber habe ich die schrecklichen Vorkriegsjahre nicht vergessen. Davon zeugen meine Symphonien – und auch die Achte.“

Die Symphonie wurde vom Publikum positiv aufgenommen, vom Regime jedoch als antisowjetisch denunziert. Wegen „unaufgelöster Trübsinnigkeit“ unterfiel sie der offiziellen Zensur und wurde aus dem Repertoire gestrichen. Kultusminister Andrej Schdanow erklärte, bei der Achten handle es sich „mitnichten um ein musikalisches Werk. Sie ist widerwärtig und ultra-individualistisch. Diese Musik ist wie der schrille Bohrer eines Zahnarztes, wie eine musikalische Gaskammer.“ Die gedruckten Ausgaben wurden eingestampft, alle Aufnahmen wurden vernichtet.

In formaler Hinsicht korrespondiert der weiträumige erste Satz auf verblüffende Weise mit dem ersten Satz der Fünften Symphonie. Doch diesmal ist der Schmerz eher entseelt als leidenschaftlich: mehr hohler Schrei als herzerreißendes Leid. Die qualvollen Ausbrüche, die den Höhepunkt des Satzes bilden, erscheinen eher wie einsame Schreie in der Wüste denn wie eigentliche Hilferufe.

Die beiden folgenden Scherzi gewähren kaum Erholung. Die spöttische *grandezza* des ersten greift die Bitterkeit des anfänglichen *Adagios* auf, während das zweite aufs Ganze geht und die vollständige Vernichtung eines Individuums zum Ausdruck bringt. Das unerbittliche Ostinato bezeugt den darüber gellenden menschlichen Schreien kein Erbarmen: Schreie vor der tödlichen Kugel.

Der vierte Satz ist die vielleicht erschreckendste Musik, die Schostakowitsch komponiert hat. In ihrer Verinnerlichung spiegelt sich die sinnlose Einsamkeit eines hilflosen Individuums noch furchterregender wider als in den gewaltigen Wutausbrüchen des ersten Satzes. Mehr als zehn Minuten zeitlosen Schmerzes vergehen, bevor der Satz wie ein im Dunkel tappender Blinder schließlich zu dem C-Dur findet, dem es die ganze Zeit entgegenstrebte.

Moll-Symphonien, die sich im optimistischen Finale nach Dur wenden, sind Legion. Auch die Achte führt aus Dunkel zum Licht, aber ihre Reise zielt eher auf

Frieden als auf Sieg. Das finale Flötensolo deutet zumindest an, dass ein Überleben möglich ist. In jener Zeit in jenem Land war bloßes Überleben vielleicht schon Triumph genug.

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70

Uraufführung: 3. November 1945

Seit Beethoven fühlte sich jeder Komponist, der seine Neunte Symphonie in Angriff nahm, einem besonderen Erwartungsdruck ausgesetzt. In Schostakowitschs Fall machte das Ende des Krieges die Last besonders schwer. „Sie wollten“, heißt es in *Zeugenaussage*, „eine majestätische Neunte Symphonie. Jeder pries Stalin, und nun sollte ich bei diesem unheiligen Reigen mitmachen.“

Vor die Wahl gestellt, ein hohles Loblied zu Ehren Stalins zu schreiben oder aber der Not, die die Menschen auch weiterhin litten, aufrichtigen Ausdruck zu verleihen, entschied sich Schostakowitsch für einen dritten Weg. Er komponierte absolute Musik – ein beinahe neoklassizistisches Werk mitsamt, einmalig in seinem symphonischen Schaffen, konventioneller Expositions-wiederholung im Kopfsatz. Mag der oft neckische Unterton der Neunten auch an die lange Nase des Hofnarren erinnern, so konnte er doch nicht als negativ oder depressiv angegriffen werden. Stalin aber war erzürnt. Schostakowitsch zufolge „ärgerte es ihn zutiefst, dass es weder Chor noch Solisten gab. Und keine Apotheose. Nicht einmal eine dürftige Widmung. Aber ich konnte keine Stalin-Apotheose schreiben, ich konnte es einfach nicht.“

Im Jahr nach der Uraufführung verurteilte die sowjetische Kritik die Symphonie wegen ihrer „ideologischen Schwäche“ und ihrer Unfähigkeit, „den wahren Geist des sowjetischen Volkes wiederzugeben“. Sie blieb bis zu Stalins Tod verboten und wurde erst 1956 auf Schallplatte eingespielt. Doch auch im Westen erfreute sie sich keiner allzu großen Beliebtheit. Ein amerikanischer Kritiker meinte,

Schostakowitsch „hätte seine Gefühle über die Niederschlagung des Nationalsozialismus nicht in einer derart kindischen Weise ausdrücken sollen“.

Und doch: Wie anders hätte er seine Gefühle ausdrücken können? Vielleicht war Kindlichkeit der einzige Weg, die Wahrheit zu sagen – ähnlich wie in George Orwells zur selben Zeit entstandene Fabel *Farm der Tiere*. Indem er sich weigerte, den Sieg über Hitler so zu zelebrieren, wie Stalin es verlangte, widersetzte sich Schostakowitsch nicht nur der Macht des russischen Diktators, sondern minderte sie.

Symphonie Nr. 10 e-moll op. 93

Uraufführung: 17. Dezember 1953

Viele Sowjetbürger empfanden beim Kriegsende kein besonderes Gefühl der Erleichterung. Sie wussten, dass Stalin seine Energien wieder auf die inneren Angelegenheiten richten würde, und es dauerte nicht lange, bis die Künste ihre volle Wucht zu spüren bekamen. Auf dem Kongress des Sowjetischen Komponistenverbandes verkündete Schdanow 1948: „Der einzige Gebieter über die Musik sollte das Volk sein, und was das Volk will, sind Lieder für die Massen.“ Schostakowitsch wurde genötigt, den Verband zu verlassen. Er wurde zur Unperson. Leute zer-schlugen seine Fenster.

In diesem Klima nahm er die Arbeit an der Zehnten Symphonie auf. Der erste Satz, eine gewaltige Bogenform, die sich ebenso unweigerlich zu einem Höhepunkt aufbaut, wie sie sich wieder zurückzieht, unternimmt eine profunde Reise, die, obwohl scheinbar dort endend, wo sie begann, eine enorme Entfernung zurücklegt. Seine Erschöpftheit spiegelt Achmatowas Worte wider: „Wie gut, dass niemand mehr zu verlieren ist und man weinen kann.“

Der atemberaubende zweite Satz schildert in seiner Brutalität nicht so sehr Stalin selber, sondern die Wut, die er hervorrief. Er beginnt *fortissimo*, und es folgen nicht weniger als fünfzig Crescendi, dem nur zwei Diminuendi gegenüberstehen.

Der darauf folgende makabre Walzer basiert auf der viertönigen Namensschiffre des Komponisten (D. Sch. = D-Es-C-H). Gogol pflegte, so heißt es, in einen Spiegel zu starren und in wahnhafter Selbstbeobachtung immer wieder seinen eigenen Namen auszurufen. Etwas von dieser Manie spürt man hier. Unablässig wird das DSch-Motiv wiederholt, das verzweifelt versucht, seine Individualität zu behaupten. Erleichterung bringt die Unterbrechung durch einen zunächst rätselhaften Hornruf. Dieses fünftönige Thema erscheint in nahezu unveränderter Gestalt nicht weniger als zwölfmal und hat frappierende Ähnlichkeit mit der Hornfanfare zu Beginn von Mahlers *Lied von der Erde*. Die Botschaft dieses zutiefst optimistischen Werks dürfte von Schostakowitsch geteilt worden sein. Trotz seiner Schrecken ist das Leben schön und wird es immer bleiben, egal wie sehr der Mensch versucht, es zu zerstören. Stalins Unheil ist nicht alternativlos.

Das Finale beginnt in einer sibirischen Landschaft mit einsamen Holzbläserstimmen, die versuchen, über karge Ebenen hinweg miteinander in Verbindung zu treten. Dies ist die langsamste Musik der gesamten Symphonie, eine Erinnerung an die Verzweiflung, die die Gefangenen in Wirklichkeit erlebten. Zu Hause indes geht das Leben weiter, und das folgende *Allegro* schildert die eintönige, sinnlose Existenz der Menschen, die versuchen, ihrer Deportation zu entgehen. Doch die schnelle Musik kommt nie so richtig in Fahrt. Wie Schostakowitsch sagte: „Es ist sehr schwer, frei zu laufen, wenn man ständig über die Schulter blickt.“ Auch am Ende dieses Werks gibt es kein Gefühl der Erleichterung, sondern nur die triumphierende Beteuerung, ein Mensch mit einem genügend starken Geist könne auch die unausgesetzte Tyrannei überleben. „Wenn sie mir die Hände abhacken“, sagte er, „werde ich weiter komponieren – auch wenn ich den Stift zwischen den Zähnen halten muss“. Es ist typisch für Schostakowitsch, so optimistisch, pessimistisch und letztlich realistisch zu sein, ohne dass ein Widerspruch zu spüren wäre.

Symphonie Nr. 11 g-moll op. 103, „Das Jahr 1905“

Uraufführung: 30. Oktober 1957

Am Sonntag, dem 9. Januar 1905, versammelten sich Tausende von Menschen vor dem Winterpalast in St. Petersburg. Das Land befand sich in großer wirtschaftlicher Not, und trotz Armut und Elend hatte die versammelte Menge nichts anderes im Sinn, als eine friedliche Petition vorzutragen. Sie wollten einfach, dass ihre Klagen Gehör fänden und glaubten gewiss, dass der Zar ihnen helfen würde.

Aber Zar Nikolaus II. war nicht da. In seiner Abwesenheit wurde das Volk unruhig, und als die Polizei sie aufforderte, auseinanderzugehen, entstand ein großes Durcheinander, und ein Trupp junger, nervöser Kosaken eröffnete plötzlich das Feuer. In dem darauffolgenden Chaos wurden über tausend Männer, Frauen und Kinder im Kugelhagel niedergemäht. Zu den Überlebenden gehörte Dmitri Bolelawitsch Schostakowitsch, dessen Sohn Dmitri Dmitrijewitsch im folgenden Jahr geboren wurde. Häufig war im Haus des jungen Komponisten die Rede von diesem Massaker, dessen grundlose und unnötige Brutalität bei dem sensiblen Kind unauslöschlichen Eindruck hinterließ.

Als Symphonie zum Gedenken an dieses Ereignis in Auftrag gegeben, ist Schostakowitschs Elfte Symphonie eines seiner filmartigsten Werke. *Platz vor dem Palast* dient als langsame Einleitung: Seine kalte, trostlose Weiträumigkeit schildert den schneebedeckten Platz bei Tagesanbruch; geheimnisvolle Paukenschläge erzeugen eine unbehagliche Ruhe, während ferne Blechbläserfanfaren eine „Reveille“ – das Morgensignal des Militärs – anstimmen. Das anschließende *Allegro* mit dem Titel *Der 9. Januar* stellt die Menge dar; anfängliche Ruhe weicht allmählich erregten Hilferufen. Doch wir spüren die frustrierte Niedergeschlagenheit der Volksmenge: Atemlose Stille, plötzlich unterbrochen durch den Klang von Trommelsalven, so grundlos und unerwartet, wie es 1905 die Gewehrschüsse allem Anschein nach tatsächlich waren. Verwirrung und Panik finden unverkennbaren Ausdruck in

der Musik, ebenso wie die gespenstisch leere, schreckenerregende Ruhe des nun leblosen, von Leichen übersäten Platzes am Ausgang des Satzes. Der dritte Satz, ein *Adagio* mit der Überschrift *In memoriam*, gedenkt jener, die ihr Leben bei der Greuelthat verloren, doch das Finale, *Sturmgeläut*, ist Ausdruck des Trotzes der Überlebenden. Die Revolutionslieder *Wütet, Tyrannen* und *Feindliche Stürme* künden vom Endsieg der Revolutionäre. Die Frage, ob sich der „Endsieg“ der bolschewistischen Revolution von 1917 zur Verherrlichung eignet oder nicht, bleibt unter einem eher hohl als triumphal klingenden Glockengeläut offen.

Symphonie Nr. 12 d-moll op. 112, „Das Jahr 1917“

Uraufführung: 1. Oktober 1961

1960 trat Schostakowitsch schließlich in die Kommunistische Partei ein – in seinen Augen eine Kapitulation, die den Tiefpunkt seines Lebens markierte. Himmelweit der Unterschied zu jener Aufregung, die er als Zehnjähriger bei Lenins Ankunft auf dem Finnischen Bahnhof in St. Petersburg empfunden hatte. In Anbetracht der emotionalen Kluft zwischen diesen beiden Erlebnissen nahm Schostakowitsch den Auftrag, eine Symphonie zum Gedenken an Lenins Rolle in der Revolution von 1917 zu komponieren, mit gemischten Gefühlen an.

Die ersten beiden Sätze schildern Szenen aus dem direkten Vorfeld der Revolution. Der erste Satz, *Revolutionäres Petrograd*, ist eine umfangreiche Darstellung der allgemeinen Ruhelosigkeit unter den Menschen, die verzweifelt nach einem Führer verlangen, der ihre Enttäuschungen und Hoffnungen bündelt. *Rasliw* ist der Name von Lenins Versteck gut 60 Kilometer außerhalb von St. Petersburg, von wo aus er die Ereignisse plante und lenkte, die er selber dann meist nur beobachtete. *Aurora* ist der Name des Kriegsschiffes, dessen Schüsse auf den Winterpalast den Beginn der Revolution und die nachmalige *Morgenröte der Menschheit* ankündigten.

Es gibt eine Theorie, derzufolge Schostakowitsch das Werk als Satire über Lenin anfang, dann aber in letzter Minute die Nerven verloren und entschieden habe, dies sei zu gefährlich. In *Zeugenaussage* sagt er: „Ich fing an mit einer bestimmten künstlerischen Absicht und endete mit einem völlig anderen Ergebnis.“ Wir werden die originale Musik wohl nie kennenlernen, doch der Gedanke einer Umarbeitung in letzter Minute erklärt die Schlichtheit dieses Werks im Vergleich zu allen anderen Symphonien. Indem er sich auf die eigentliche Ideologie der Revolution anstatt auf die Persönlichkeiten ihrer Anführer konzentrierte, vermied Schostakowitsch, etwas zu schreiben, das die enttäuschten Hoffnungen einer ganzen Generation aufrichtiger zum Ausdruck gebracht hätte.

Symphonie Nr. 13 b-moll op. 113, „Babi Jar“

Uraufführung: 18. Dezember 1962

1961 kam der junge Dichter Jewgeni Jewtuschenko nach Babi Jar, einer Schlucht in der Ukraine, in der zwanzig Jahre zuvor über 100.000 Menschen, meist Juden, von den Nazis massakriert worden waren. Abgesehen von der Greueltat selber war Jewtuschenko entsetzt, dass es kein offizielles Mahnmahl gab, das an diesen Genozid erinnerte. Das Bestreben der russischen Behörden, den Albtraum von Babi Jar zu vertuschen, war eine Ungerechtigkeit, die er unbedingt wiedergutmachen wollte.

Schostakowitsch war, so heißt es in *Zeugenaussage*, „überglücklich“, Jewtuschenkos Gedicht zu lesen. „Es hat mich erschüttert. Die Erinnerung an Babi Jar hatte getilgt werden sollen. Doch nach Jewtuschenkos Gedicht war klar, dass es nie vergessen werden würde. Das ist die Macht der Kunst.“ Er beschloss, es zu vertonen: „Ich kann es nicht nicht schreiben.“

Schostakowitsch wollte ursprünglich nur *Babi Jar* vertonen, erkannte aber bald, dass es als erster Satz eines weit größeren Stückes funktionieren würde. Die vier Jewtuschenko-Gedichte, die er für den Rest der Symphonie auswählte, offenbaren

ein großes Kaleidoskop russischer Ereignisse, Gefühle und Vorstellungen.

Humor handelt von dem traditionellen Glauben an die Macht des Possenreißers, Tyrannen erzittern zu lassen, und von der Unfähigkeit der Führer, ihn mundtot zu machen. Hofnarren können offen aussprechen, was die Berater nicht zu sagen wagen, und die Fähigkeit des Lachens, den Geknechteten innere Stärke zu verleihen, war etwas, das Schostakowitsch am Herzen lag. Wenngleich er selber kein Jude war, identifizierte er sich mit allen unterdrückten und machtlosen Menschen, und mit *Im Laden* zollt er den russischen Frauen Tribut, deren Stärke, Arbeitseifer und Würde sich im Krieg so beeindruckend manifestiert hatten.

Dass Schostakowitsch Jewtuschenko bat, *Ängste* eigens für diese Symphonie zu schreiben, verstärkt die Bedeutsamkeit dieses Gedichts; mit vernichtender Ironie stellt er der Anfangszeile („In Russland sterben die Ängste aus“) die erschütterndste Musik des ganzen Werks voran. Zwischen 1956 und 1965 wurden 90% aller russischen Synagogen geschlossen.

Im letzten Satz preist Schostakowitsch all jene, die ihre Karrieren opferten, weil sie an ihren Überzeugungen festhielten. Im Gegenzug verspottet er diejenigen, die sich dadurch weiterzubringen suchten, dass sie sich den Machthabern beugten. Es sind die, die ihre Integrität bewahrten, an die wir uns heute erinnern, während jene lange vergessen sind, die nach Erfolg trachteten. Jewtuschenko hatte sich zunächst etwas Heroischeres vorgestellt als die einfache „Harmonie, die sich sanft an tote Körper schmiegt“. Später aber verstand er „die Kraft der Sanftheit, die Stärke in der Zerbrechlichkeit“ und erkannte, dass die flatternden Schmetterlinge in Schostakowitschs betörend ätherischen Schlusstakten seine eigenen Worte zu weit mehr erhoben hatten, als sie für sich allein hätten sein können. „Nach all dem Leid“, so Jewtuschenko, „braucht man ein kleines Stück Harmonie. Ein kleines Stück von etwas, das nicht mit Stalins Politik zusammenhängt, etwas, das nicht mit Stalins Leid zu tun hat. Etwas, das von uns handelt. Ein Gefühl von Ewigkeit.“

Symphonie Nr. 14 g-moll op. 135

Uraufführung: 29. September 1969

Bei der Uraufführung von Schostakowitschs Vierzehnter Symphonie überwand der Komponist seine übliche Schüchternheit und erklärte dem Publikum, dass „meine Symphonie ein leidenschaftlicher Protest gegen den Tod ist“. In *Zeugenaussage* führte er aus: „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.“

Durch Textbeziehungen und zahlreiche musikalische Verknüpfungen formt Schostakowitsch die ersten vier Lieder zu einem langen symphonischen Eingangssatz. Er beginnt mit einer Elegie für hundert tote Liebende. Das Bild von der Errichtung der Kreuze, „damit sie von den Menschen nicht vergessen werden“, dürfte für Schostakowitsch von großer Bedeutung gewesen sein. Er betrachtete seine Musik oft als eine Art Grabstein, der die Erinnerung an so viele Menschen aufbewahren sollte. *Malagueña* führt uns von den dünnen Ebenen Andalusiens in die verschwitzten, dreckigen, leidenschaftlichen und rauchgefüllten Räume einer kleinen spanischen Bar, und während *Loreley* in Schostakowitsch den Opernkomponisten weckt, verleiht ein in und um die Gesangslinie geflochtenes einsames Cello-Obligato *Le Suicidé* den Eindruck einer der großen Bach'schen Passionsarien.

Sind die vier Lieder des Beginns ein komplexer erster Satz mit zahlreichen Mahler'schen Tempowechseln, dann sind die nächsten beiden zweifellos das Scherzo der Symphonie. Die Xylophonmelodie zu Beginn von *Auf Wacht* dürfte eine der angenehmsten Zwölftonmelodien sein, die je erfunden wurden, und doch erzeugt sie immer noch ein Gefühl harmonischer Instabilität, die auf geschickte Weise die Unsicherheit und Nervosität einer Frau evoziert, die zu Hause wartet und weiß, dass ihr Geliebter in den Schützengräben getötet wird. Im nächsten Lied bricht vermut-

lich ebendiese Frau in verzweifelter Gelächter aus, wissend, dass er bereits tot ist. Die Grenze zwischen Lachen und Weinen ist subtil gezogen, und nahtlos folgt das längste Lied des Werks, der Anfang des langsamen Satzes der Symphonie.

Der größte Teil der Musik, die bislang erklang, wurde vom Sopran gesungen; der Wechsel zur Männerstimme ist bezeichnend. Schostakowitsch selber scheint nun zu sprechen, und die Texte der nächsten drei Lieder lagen ihm wohl am meisten am Herzen. *Im Kerker der Santé* ist eine erschütternde Beschreibung der Schmerzen und des Leids des einsamen Gefangenen, das lange Fugen-Intermezzo (*pianissimo*) ist die unvergessliche Schilderung einer für immer stillgestellten Zeit. 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.“

Die extremen Dissonanzen der *Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel* spiegeln die Wut vieler unterdrückter Opfer wider, dienen aber auch dazu, die versöhnlich konsonante Welt des folgenden Lieds hervorzuheben. Bis hierhin war die Symphonie eine traumatische Erfahrung: Massaker, Selbstmorde, Grabenkrieg, gebrochene Herzen, Einzelhaft, Wahnsinn und Tyrannis. Aber in *Delwig* wird klar, dass Kunst allen Schrecken der Welt zum Trotz das Leben immer noch lebenswert machen kann. Kein Tyrann kann Musik ermorden, kein Unterdrücker kann uns die emotionale Erfahrung nehmen, die es bedeutet, ihr zuzuhören. Dies ist der musikalische, emotionale und philosophische Höhepunkt des Werks.

Die letzten beiden Lieder bilden einen Schlusssatz, und ein direktes musikalisches Zitat des Symphoniebeginns vermittelt das Gefühl, dass sich der Kreis schließt. Der Text vergleicht einen Körper mit der Landschaft, die er im Leben

kannte, sowie mit der verrottenden Frucht, zu der er im Tode wird. In einem finalen *coup de théâtre* singen die Solisten im letzten Lied erstmals gemeinsam. Der Tod als allmächtige, unentrinnbare Gegenwart ist nicht erst am Ende unseres Lebens bei uns, sondern bereits währenddessen, wachend und wartend. Wir wissen nie, wann er zuschlägt. Schostakowitsch empfand das Ende dieser Symphonie als den einzigen vollkommen wahren Schluss, den er je geschrieben hatte.

Symphonie Nr. 15 A-Dur op. 141

Uraufführung: 8. Januar 1972

Schostakowitschs letzte Symphonie ist von einer Totalität und Prägnanz, die es schwer macht, sie anders denn als Autobiographie zu verstehen. All seine bisherigen Symphonien werden zitiert und, zusammen mit Anspielungen auf Beethoven, Rossini, Glinka und Wagner, zu einem musikalischen Biopic verwoben. Dass die Symphonie nicht zu einer reinen Hommage an den Menschen Schostakowitsch gerät, zeugt von der Größe des Komponisten Schostakowitsch. Wie immer sind Mensch und Komponist nicht zu trennen, verbunden durch einen vorgezeichneten, wiewohl schöpferischen Faden, der in der Geschichte der Musik vielleicht einmalig ist.

Schostakowitschs eigene Erläuterung des ersten Satzes ist typisch für die Doppeldeutigkeit, die ihm so oft zugeschrieben wird: Er beschreibe „die Kindheit, einen 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, will er nicht überzeugen. „Wir alle sind Marionetten“, bemerkte er einmal grimmig.

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 diesen Satz integrierte? Oder liegt es daran, dass es sich um seine

früheste musikalische Erinnerung handelt? Vielleicht auch ist es eine Anspielung auf die Tatsache, dass dies eine von Stalins Lieblingsmelodien war. Wie dem auch sei – ihre Banalität verstärkt die oberflächliche Fröhlichkeit des Satzes auf eine Weise, dass dem Hörer, der ihr erstes Erscheinen vielleicht noch amüsiert quittiert, unbehaglich zumute werden kann.

Der zweite Satz stellt einem öffentlichen, ernsten Blechbläserchoral ein intimes, lyrisches Cellosolo gegenüber, dessen betörende Schönheit über seine zwölftönige Konstruktion hinwegtäuscht. Die zumeist karge Textur dieses Satzes – recht eigentlich fast der gesamten Symphonie – war ebenso sehr eine Folge der schmerzhaften Polioliähmung in Schostakowitschs rechter Hand wie der emotionalen Trostlosigkeit, der er Ausdruck verleihen wollte. Die praktischen Schwierigkeiten beim Schreiben bewirkten eine Einfachheit der Textur, die eine vielschichtige Welt ungelüfteter Geheimnisse, bedrohlicher Stille und unbeantworteter Fragen verbirgt – oder vielleicht offenbart. Das Erhabene geht direkt ins Lächerliche über, wobei der Humor des Scherzos so absurd wie grotesk ist: *Alice im Wunderland*, erzählt von den Brüdern Grimm.

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, warum ein gebrechlicher Komponist Musik zitiert, die Wagner für den bevorstehenden Tod eines Helden schrieb. Das berühmte Schicksalsmotiv aus dem *Ring* läutet das Finale der Symphonie ein, und nach einer flüchtigen Anspielung auf den Anfang von *Tristan und Isolde* löst sich die Musik in eine ferne Erinnerung an ein Lied von Glinka auf. „Ich schlafe: Wie süß ist mir das Vergessen! Vergessen sind all meine Jugendträume!“

Der Mittelteil des Satzes ist eine Passacaglia – ein ruhiger Tanz mit einer unveränderlichen Basslinie, die die Oberstimmen gefangen hält. 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 Stärke ist umso erschütternder, als sie so lange im Zaum gehalten wurde. Am Ende verflüchtigt sich das Werk zu einer hypnotisch leeren Textur, einer tickenden Klangwelt; die Zeit läuft ab und lässt eine hohle Kultur zurück, den schwindenden Widerstand des *Egmont*-Themas und das letzte Läuten einer Glocke – jener Glocke, mit der die Symphonie begann.

Wie alle Autobiographien, blickt die Symphonie zurück in die Vergangenheit, und sie tut dies mit lebensnaher und ehrlicher Akzeptanz. Schostakowitsch hat mehr Symphonien zum Konzertrepertoire beige-steuert als jeder andere Komponist, auch heute noch spricht er viele Menschen an. Es sind Zeugenaussagen über sein Leben und seine Zeit, und obgleich die Musik für sich allein stehen kann, reicht ihre Botschaft weit über die Töne hinaus. Wie viele andere russische Künstler fühlte Schostakowitsch eine moralische Verpflichtung, die Wahrheit zu sagen.

Die Reformen des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts hat er nicht mehr miterlebt. Wenngleich er sowohl Perestroika als auch Glasnost zweifellos begrüßt hätte, wäre er vielleicht zu realistisch gewesen, sie für die Wundermittel zu halten, auf die viele gehofft hatten. Kampf ist seit jeher ein Bestandteil der russischen Psyche. Angesichts des Umstands, dass heute fast die Hälfte der russischen Bevölkerung angibt, eine positive Meinung über Stalin zu haben, und 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.

© *Mark Wigglesworth 2021*

Chostakovitch : Les quinze symphonies

Chostakovitch fut un enfant prodige. Né en 1906, il prit ses premières leçons de piano auprès de sa mère dès l'âge de huit ans et, à neuf ans, composa un opéra inspiré de Pouchkine. Mais son confort au sein d'une classe moyenne relativement confortable fut de courte durée. Après la révolution de 1917, le milieu bourgeois de Chostakovitch est devenu un handicap certain et la mort soudaine de son père en 1922 ne fit qu'aggraver la situation. Sa mère, très instruite, dut travailler treize heures par jour en tant que caissière et le jeune Dmitri passa de nombreuses heures après l'école à jouer du piano pour les films muets afin d'aider la famille à faire face aux difficultés engendrées par l'économie post-révolutionnaire. Et pourtant, bien qu'il souffrît de malnutrition et de tuberculose, on raconte qu'il perdit son emploi pour avoir trop ri pendant les films de Buster Keaton et de Charlie Chaplin qu'il devait accompagner. La juxtaposition abrupte de joyeux et de sérieux est une caractéristique de ses œuvres, dès ses toutes premières.

Symphonie n° 1 en fa mineur, opus 10

Date de création : 12 mai 1926

Composée à l'âge de dix-huit ans, la Première symphonie de Chostakovitch était une épreuve en vue de l'obtention du diplôme du Conservatoire de Léninegrad. L'éclat virtuose de son orchestration est fortement influencé par *Petrouchka* de Stravinsky mais Chostakovitch fut également touché par l'argument du ballet. L'idée troublante que nous ne sommes que des marionnettes manipulées d'en haut accompagnera le compositeur sa vie durant.

Après avoir composé les deux premiers mouvements, Chostakovitch écrivit à un ami que l'œuvre devrait porter le titre de « symphonie-grotesque. [...] Je suis d'une humeur épouvantable. Parfois, j'ai seulement envie de crier. Crier de terreur. Des doutes et des problèmes. Toute cette obscurité m'étouffe. En proie à la misère pure,

j'ai commencé à composer la finale de la symphonie. Il s'avère assez lugubre. »

Les directeurs du conservatoire ont été enthousiasmés par le génie qu'ils avaient formé et ont fait en sorte que la symphonie soit exécutée par l'Orchestre philharmonique de Léninegrad. La création remporta un énorme succès et l'œuvre se répandit en peu de temps dans le monde entier. Les chefs Arturo Toscanini, Bruno Walter et Otto Klemperer l'ont tous dirigée. Alban Berg adressa des compliments flatteurs au jeune compositeur. L'Union soviétique avait découvert sa première star internationale et Chostakovitch fut proclamé l'exaltation du nouveau face à l'ancien. Avec le temps, ce rôle souvent répété allait devenir autant un fardeau pour lui qu'une grâce rédemptrice.

Symphonie n° 2 en si majeur, opus 14 « dédiée à Octobre »

Date de création : 5 novembre 1927

En 1927, Chostakovitch reçut une commande de la maison d'édition d'État pour le dixième anniversaire de la Révolution d'Octobre. Comme bien d'autres, Chostakovitch entretenait des sentiments conflictuels envers les idéaux de la révolution et la réalité de leur mise en œuvre par le régime. Après s'être fait imposer un texte du poète propagandiste Aleksander Bezymenski, le compositeur s'exprima de façon étonnamment catégorique, qualifiant le texte de « vraiment dégoûtant... très mauvaise poésie... abominable ».

Chostakovitch voulait « créer une musique qui reflète les pensées et les sentiments de la personne soviétique ». Il est difficile de dire si le chaos thématique au début de la symphonie et les textures expressionnistes abstraites représentent les difficultés d'avant la Révolution ou le vide émotionnel qui suivit. Selon le poète Vladimir Maïakovski, les artistes avaient le devoir de « retentir comme des clairons dans les brumes de la vulgarité petite-bourgeoise ». Est-ce là l'explication de l'extraordinaire sirène d'usine qui annonce l'arrivée du chœur et de son texte « abo-

minable » ? Ou bien Chostakovitch établit-il une ligne de démarcation entre la musique qu'il *voulait* écrire et celle qu'il *devait* écrire ? Quelles que soient les réponses à ces questions, le refus de Chostakovitch d'écrire la moindre note pour les derniers vers, demandant que les mots soient déclamés sans hauteur déterminée, donne une idée de la manière dont il percevait le climat abrutissant de l'époque.

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, opus 20 « Le Premier Mai »

Date de création : 21 janvier 1930

Comme la précédente, la Troisième symphonie est d'un seul tenant avec un chœur final. Mais contrairement à elle, celle-ci n'est pas le résultat d'une commande et soulève des questions intéressantes sur la décision prise librement par Chostakovitch de commémorer les célébrations du 1^{er} mai du mouvement ouvrier international. « Tandis que dans le cas d'*Octobre*, le contenu principal est la lutte, écrit-il de manière quelque peu énigmatique, *Premier Mai* exprime l'esprit de fête du développement pacifique. [...] Cela ne signifie pas que la musique de *Mai* soit uniquement célébratoire. Le développement pacifique est une lutte des plus intenses. »

Chostakovitch avait commencé à faire personnellement l'expérience de cette lutte. Son récent opéra *Le Nez* fut mal accueilli et son ami et dédicataire de la Première symphonie, Mikhaïl Kvadri, avait récemment été fusillé pour activité contre-révolutionnaire. L'emprise de Staline sur le pouvoir commençait à se faire sentir et il est compréhensible que dans un climat de plus en plus tendu, le compositeur ait jugé nécessaire de mettre en musique le texte ouvertement prolétarien de Semion Kirsanov.

Mais la musique de Chostakovitch possède toujours différents niveaux de signification et, après une ouverture à la légèreté trompeuse, nous sommes projetés dans une série d'épisodes qui semblent se heurter les uns aux autres sans but précis, tantôt effrénés et agités, tantôt incroyablement vides de sens. Bien qu'elle puisse

sembler manquer de raffinement ou de logique, cette musique reflète simplement la brutalité et la confusion idéologique de son époque. On ne peut croire que Chostakovitch s'attendait à ce que les gens écoutent le chœur conclusif exubérant avec un sentiment de triomphe et de joie.

Symphonie n° 4 en ut mineur, opus 43

Date de création : 30 décembre 1961

Après que son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* ait fait sensation, Chostakovitch avait toutes les raisons à l'automne 1935 de se lancer dans la composition de sa Quatrième symphonie avec confiance. Mais la bulle d'euphorie a éclaté après que Staline alla en personne voir l'opéra et fut à l'origine du tristement célèbre article publié dans la *Pravda* dans lequel on pouvait lire que dans cette œuvre « le chaos remplace la musique » et que le compositeur était un ennemi de l'État. La vie de Chostakovitch en fut bouleversée. Compter parmi ses connaissances constituait un danger, s'associer à lui était suicidaire. Il avait préparé une valise remplie de sous-vêtements chauds et de chaussures solides pour le jour où il serait arrêté et envoyé en Sibérie. La pression pour qu'il se repente de sa musique était forte. « Les autorités ont tout essayé pour me faire repentir et expier ma faute, expliqua-t-il à son ami Isaac Glikman. Mais j'ai refusé. Au lieu de me repentir, j'ai composé ma Quatrième symphonie. »

L'œuvre nécessite un orchestre de 125 musiciens mais son véritable excès réside dans sa forme, ou plutôt dans ce que l'on pourrait prendre pour un manque apparent de forme. Mais critiquer l'œuvre pour cela, c'est ignorer que l'aspect décousu et parfois incohérent de la structure est justement son intention. La musique est pompeuse et tapageuse parce qu'elle évoque la pomposité et le tapage de son époque.

Le terme utilisé pour décrire la vie publique en Russie dans les années 1930 était « géantomanie ». Tout ce qui était grand était célébré. Les fermes devenaient

si grandes que les ouvriers passaient plus de temps à en faire le tour qu'à y travailler et des projets tels l'excavation du canal de la mer Blanche furent lancés sans égard aux coûts humain ou financier. Un délégué au septième Congrès des Soviets rendit hommage à celui qui était à l'origine de ces « succès » : « Tout est grâce à toi, ô grand maître Staline. Notre amour, notre dévouement, notre force, nos cœurs, notre héroïsme, notre vie – tout est à toi. Les hommes, dans tous les temps, de tous les peuples, appelleront de ton nom tout ce qui est beau, fort, sage, merveilleux. [...] Lorsque ma femme aimée me donnera un enfant, le premier mot que je lui apprendrai sera « Staline ». » La musique excessive de la Quatrième symphonie n'est que le reflet de l'hystérie absurde de l'époque.

Chostakovitch était déterminé à faire jouer sa symphonie et n'a pas hésité à répondre à la question de savoir quelle serait la réaction officielle : « Je n'écris pas pour la *Pravda*, j'écris pour moi-même. » Mais les pressions exercées par les autorités pendant les répétitions devinrent insoutenables et, afin de protéger les personnes impliquées autant que lui-même, Chostakovitch retira l'œuvre avant qu'elle ne soit jouée. Le manuscrit fut perdu et ce n'est que bien après la mort de Staline que les parties orchestrales ont été découvertes dans les archives de la Philharmonie de Léninegrad et que la partition put être reconstituée. L'œuvre a finalement été créée vingt-cinq ans plus tard que prévu.

Chostakovitch dut avoir des sentiments mitigés quant à son succès ultime bien que tardif : des questions sur ce qui aurait pu se passer, le souvenir de cette période difficile, peut-être même une culpabilité artistique pour avoir abandonné la voie musicale moderniste qu'il avait suivie jusqu'alors. Pourtant, le défi de devoir composer une musique plus proche du peuple a peut-être contribué à une discipline précieuse sans laquelle il n'aurait pas touché autant de personnes. Il est possible que le fait d'avoir été « freiné » fut la meilleure chose qui pouvait lui arriver. De la même manière, on peut considérer les événements de 1936 comme une tragédie et

déplorer la perte d'un esprit fantastiquement brillant et original, et essayer d'imaginer quelle direction sa musique aurait pu prendre si on lui avait permis de rester artistiquement libre.

Symphonie n° 5 en ré mineur, opus 47

Date de création : 21 novembre 1937

Il est généralement admis que Chostakovitch a qualifié sa Cinquième symphonie de « réponse créatrice et concrète d'un artiste soviétique à de justes critiques ». En fait, ce sous-titre fut suggéré par un journaliste et le compositeur a choisi de ne pas le nier. C'était un artiste soviétique et il s'agissait bien d'une réponse pratique et créatrice – pratique dans le sens où toute autre réponse aurait conduit à sa mort, et créatrice dans sa capacité à exprimer une chose pour les uns et une autre pour les autres. En tant que compositeur, Chostakovitch fut sans aucun doute héroïque. En tant qu'homme, il était parfaitement capable d'être pragmatique. Sa musique était sa vérité et ses paroles le protégeaient. Comme le dit le proverbe russe : « Faites semblant d'embrasser quelqu'un, mais crachez quand il ne regarde pas ».

Compte tenu des circonstances, le sentiment de protestation qui se dégage de l'œuvre est un geste extraordinairement courageux. Un intervalle ascendant ambitieux est immédiatement réfuté par un autre descendant et harassé et ce conflit entre montée et descente, espoir et désespoir, imprègne la plus grande partie du mouvement. La première mélodie baigne dans une tristesse dénuée de sentimentalité qui évoque un univers de solitude si extrême que nous percevons quelque peu le sentiment d'isolement que Chostakovitch a pu ressentir. La marche grotesque qui suit se dirige inexorablement vers une catastrophe inhumaine mais, dans ce qui semble être un acte de résistance surhumain, une énorme reprise à l'unisson du thème d'ouverture met un terme à la marche. Il est peut-être possible de résister face à l'oppression. Mais, à la toute fin, il ne reste plus qu'un solo de violon solitaire et sanglotant.

Le scherzo s'ouvre également sur une protestation : une protestation contre le fait de devoir être un scherzo. Cette parodie de valse est l'une des musiques les plus amères que Chostakovitch ait écrites. Et le *Largo* qui suit, l'une des plus angoissantes. On a dit de la poétesse Anna Akhmatova que « sa bouche est celle par laquelle pleurent cent millions de personnes ». C'est ce que l'on ressent ici.

L'irruption du finale est soudaine et, comme la partie centrale du premier mouvement, la musique continue au pas de charge, s'accéléralant jusqu'à devenir frénétique. Elle finit par s'effondrer sur sa propre agression, victime de sa propre puissance, mais une mélodie que Chostakovitch avait composée pendant le cauchemar qu'avait été l'attaque de Staline l'année précédente émerge lentement des décombres. Sur un texte de Pouchkine, *Renaissance* décrit un barbare impitoyable qui, avec un pinceau épais, noircit un tableau peint par un génie. « Mais, avec les années, les couleurs étrangères s'écaillent et tombent. L'œuvre du génie apparaît à nouveau dans sa beauté initiale. »

Au moment de la création de cette symphonie, personne ne connaissait l'existence de cette mélodie. Lorsque, des années plus tard, le lien a été établi, ce que beaucoup avaient ressenti comme étant le sens de la musique est devenu indéniable. La coda de l'œuvre marque en effet une victoire. Mais c'est une victoire contre Staline et non pour lui. La capacité d'ambiguïté de la musique a constitué le salut de Chostakovitch. Staline réclamait l'exultation. « De quelle exultation peut-il s'agir ? » aurait dit Chostakovitch dans *Témoignage*, ses mémoires dont la paternité est contestée mais que je considère comme authentique. « C'est comme si l'on vous battait avec un bâton et que l'on disait < vous devez vous réjouir, vous devez vous réjouir >. Vous vous levez en tremblant et quittez en marmonnant, < notre devoir est de se réjouir, notre devoir est de se réjouir >. »

Symphonie n° 6 en si mineur, opus 54

Date de création : 21 novembre 1939

La Sixième symphonie commence là où la Cinquième se terminait. Selon *Témoignage*, « c'était une période difficile et dure, incroyablement difficile et dure. J'étais si seul et j'avais si peur. » Après un long premier mouvement marqué par une tristesse et une désolation intensément personnelle, suivent deux mouvements rapides à la joie et à l'exubérance communicatives. Les contrastes sont assumés. Pour certains, ils sont irréconciliables. Mais c'était justement l'intention. Il était bien entendu impossible de concilier l'expression d'une satisfaction avec la réalité privée. La combinaison était déshumanisante.

Dans le premier mouvement, la musique semble par endroit rester immobile. Les trompettes lointaines évoquent une veillée pour les morts, le célesta, le sinistre passage du temps et la flûte, un rossignol égaré. Même les oiseaux se sentent seuls. En revanche, l'optimisme des mouvements qui suivent est factice et sans conviction. Staline réclamait des finales enjoués et tapageurs. En répondant avec une telle obséquiosité, Chostakovitch a satisfait à la fois aux exigences de son chef et de sa conscience. Dans les passages les plus outrés du finale, ayez une pensée pour la douleur du premier mouvement. On se sent presque coupables de se laisser emporter, même brièvement, par la joie de vivre du final. C'est probablement ce que souhaitait le compositeur.

Symphonie n° 7 en ut majeur, opus 60 « Léninegrad »

Date de création : 5 mars 1942

L'oppression écrasante du régime stalinien était telle que certains ont considéré le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale comme une libération. La terreur exercée par Staline était une terreur du silence. Une terreur de la solitude. Mais la guerre a uni les peuples par une douleur commune et Chostakovitch a enfin pu ex-

primer publiquement les souffrances qu'il éprouvait en privé.

La réponse immédiate de Chostakovitch à la guerre fut de s'engager dans l'Armée rouge, mais sa mauvaise vue ne lui permit que d'être pompier auxiliaire. Il composa la Septième symphonie chez lui à Léninegrad, complétant frénétiquement l'énorme premier mouvement en moins de six semaines. Refusant d'être évacué, il continua de travailler, commençant le second mouvement le jour où l'armée allemande encercla la ville et où le siège de Léninegrad commença. Celui-ci devait durer 900 jours. Près d'un million de personnes, soit un tiers de la population de la ville, moururent de faim. Chostakovitch poursuivit, terminant les deuxième et troisième mouvements en moins de trois semaines. Les Russes savaient désormais que leur plus grand compositeur vivant travaillait sur une symphonie pour soutenir leur résistance héroïque. L'importance de cette symphonie pour le moral des troupes fut bien comprise par les autorités qui réussirent finalement à persuader le compositeur réticent d'être évacué. Le dernier mouvement a été achevé dans la ville relativement sûre de Kouïbychev.

Les premières exécutions de la symphonie constituèrent de puissants symboles de patriotisme et leur effet de propagande a été saisi par les Alliés. La partition fut microphotographiée et passée en contrebande à Téhéran d'où elle fut envoyée par un navire de la marine américaine vers les États-Unis. Toscanini dirigea le 19 juillet 1942 une exécution avec l'Orchestre symphonique de la NBC qui fut entendue par 20 millions de personnes. Rien que l'année suivante, elle fut jouée à 62 reprises aux États-Unis. La photo du compositeur fit même la couverture du magazine *Time*.

L'exécution la plus extraordinaire de toutes a bien sûr été celle qui eut lieu à Léninegrad même. Alors que la ville était encore assiégée, seuls 14 membres de l'Orchestre de la Radio étaient encore en vie et pourtant ils tenaient tous à jouer cette œuvre monumentale. Des affiches ont été placées pour inviter tous les musiciens disponibles à se présenter. Puisque le nombre de musiciens disponibles n'était

pas suffisant, tout soldat capable de jouer d'un instrument reçut l'ordre de revenir du front pour se joindre à l'orchestre. Pour l'exécution elle-même, l'armée organisa une diversion pour faire taire les canons ennemis. Le concert fut retransmis en direct à la radio et constitua une source d'encouragement pour la population dans sa résistance face aux nazis. Même un général allemand prit la peine de l'écouter. Il allait plus tard déclarer : « Une fois l'exécution terminée, j'ai réalisé que nous ne pourrions jamais entrer dans Léninegrad. Ce n'est pas une ville qui peut être conquise. »

Symphonie n° 8 en ut mineur, opus 65

Date de création : 4 novembre 1943

Chostakovitch a décrit la Huitième symphonie comme un poème de souffrance, « une tentative de refléter la terrible tragédie de la guerre », une guerre au cours de laquelle vingt-sept millions de vies soviétiques ont été perdues. Dans *Témoignage*, il alla plus loin encore : « Je ressens une douleur éternelle pour ceux qui ont été tués par Hitler, mais pas moins de douleur pour ceux qui ont été tués sur ordre de Staline. Je souffre pour tous ceux qui ont été torturés, abattus ou sont morts de faim. Ils étaient des millions dans notre pays avant le début de la guerre. La guerre a apporté beaucoup de nouvelles douleurs et beaucoup de nouvelles destructions, mais je n'ai pas oublié les terribles années d'avant-guerre. C'est le sujet de mes symphonies, également de la Huitième. »

La symphonie a été bien reçue par le public mais les autorités l'ont dénoncée pour antisoviétisme. Elle a été retirée du répertoire et officiellement censurée pour sa « morosité non atténuée ». Andreï Jdanov, le ministre de la culture, déclara qu'il ne s'agissait « pas du tout d'une œuvre musicale. Elle est malsaine et ultra-individualiste. La musique rappelle le bruit perçant de la fraise chez le dentiste, ou une chambre à gaz musicale. » Les partitions ont été recyclées pour économiser le papier et tous les enregistrements sonores des exécutions ont été détruits.

Le vaste mouvement d'ouverture suit avec une similitude frappante la structure du mouvement correspondant de la Cinquième symphonie. Mais on retrouve cette fois-ci le vide plutôt qu'une expression passionnée de la douleur : un cri en vain plutôt que l'expression de la tristesse. Les éclats agonisants à son apogée ressemblent davantage à des cris solitaires dans un désert qu'à des appels au secours distincts.

Les deux scherzos qui suivent n'apportent guère de soulagement. Le premier est une parodie de grandeur qui perpétue l'amertume de l'*Adagio* initial tandis que le second est l'expression de l'écrasement total d'un individu. L'implacable ostinato ne fait preuve d'aucune pitié pour les cris humains qui s'élèvent : des cris avant les projectiles finaux.

Le quatrième mouvement fait entendre peut-être la musique la plus terrifiante que Chostakovitch ait jamais composée. Son caractère introverti reflète la solitude insignifiante d'un individu sans défense de façon encore plus effrayante que les énormes éclats de colère du premier mouvement. Il faut plus de dix minutes de deuil intemporel avant que, tel un aveugle tâtonnant dans le noir, le mouvement ne trouve enfin son chemin jusqu'à la tonalité d'ut majeur auquel il aspirait depuis le début.

Il existe une longue tradition de symphonies dans une tonalité mineure passant au majeur dans des finales optimistes. Celle-ci se meut de l'obscurité à la lumière mais sa trajectoire aspire plus à la paix qu'à la victoire. Le dernier solo de flûte suggère néanmoins que la survie est possible. À l'époque, et dans ce pays, peut-être que le simple fait de survivre était suffisant pour triompher.

Symphonie n° 9 en mi bémol majeur, opus 70

Date de création : 3 novembre 1945

Depuis Beethoven, les compositeurs qui se lancent dans leur neuvième symphonie ressentent une pression supplémentaire provoquée par les attentes. Dans le cas de Chostakovitch, la fin de la guerre a rendu ce fardeau particulièrement harassant.

Selon *Témoignage*, « on voulait que j'écrive une neuvième symphonie majestueuse. Tout le monde a fait l'éloge de Staline et maintenant j'étais censé me joindre à cette entreprise déshonorante. »

Confronté au choix d'écrire un panégyrique creux à la gloire de Staline ou de réfléchir plus honnêtement sur les difficultés rencontrées à cette époque, Chostakovitch a opté pour une troisième option. Il a composé une pièce totalement abstraite, une œuvre presque néo-classique, avec la récapitulation traditionnelle dans le premier mouvement pour la seule et unique fois dans ses symphonies. Bien que le ton principalement badin pût être perçu comme le pied de nez d'un bouffon, on ne pouvait attaquer l'œuvre pour son atmosphère trop négative ou trop déprimante. Staline fut néanmoins furieux. Selon Chostakovitch, « il fut profondément offensé par le fait qu'il n'y ait ni chœur, ni solistes. Et pas d'apothéose. Il n'y avait même pas de dédicace ridicule. Mais je ne pouvais pas écrire une apothéose à Staline, je ne pouvais tout simplement pas. »

Un an après sa création, les critiques ont attaqué la symphonie pour sa « faiblesse idéologique » et son incapacité « à refléter le véritable esprit du peuple de l'Union soviétique ». Elle a été interdite tant que Staline était vivant et ne fit l'objet d'un enregistrement qu'en 1956. L'œuvre n'a pas non plus été particulièrement bien accueillie à l'extérieur de l'Union soviétique. Selon un critique américain, Chostakovitch « n'aurait pas dû exprimer ses sentiments sur la défaite du nazisme d'une manière aussi puérile ».

Mais comment aurait-il pu exprimer ses sentiments d'une autre manière ? Comme dans la fable contemporaine de George Orwell, *La ferme des animaux*, peut-être que la « puérilité » était la seule façon de dire la vérité. En refusant de célébrer la victoire sur Hitler comme l'exigeait Staline, Chostakovitch a non seulement tenu tête au pouvoir du dictateur russe, mais il l'a rabaissé.

Symphonie n° 10 en mi mineur, opus 93

Date de création : 17 décembre 1953

Pour beaucoup de Soviétiques, la fin de la guerre n'a pas provoqué de sentiment de soulagement. On savait que Staline allait recentrer ses énergies sur les affaires internes et en effet, il ne fallut pas longtemps pour que la vie artistique en ressente les effets. Lors du congrès de 1948 de l'Union des compositeurs soviétiques Andreï Jdanov a proclamé que « le seul arbitre de la musique devait être le peuple et ce que le peuple veut, ce sont des chants de masse ». Chostakovitch a été contraint de démissionner de l'Union et est devenu une non-personne. On fracassa ses fenêtres.

C'est dans ce climat qu'il commença à travailler sur sa Dixième symphonie. Le premier mouvement, une vaste arche qui s'élève vers un point culminant aussi inévitablement qu'elle s'en éloigne ensuite, propose un long voyage qui, bien que semblant se terminer là où il a commencé, parcourra une énorme distance. La musique prend ici un caractère épuisant qui reflète la phrase d'Akhmatova : « Comme il est doux de n'avoir plus personne à perdre. Et de pouvoir pleurer ».

L'essoufflant second mouvement est une représentation brutale non pas tant de Staline lui-même, mais de la colère qu'il a générée. Il commence dans la nuance *fortissimo* et est suivi par pas moins de cinquante *crescendos* tandis qu'il n'y a que deux *diminuendos*.

La valse macabre qui suit est basée sur les quatre premières lettres de l'initiale et du nom de famille du compositeur. Dans la notation musicale allemande, les lettres « DSCH » correspondent aux notes ré – mi bémol – do – si. On dit que Gogol avait l'habitude de se regarder sans arrêt dans le miroir et, dans une contemplation folle de lui-même, de répéter son nom à plusieurs reprises. Il y a dans ce mouvement quelque chose de cette manie. Le motif « DSCH » est sans cesse répété, essayant frénétiquement d'affirmer son individualité. Le soulagement vient de l'interruption d'un appel aux cors initialement énigmatique. Ce thème de cinq notes n'apparaît pas moins de

douze fois – chaque fois de manière presque identique – et ressemble de façon frappante à la fanfare des cors qui ouvre *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler. Le message de cette œuvre profondément optimiste a fait vibrer Chostakovitch : malgré ses horreurs, la vie est belle et le sera toujours, quelles que soient les tentatives de l'homme pour la ruiner. Il existe une alternative au mal qu'incarne Staline.

Le finale s'ouvre sur un paysage sibérien avec des voix solitaires aux bois qui tentent de communiquer entre elles à travers des plaines arides. C'est le passage le plus lent de la symphonie, un rappel de la désolation vécue par les prisonniers. Mais chez eux, la vie continue et l'*Allegro* qui suit dépeint la banalité et l'absence de sens de l'existence des gens qui tentent d'éviter la déportation. Mais cette musique rapide ne se met jamais vraiment en marche. Comme l'a dit Chostakovitch, « il est très difficile de se libérer lorsque l'on regarde constamment par-dessus son épaule ». La conclusion n'amène pas de soulagement non plus, juste une affirmation triomphante proclamant que, malgré la présence constante de la tyrannie, un individu avec un esprit assez fort peut survivre. « S'ils me coupent les mains, je continuerai à composer de la musique, même si je dois tenir mon stylo entre les dents ». Il s'agit là d'un trait de Chostakovitch : être optimiste, pessimiste et finalement réaliste sans qu'il n'y ait aucune trace de contradiction.

Symphonie n° 11 en sol mineur, opus 103 « L'année 1905 »

Date de création : 30 octobre 1957

Le dimanche 9 janvier 1905, des milliers de personnes se sont rassemblées devant le Palais d'Hiver de Saint-Petersbourg. L'économie du pays était dans une situation désespérée et pourtant, malgré l'extrême pauvreté et les difficultés, la foule rassemblée n'avait d'autre intention que de présenter une pétition pacifique. Les gens demandaient simplement que leurs griefs soient entendus et croyaient sincèrement que le tsar leur viendrait en aide.

Mais le tsar Nicolas II n'était pas là. En son absence, le peuple s'est agité et, lorsque la police a donné l'ordre de se disperser, la confusion s'est installée et un groupe de jeunes soldats cosaques nerveux a soudain ouvert le feu. Dans le chaos qui s'en suivit, plus d'un millier de personnes, hommes, femmes et enfants, furent tués sur place. Parmi ceux qui s'en échappèrent indemnes se trouvait Dmitri Boleslavitch Chostakovitch. Son fils Dmitri Dmitrievitch est né l'année suivante. Le massacre a fait l'objet de nombreuses discussions dans le foyer familial et sa brutalité injustifiée et inutile a laissé une impression indélébile sur le jeune et sensible Dmitri.

Commandée en souvenir de ces événements, la Onzième symphonie de Chostakovitch est l'une de ses œuvres les plus cinématographiques. *La place du palais* sert d'introduction lente : son immensité froide et désolée évoque le décor enneigé au lever du jour. Des coups de timbales inquiétants suggèrent un calme de mauvais augure tandis que les fanfares lointaines aux cuivres évoquent l'appel matinal des soldats. Intitulé *Le 9 janvier*, l'*Allegro* suivant dépeint la foule, d'abord calme, puis fait progressivement entendre des appels à l'aide plus passionnés. La frustration des gens est palpable : l'immobilité silencieuse est soudainement interrompue par les roulements de tambours, tout aussi injustifiés et inattendus que le fut la fusillade de 1905. La confusion et la panique exprimées par la musique sont indéniables, tout comme le vide désolé et fantomatique du silence terrifiant de la place désormais sans vie et jonchée de cadavres avec laquelle le mouvement se termine. *Mémoire éternelle* est une lamentation sur ceux qui ont perdu la vie durant les horribles événements mais le finale, *Le Tocsin*, est un geste de défi de la part des survivants. Les chants révolutionnaires *Enragez, tyrans* et *La Varsoviennne* prédisent une victoire finale pour les révolutionnaires. La question de savoir si « la victoire finale », telle qu'elle s'est manifestée dans la révolution bolchevique de 1917 se devait d'être glorifiée reste sans réponse et les cloches entendues à la fin semblent plus fausses que triomphantes.

Symphonie n° 12 en ré mineur, opus 112 « L'année 1917 »

Date de création : 1^{er} octobre 1961

Chostakovitch a finalement joint le Parti communiste en 1960, une capitulation qu'il considérait comme le point le plus bas de sa vie. Il était certainement loin de l'excitation qu'il avait ressentie lorsqu'à dix ans, il avait été témoin de l'arrivée de Lénine à la Gare de Finlande à Saint-Petersbourg. Considérant le fossé émotionnel entre ces deux expériences, c'est avec des sentiments mitigés que Chostakovitch accepta la commande d'une symphonie commémorant le rôle de Lénine dans la révolution de 1917.

Les deux premiers mouvements évoquent des scènes qui précèdent de peu le soulèvement. *Pétrograd révolutionnaire* brosse un tableau général de l'agitation générale du peuple dans sa quête désespérée d'un chef en qui concentrer ses frustrations et ses aspirations. *Razliv* était le nom de la localité où Lénine résidait clandestinement et où il a planifié et dirigé mais n'a fait que suivre les événements eux-mêmes. *Aurore* est le nom du croiseur dont les premiers tirs sur le Palais d'Hiver annoncèrent le début de la révolution et *L'aube de l'humanité* qui s'ensuivit.

Il existe une théorie selon laquelle l'œuvre était au départ une description satirique de Lénine mais que Chostakovitch s'inquiéta au dernier moment et décida qu'il prenait un trop grand risque. Dans *Témoignage*, on peut lire : « j'ai commencé avec un objectif créatif et j'ai fini avec un schéma complètement différent. » Nous n'entendrons probablement jamais cette musique originale, mais la possibilité d'une réécriture de dernière minute explique la simplicité de cette symphonie par rapport à toutes les autres. En se concentrant sur l'idéologie de la révolution plutôt que sur la personnalité de ses dirigeants, Chostakovitch a évité d'écrire quelque chose qui exprimerait avec plus de sincérité les espoirs déçus de toute une génération.

Symphonie n° 13 en si bémol mineur, opus 113 « Babi Yar »

Date de création : 18 décembre 1962

En 1961, un jeune poète, Evgueni Evtouchenko, a été emmené à Babi Yar, un ravin en Ukraine où, vingt ans auparavant, plus de 100 000 personnes, pour la plupart juives, avaient été massacrées par les nazis. Outre l'atrocité elle-même, ce qui a horrifié Evtouchenko, c'est l'absence de mémorial officiel pour commémorer cet acte de génocide. La volonté des autorités russes de dissimuler le cauchemar de Babi Yar constituait une injustice qu'il se sentit obligé de corriger.

Selon *Témoignage*, Chostakovitch fut « très heureux » de lire le poème d'Evtouchenko. « J'étais stupéfait. Ils ont essayé de détruire la mémoire de Babi Yar, mais après le poème d'Evtouchenko, il est devenu clair qu'il ne serait jamais oublié. C'est le pouvoir de l'art. » Il a décidé de le mettre en musique : « Je ne peux pas ne pas l'écrire. »

Chostakovitch avait d'abord prévu de ne mettre que *Babi Yar* en musique, mais il a vite réalisé qu'il constituerait le premier mouvement d'une pièce beaucoup plus importante. Les quatre autres poèmes d'Evtouchenko qui composent l'ensemble de la symphonie révèlent un immense kaléidoscope d'événements, d'émotions et d'idées russes.

L'humour exprime la croyance traditionnelle dans le pouvoir du bouffon de faire trembler les tyrans, et l'incapacité des dirigeants à le museler. Les bouffons de la cour sont capables de dire ce que les conseillers les plus fiables n'osent exprimer, et le pouvoir que possède le rire d'apporter une force intérieure aux opprimés était une chose chère au cœur de Chostakovitch. Bien qu'il ne fût pas juif, Chostakovitch se sentait proche des peuples opprimés et impuissants et, dans *Au magasin*, il rend hommage aux femmes russes dont la force, le travail et la dignité se sont manifestés si puissamment pendant la guerre. Le fait que Chostakovitch ait demandé à Evtouchenko d'écrire *Les terreurs* spécifiquement pour cette œuvre en renforce l'import-

tance et c'est avec une ironie dévastatrice que le premier vers, « Les peurs s'éteignent en Russie », est précédée de la musique la plus terrifiante de toute l'œuvre. Entre 1956 et 1965, neuf synagogues russes sur dix ont été fermées.

Dans le dernier mouvement, Chostakovitch rend hommage à ceux qui ont sacrifié leur carrière en restant fidèles à leurs croyances. À son tour, il se moque de ceux qui ont cherché à faire avancer leur situation en cédant aux autorités. Ce sont ceux qui ont conservé leur intégrité dont nous nous souvenons maintenant. Quant à ceux qui ont cherché le succès à tout prix, nous les avons depuis longtemps oubliés. Evtouchenko avait d'abord imaginé quelque chose de plus héroïque que la simple « harmonie se balançant doucement autour des cadavres ». Mais il a compris plus tard « la puissance de la douceur, la force de la fragilité » et a réalisé que les papillons voltigeant dans les dernières mesures obsédantes et éthérées de Chostakovitch avaient élevé ses propres textes à un niveau bien supérieur à ce qu'ils auraient été en l'absence de musique. « Après toutes ces souffrances, il faut une petite lampée d'harmonie », dit Evtouchenko. « Une petite gorgée de quelque chose qui n'est pas lié à la politique de Staline, quelque chose sans la souffrance causée par Staline. Quelque chose qui nous concerne. Un sentiment d'éternité. »

Symphonie n° 14 en sol mineur, opus 135

Date de création : 29 septembre 1969

À l'occasion de la création de sa Quatorzième symphonie, Chostakovitch a surmonté sa timidité habituelle pour expliquer au public que sa symphonie était « une protestation passionnée contre la mort ». Il poussa cette idée plus loin dans *Témoignage* : « Bien qu'il soit stupide de protester contre la mort en tant que telle, vous pouvez et devez protester contre la mort violente. Que des gens meurent prématurément pour cause de maladie ou de pauvreté est une triste affaire, mais une personne tuée par une autre est pire encore. »

Chostakovitch transforme par des liens texturaux et de nombreuses relations musicales les quatre premières mélodies en un long premier mouvement symphonique. Il débute par une élégie pour cent amoureux morts. L'idée d'ériger des croix « pour que le peuple ne les oublie pas » revêtait semble-t-il une grande importance pour Chostakovitch. Il considérait souvent sa musique comme une sorte de pierre tombale qui pouvait perpétuer le souvenir de plusieurs personnes. *Malagueña* nous transporte avec férocité des plaines arides d'Andalousie aux salles poisseuses, sales et enfumées d'une taverne espagnole. Alors que *La Loreley* nous fait entendre un Chostakovitch à son plus opératique, l'entrelacement d'un violoncelle solitaire obligé dans et autour de la ligne vocale donne à *Le suicidé* l'allure d'une grande aria des Passions de Bach.

Si les quatre premières mélodies forment un premier mouvement complexe avec de nombreux changements de tempo qui rappellent Mahler, les deux suivantes constituent sans conteste le scherzo de la symphonie. L'ouverture au xylophone de *Les Attentives I* est probablement la plus agréable mélodie dodécaphonique jamais composée, mais elle crée un sentiment d'instabilité harmonique qui évoque habilement l'incertitude et la nervosité d'une femme qui attend à la maison tout en sachant que son amant est en train de se faire tuer dans les tranchées. Dans la mélodie suivante, on peut s'imaginer la même femme, riant de désespoir en sachant qu'il est déjà mort. La frontière entre le rire et les larmes est finement tracée et mène sans heurt à la plus longue mélodie de l'œuvre qui correspond au début du mouvement lent de la symphonie.

Jusqu'à présent, la grande majorité des mélodies avaient été chantées par la voix de soprano et le passage à la voix masculine est révélateur. C'est comme si Chostakovitch lui-même commençait à parler et les trois mélodies suivantes semblent être celles dont les textes sont ceux qui lui tenaient le plus à cœur. Dans *À la Santé*, Chostakovitch évoque de manière saisissante la douleur et la souffrance du prison-

nier isolé tandis que le long intermède fugué *pianissimo* est une représentation inoubliable du temps apparemment arrêté pour toujours. Dans *Témoignage*, il explique : « Je pensais aux cellules des prisons, aux trous horribles, où les gens sont enterrés vivants, attendant que quelqu'un vienne les chercher, à l'écoute de chaque son. C'est terrifiant, on peut devenir fou de peur. Beaucoup de gens n'ont pas pu supporter la pression et ont perdu la raison. Je sais cela. »

Les dissonances extrêmes de *Réponse des cosaques zaporogues au Sultan de Constantinople* reflètent la colère de nombreuses victimes opprimées mais mettent également en évidence le monde consonant et gratifiant de la mélodie qui suit. Jusqu'à ce point, la symphonie a constitué une expérience traumatisante : massacres, suicides, guerre, cœurs brisés, isolement, folie et oppression tyrannique. Mais avec *Ô Delvig, Delvig !* il est clair que, malgré les horreurs du monde, l'art peut encore parvenir à rendre la vie digne d'intérêt. Aucun tyran ne peut éliminer la musique et aucun oppresseur ne peut soustraire l'expérience émotionnelle que son écoute procure. C'est le point culminant musical, émotionnel et philosophique de l'œuvre.

Les deux dernières mélodies forment le mouvement conclusif et, grâce à une citation musicale directe du début de la symphonie, on a l'impression de boucler une boucle. Le texte compare un corps humain au paysage qu'il a contemplé au cours de sa vie et à un fruit pourri tel qu'il le devient dans la mort. Dans un dernier coup de théâtre, les solistes sont réunis pour la première fois pour la dernière mélodie. La mort, présence toute-puissante et inéluctable, est avec nous non seulement à la fin de notre vie mais aussi pendant celle-ci, toujours aux aguets. Nous ne devons jamais savoir quand elle pourrait frapper. Chostakovitch estimait que la fin de cette symphonie était la seule conclusion totalement vraie qu'il n'ait jamais écrite.

Symphonie n° 15 en la majeur, opus 141

Date de création : 8 janvier 1972

La dernière symphonie de Chostakovitch est à la fois une somme et un distillat qu'il est difficile de ne pas interpréter autrement que comme une autobiographie. On y retrouve des citations de toutes ses symphonies précédentes ainsi que des références à Beethoven, Rossini, Glinka et Wagner toutes reliées entre elles tel un *biopic* musical. Le fait que l'œuvre n'apparaisse pas comme un simple hommage à l'homme Chostakovitch est un hommage à Chostakovitch le compositeur. Comme toujours, l'homme et le musicien sont inséparables, liés par un fil conducteur à la fois normatif et créatif, peut-être unique dans l'histoire de la musique.

L'explication du premier mouvement par le compositeur lui-même est typique du double langage qu'on lui prête si souvent. Elle « évoque l'enfance, un magasin de jouets avec un ciel sans nuage au-dessus ». Mais il est difficile de croire qu'il ne s'agit ici que d'une réminiscence purement nostalgique d'une époque où l'enfant Chostakovitch jouait pendant des heures avec des puzzles et des jouets mécaniques. « Nous sommes tous des marionnettes », a-t-il un jour fait sombrement remarquer.

La légende de Guillaume Tell est celle d'un humble paysan qui a déclenché une révolution en refusant de se plier au pouvoir tyrannique des autorités. Est-ce la raison pour laquelle Chostakovitch a intégré le célèbre air de Rossini dans ce mouvement ? Ou est-ce parce qu'il s'agit de son premier souvenir musical ? Peut-être est-ce une allusion au fait que Rossini était l'un des compositeurs favoris de Staline. Quelle que soit la raison, sa banalité renforce la gaieté superficielle du mouvement d'une manière qui peut mettre les auditeurs mal à l'aise s'ils ont gloussé à sa première apparition.

Le deuxième mouvement juxtapose un choral austère et extérieur aux cuivres à un solo de violoncelle lyrique et intime dont la beauté obsédante semble contredire son dodécaphonisme. La minceur de la texture dans une grande partie de ce mouve-

ment, et même dans une grande partie de la symphonie, est autant le résultat de la polio douloureusement invalidante dans la main droite de Chostakovitch que de la désolation émotionnelle qu'il voulait exprimer. Les difficultés pratiques de l'écriture ont abouti à une simplicité de texture, cachant, ou peut-être, *a contrario*, révélant, un monde complexe de secrets inexpliqués, d'immobilité inquiétante et de questions sans réponse. Le sublime passe directement au ridicule, et l'humour du scherzo est aussi absurde que grotesque : *Alice au pays des merveilles* raconté par les frères Grimm.

Il n'est pas difficile d'imaginer pourquoi un compositeur invalide choisit de citer la musique que Wagner a composé pour la mort imminente d'un héros. Le célèbre motif du destin de *L'Anneau du Nibelung* annonce le finale de la symphonie et après une référence passagère à l'ouverture de *Tristan und Isolde*, la musique se dissout dans le lointain souvenir d'une mélodie de Glinka « Je dors : comme il est agréable pour moi d'oublier : oubliés tous mes rêves de jeunesse ! »

La partie centrale du mouvement est une passacaille, une danse statique avec une ligne de basse immuable qui emprisonne les mélodies qui la surplombent. Le thème cite la lutte et la résistance de la Septième symphonie dont le rythme renvoie à l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven. Comme Guillaume Tell, Egmont a tenu tête à ses oppresseurs et l'empathie que ressent Chostakovitch pour eux est compréhensible. Ce n'est qu'à ce moment-là que l'orchestre déploie toute sa puissance, jouant tutti pour la première fois de toute la symphonie. Sa force est d'autant plus bouleversante qu'elle a été retardée si longtemps. La fin de l'œuvre s'évapore dans une texture vide et hypnotisante, un monde sonore qui fait tic-tac, le temps qui passe, laissant derrière lui une culture creuse, la résistance décroissante du thème d'*Egmont*, et la cloche conclusive, celle avec laquelle la symphonie avait commencé.

Comme toutes les autobiographies, la symphonie regarde en arrière, et elle le fait avec une acceptation réaliste et honnête. Ayant contribué plus de symphonies

au répertoire de concert standard que tout autre compositeur, son propos continue de rejoindre de nombreuses personnes, un témoignage des réalités de sa vie et de son époque, et bien que la musique puisse se suffire à elle-même, l'importance de son message se situe bien au-delà des notes. Comme de nombreux artistes russes, Chostakovitch s'est senti moralement tenu de dire la vérité.

Dmitri Chostakovitch n'a pas vécu assez longtemps pour assister aux réformes des dernières années du XX^e siècle. Mais bien qu'il aurait sans doute accueilli la Perestroïka et la glasnost, il était peut-être trop réaliste pour les considérer comme la panacée que beaucoup espéraient. Le combat a toujours fait partie de la psyché russe. Étant donné que près de la moitié des Russes aujourd'hui affirment avoir une opinion positive de Staline et que près d'un quart voteraient pour lui s'ils le pouvaient, la musique de Chostakovitch doit retentir plus fort que jamais. Parfois, les choses changent, mais finalement, elles restent les mêmes.

© *Mark Wigglesworth 2021*

DISC 1 8 Symphony No. 2, 'To October'

Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски.
Заводские трубы тянулись к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.
Страшно было имя наших тенет:
Молчанье, страданье, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье
Слова нашей скорби, слова наших мук.
О Ленин! Ты выковал волю страданья,
Ты выковал волю мозолистых рук.
Мы поняли, Ленин, что наша судьба
Носит имя: борьба.

Борьба! Ты вела нас к последнему бою.
Борьба! Ты дала нам победу Труда.
И этой победы над гнетом и тьмою
Никто не отнимет у нас никогда.
Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр:
Ведь имя победы – Октябрь!

Октябрь! – это солнца желанного вестник.
Октябрь! – это воля восставших веков.
Октябрь! – это труд, это радость и песня.
Октябрь! – это счастье полей и станков.
Вот знамя, вот имя живых поколений:
Октябрь, Коммуна и Ленин.

Text: Alexander Bezymensky

We marched, we asked for work and bread.
Our hearts were gripped in a vice of anguish.
Factory chimneys towered up towards the sky
Like hands, powerless to clench a fist.
Terrible were the names of our shackles:
Silence, suffering, oppression.

But louder than gunfire there burst into the silence
Words of our torment, words of our suffering.
Oh, Lenin! You forged freedom through suffering,
You forged freedom from our toil-hardened hands.
We knew, Lenin, that our fate
Bears a name: Struggle.

Struggle! You led us to the final battle.
Struggle! You gave us the victory of Labour.
And this victory over oppression and darkness
None can ever take away from us!
Let all in the struggle be young and bold:
The name of this victory is October!

October! The messenger of the awaited dawn.
October! The freedom of rebellious ages.
October! Labour, joy and song.
October! Happiness in the fields and at the work benches.
This is the slogan and this is the name of living generations:
October, the Commune and Lenin.

DISC 1 15 Symphony No. 3, 'The First of May'

В первое Первое мая,
Брошен в бывшее блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрыло леса.

Ухом поникших елок
Вслушивались леса
В юных еще маевок
Шорохи, голоса.

Шорохи, голоса –
Первая полоса мая,
Огнями бьющего
Будущему в глаза.

Наше Первое мая,
В посвисте пуль горя,
Штык и наган сжимая,
Брало дворец царя.

Павший дворец царя –
Это еще заря мая,
Вперед идущего,
Светом знамен горя.

Первое мая наше –
В будущее паруса –
Взвило над морем пашен
Гулкие корпуса.

Новые корпуса –
Новая полоса мая,
Огнями бьющего
Будущему в глаза.

Фабрики и колонии,
Майский взметнем парад.
Землю сожжем коленками –
Наша пришла пора.

On the very first May Day
A torch was thrown into the past,
A spark, growing into a fire,
And a flame enveloped the forest.

With the drooping fir trees' ears
The forest listened
To the voices and noises
Of the new May Day parade.

Voices and noises –
The first ranks of May
Their eyes like fires
Looking to the future.

Our May Day.
In the whistling of grief's bullets
Grasping bayonet and gun,
The tsar's palace was taken.

The fallen tsar's palace –
This was the dawn of May,
Marching ahead,
In the light of grief's banners.

Our May Day –
In the future there will be sails –
Unfurled over the sea of corn,
And the resounding steps of the corps.

New corps –
The new ranks of May
Their eyes like fires
Looking to the future,

Factories and workers
March in the May Day parade.
We will reap the land,
Our time has come.

Слушайте, пролетарии,
Наших заводов речь,
Вам поджигая старое,
Новую явь зажечь.

Солнце знамен поднимая,
Марш, загреми в ушах.
Каждое Первое мая
К социализму шаг.

Первое мая – шаг
Сжавших винтовку шахт.
В площади, революция,
Вбей миллионный шаг.

Text: Semyon Isaakovich Kirsanov

Listen, workers,
To the voice of our factories:
In burning down the old,
You must kindle a new reality.

Banners rising like the sun,
March, let your steps resound.
Every May Day
Is a step towards Socialism.

May Day is the march
Of armed miners.
Into the squares, revolution,
March with a million feet!

DISC 6 Symphony No. 14

6 De profundis

Сто горячо влюбленных
Сном вековым уснули
Глубоко под сухой землею.
Красным песком покрыты
Дороги Андалусии.
Ветви олив зеленых
Кордову заслонили.
Здесь им кресты поставят.
Чтоб их не забыли люди.
Сто горячо влюбленных
Сном вековым уснули

Text: Federico Garcia Lorca

7 Малагенья

Смерть вошла и ушла из таверны.
Черные кони и темные души
В ущельях гитаны бродят.
Запахли солью и жаркой кровью
Соцветья зыби нервной.
А смерть все выходит и входит
И все не уйдет из таверны.

Text: Federico Garcia Lorca

8 Лорелея

К белокурой колдунье из прирейнского края
Шли мужчины толпой, от любви умирая.

И велел ее вызвать епископ на суд,
Все в душе ей прощая за ее красоту.

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 hordes of men, dying of love.

The Bishop summoned her to his tribunal,
But forgave her everything because of her beauty.

– «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 прочел приговор.

О епископ, в глазах моих пламя пожара,
Так предайте огню эти страшные чары!»

– «Лорелея, пожар твой всеислен: ведь я
Сам тобой околдован и тебе не судья».

– «Замолчите, епископ! Помолитесь и верьте:
Это воля господня – предать меня смерти.

Мой любимый уехал, он в далекой стране.
Все теперь мне не мило, все теперь не по мне.

Сердце так исстрадалось, что должна умереть я.
Даже вид мой внушает мне мысли о смерти.

Мой любимый уехал, и с этого дня
Свет мне белый не мил, ночь в душе у меня».

И трех рыцарей вызвал епископ: «Скорее
Увидите в глухой монастырь Лорелею.

Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!
Ты монахиней станешь, и померкнет твой взор».

Трое рыцарей с девой идут по дороге.
Говорит она стражникам хмурым и строгим:

«На скале той высокой дайте мне постоять,
Чтоб увидеть свой замок могла я опять,

Чтоб свое отраженье я увидела снова
Перед тем как войти в монастырь ваш суровый».

Ветер локоны спутал, и горит ее взгляд.
Тщетно стража кричит ей: «Лорелея, назад!»

– «На излучину Рейна ладья выплывает.
В ней сидит мой любимый, он меня призывает.

‘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.’

‘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.

Так легко на душе, так прозрачна волна...»
И с высокой скалы в Рейн упала она,

Увидав отраженные в глади потока
Свои рейнские очи, свой солнечный локон

Text: Guillaume Apollinaire

9 Самоубийца

Три лилии, лилии три на могиле моей без
креста.

Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.
И черное небо, пролившись дождем, их порою омывает.
И словно у скипетров грозных торжественна их красота.

Растет из раны одна, и как только закат запыхает,
Окровавленной кажется скорбная лилия та.
Три лилии, лилии три на могиле моей без
креста.

Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.

Другая из сердца растет моего, что так сильно страдает
На ложе червием: 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, лилии три на могиле моей без
креста.

Text: Guillaume Apollinaire

10 Начеку

В траншее он умрет до наступленья ночи.
Мой маленький солдат, чей утомленный взгляд
Из-за укрытия следил все дни подряд
За славой, что взлететь уже не хочет.
Сегодня он умрет до наступленья ночи.
Мой маленький солдат, любовник мой и брат.

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 sceptresthey 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.

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.

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

Закат коровою ревет, 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 умрет, как умирают розы,
Мой маленький солдат, любовник мой и брат.

Text: Guillaume Apollinaire

[11] Мадам, посмотрите!

– Мадам, посмотрите!
Потеряли вы что-то...
– Пустяки! Это сердце мое.
Скорее его поднимите.
Захочу – отдам. Захочу –
Заберу его снова, поверьте.
И я хохочу, хохочу...
Над любовью, что скошена смертью.

Text: Guillaume Apollinaire

[12] В тюрьме Сантэ

Меня раздели догола,
Когда ввели в тюрьму;
Судьбой сражен из-за угла,
Низвергнут я во тьму.

Прощай, веселый хоровод,
Прощай, девичий смех,
Здесь надо мной могильный свод,
Здесь умер я для всех.

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...
I laugh at the love which is mown down by death.’

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.

Нет, я не тот,
Совсем не тот, что прежде:
Теперь я арестант,
И вот конец надежде.

В какой-то яме как медведь
Хожу вперед – назад.
А небо... лучше не смотреть –
Я небу здесь не рад.
В какой-то яме как медведь
Хожу вперед – назад.

За что ты печаль мне эту принес?
Скажи, всемогущий боже.
О жалься! В глазах моих нету слез,
На маску лицо похоже.

Ты видишь, сколько несчастных сердец
Под сводом тюремным тьмой!
Сорви же с меня терновый венец,
Не то он мне в мозг вопьется.

День кончился. Лампа над головою
Горит, окруженная тьмой.
Все тихо. Нас в камере только двое:
Я и рассудок мой.

Text: Guillaume Apollinaire

[13] 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.
Рак протухший. Салоник отбросы,
Скверный сон, что нельзя рассказать,
Окривевший, гнилой и безносый,
Ты родился, когда твоя мать
Извивалась в корчах поноса.

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.
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.
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.

Злой палач Подолья, взгляни:
Весь ты в язвах и струпуях.
Зад кобылы, рыло свиньи.
Пусть тебе все снадобья скупят,
Чтоб лечил ты болячки свои.

Text: Guillaume Apollinaire

14 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 быч свистит
И краску гонит с их ланит.
И власть тиранов задрожала.

О Дельвиг, Дельвиг, что гонения?
Бессмертие равно удел
И смелых вдохновенных дел
И сладостного песнопения!

Так не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твердый
Союз любимцев вечных муз!

Text: Wilhelm Küchelbeker

15 Смерть поэта

Поэт был мертв. Лицо его, храня
все ту же бледность, что-то отвергало,
оно когда-то все о мире знало,
но это знание угасало
и возвращалось в равнодушие дня.

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!

O 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.

O 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.

Где им понять, как долог этот путь:
о, мир и он – все было так едино:
озера, и ущелья, и равнина
его лица и составляли суть.

Лицо его и было тем простором,
что тянется к нему и тщетно льнет, –
а эта маска робкая умрет,
открыто предоставленная взорам, –
на тленье обреченный, нежный плод.

Text: Rainer Maria Rilke

16 Заключение

Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час.
В миг высшей жизни она в нас страждет,
ждет нас и жаждет –
и плачет в нас.

Text: Rainer Maria Rilke

How can they understand how long this road is?
Oh! The world and he, once they were one:
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.

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.

DISC 10 Symphony No. 13

1 Бабий Яр

Над Бабьим Яром памятников нет.
Крутой обрыв как грубое надгробье.
Мне страшно, мне сегодня столько лет.
Как самому еврейскому народу.
Мне кажется сейчас – я иудей.
Вот я бреду по древнему Египту.
И вот я на кресте наснятый, гибну.
И до сих пор на мне – следы гвоздей.
Мне кажется, что Дрейфус – это я.
Мещанство – мой доносчик и судья!
Я за решеткой, я попал в кольцо,
Затравленный, оплеванный, обогнанный,
И дамочки с брюссельскими оборками,
Визжа, зонтами тычут мне в лицо.

Мне кажется, я – мальчик в Белостоке.
Кровь льется, растекаясь по полам.
Бесчинствуют вожди трактирной стойки.
И пахнут водкой с луком пополам.
Я сапогом отброшенный, бессильный,
Напрасно я погромщиков молю.
Под гогот: “Бей жидов! Спасай Россию!”
Лабазник избивает мать мою.

О русский мой народ, я знаю,
Ты по сущности интернационален,
Но часто те, чьи руки нечисты,
Твоим чистейшим именем бряцали.
Я знаю доброту моей земли.
Как подло, что и жилищкой не дрогнув,
Антисемиты нарекли себя
“Союзом русского народа”.

Babi Yar

There is no memorial above Babi Yar.
The steep ravine is like a crude tombstone.
I'm frightened, I feel as old today
as the Jewish race itself.
I seem now to be a Jew.
Here I am a wanderer in ancient Egypt.
And here I hang on the cross and die,
I still bear the mark of the nails.
I seem now to be Dreyfus.¹
I'm denounced and judged by the bourgeois rabble.
I'm behind bars, I'm encircled,
persecuted, spat on, slandered,
and fine ladies with lace frills
squeal and prod my face with their parasols.

I seem to be a little boy in Bialystok.²
Blood is spattered over the floor.
The ringleaders in the tavern are getting brutal.
There's stench of vodka and onions.
I'm kicked to the ground, I'm powerless,
In vain I beg the persecutors.
They guffaw 'Kill the Yids! Save Russia!'
A grain merchant beats up my mother.

Oh, my Russian people,
I know that you are internationalists at heart:
but there have been those with soiled hands
who abused your good name.
I know that my land is good.
How filthy that without the slightest shame
the anti-Semites proclaimed themselves
'The Union of the Russian People'.

¹ Alfred Dreyfus: French Jewish army officer (1859–1935) falsely convicted of espionage, a scapegoat for virulent anti-Semitism.

² Bialystok: now in Poland, scene of a savage anti-Semitic pogrom in June 1906.

Мне кажется, что я – это Анна Франк,
Прозрачная как веточка в апреле,
И я люблю, и мне не надо фраз,
Но надо, чтоб друг в друга мы смотрели.
Как мало можно видеть, обонять.

Нельзя нам листьев и нельзя нам неба,
Но можно очень много –
Это нежно друг друга
В темной комнате обнять.
– “Сюда идут!”
– “Не бойся - это гулы самой весны,
Она сюда идет. Иди ко мне,
Дай мне скорее губы!”
– “Ломают дверь!”
– “Нет! Это ледоход...”

Над Бабьим Яром шелест диких трав,
Деревья смотрят грозно, по-судейски.
Здесь молча все кричит, и, шапку сняв,
Я чувствую как медленно седею.
И сам я, как сплошной беззвучный крик,
Над тысячами тысяч погребенных
Я – каждый здесь расстреленный старик,
Я – каждый здесь расстреленный ребенок.
Ничто во мне про это не забудет.
“Интернационал” пусть прогремит,
Когда навеки похоронен будет
Последний на земле антисемит.
Еврейской крови нет в крови моей,
Но ненавистен злобой заскоруждой
Я всем антисемитам как еврей,
И потому я настоящий русский!

I seem to be Anne Frank,
as tender as a shoot in April,
I am in love and have no need of words,
but we need to look at one another.
How little we can see or smell!

The leaves and the sky are shut off from us.
But there is a lot we can do –
we can tenderly embrace one another
in the dark room!
– ‘Someone’s coming!’
– ‘Don’t be frightened. These are the sounds of spring,
spring is coming. Come to me.
Quick, give me your lips!’
– ‘They’re breaking down the door!’
– ‘No! It’s the ice breaking!’

Above Babi Yar the wild grass rustles,
the trees look threatening, as though in judgement.
Here everything silently screams, and, baring my head,
I feel as though I am slowly turning grey.
And I become a long, soundless scream
above the thousands and thousands buried here.
I am each old man who was shot here,
I am each child who was shot here.
No part of me can ever forget this.
Let the ‘Internationale’ thunder out
when the last anti-Semite
on the earth has finally been buried.
There is no Jewish blood in my blood.
But I experience the loathsome hatred
of all anti-Semites as though I were a Jew –
And that is why I am a true Russian!

2 Юмор

Цари, короли, императоры,
Властители всей земли
Командовали парадными,
Но юмором – не могли,
В дворцы именитых особ,
Все дни возлежащих выхоленно,
Являлся бродяга Эзоп,
И нищими они выглядели.
В домах, где ханжа наследил
Своими ногами шуплыми
Всю пошлость Ходжа Насреддин
Сшибал, как шахматы, шутками!

Хотели юмор купить, –
Да только его не купишь
Хотели юмор убить
А юмор показывал кукиш!
Бороться с ним дело трудное.
Казнили его без конца.
Его голова отрубленная
Торчала на пике стрельца
Но лишь скоморошья дудочки
Свой начинали сказ,
Он звонко кричал:
“Я туточки!”
И лихо пускался в пляс.

В потрепанном куцем пальтишке,
Понурая и вроде каеся,
Преступником политическим
Он, пойманный, шел на казнь.
Всем видом покорность выказывал,
Готов к неземному житью.
Как вдруг из пальтишка выскальзывал,
Рукой махал
И – тютю!

Humour

Tsars, kings, emperors,
rulers of the whole world,
have ordered parades,
but they couldn't order humour around.
In the palaces of the great,
spending their days sleekly reclining,
Aesop the vagrant turned up
and they all looked like beggars.
In houses where a hypocrite had left
his nasty little footprints,
Hodja Nasreddin's³ jokes would demolish
pretensions like pieces on a chessboard!

They've tried to buy humour,
but he just wouldn't be bought.
They've tried to kill humour,
but humour gave them the finger.
Fighting him's a tough job.
They've never given up executing him.
His chopped-off head
was stuck onto a soldier's pike.
But as soon as the clown's pipes
struck up their tune,
he screeched out,
'Here I am!'
and broke into a jaunty dance.

Wearing a threadbare little overcoat,
downcast and apparently repentant,
under arrest as a political prisoner,
he went to his execution.
Everything about him displayed submission,
resignation to the life hereafter,
when suddenly he wriggled out of his coat,
waved his hand
and – bye-bye!

³ Hodja Nasreddin: legendary medieval joker and teller of fables in the Middle East.

Юмор прятали в камеры,
Да черта с два удалось.
Решетки и стены каменные
Он проходил насквозь.
Откашливаясь простуженно,
Как рядовой боец.
Шагал он частушкой простушкой
С винтовкой на Зимний Дворец.

Привык он ко взглядам сумрачным,
Но это ему не вредит,
И сам на себя с юмором
Юмор порой глядит.
Он вечен. Он ловек. И юрок.
Пройдет через все, через всех.
Итак, да славится юмор!
Он мужественный человек.

3 В магазине

Кто в платке, а кто в платочке.
Как на подвиг, как на труд,
В магазин поодиночке
Молча женщины идут.

О, бидонов их бряцанье,
Звон бутылок и кастрюль!
Пахнет луком, огурцами,
Пахнет соусом “Кабуль”.

Зябну, долго в кассу стоя,
Но покуда движусь к ней,
От дыханья женщин стольких
В магазине все теплей.

Они тихо ожидают,
Боги добрые семьи,
И в руках они сжимают
Деньги трудные свои.

They’ve hidden humour away in dungeons
but they hadn’t a hope in hell.
He passed straight through
bars and stone walls.
Clearing his throat from a cold,
like a rank-and-file soldier,
he was a popular tune marching along
with a rifle to the Winter Palace.

He’s quite used to dirty looks,
they don’t bother him at all,
and from time to time humour
looks at himself humorously.
He’s eternal. He’s artful. And quick.
He gets around everyone and everything.
So, three cheers for humour!
He’s a brave fellow!

In the Store

Wearing shawls, wearing scarves,
as though off to some heroic enterprise or to work,
into the store one by one
the women silently come.

Oh, the rattling of their cans,
the clanking of bottles and pans!
There’s a smell of onions, cucumbers,
a smell of ‘Kabul’ sauce.

I’m shivering as I queue up for the cash desk,
but as I inch forward towards it,
from the breath of so many women
a warmth spreads round the store.

They wait quietly,
their families’ guardian angels,
and they grasp in their hands
their hard-earned money.

Это женщины России.
Это наша честь и суд.
И бетон они месили,
И пахали, и косили...

Все они переносили,
Все они перенесут.
Все на свете им посылно, –
Сколько силы им дано!

Их обсчитывать постыдно!
Их обвешивать грешно!
И в карман пельмени сунув,
Я смотрю, смущен и тих,
На усталые от сумок
Руки праведные их.

4 Страхи

Умирают в России страхи,
Словно призраки прежних лет,
Лишь на паперти, как старухи,
Кое-где еще просят на хлеб.

Я их помню во власти и силе
При дворе торжествующей лжи.
Страхи всюду, как тени, скользили,
Проникали во все этажи.
Потихоньку людей приручали
И на все налагали печать:
Где молчать бы – кричать приучали,
И молчать – где бы надо кричать.
Это стало сегодня далеким.
Даже странно и вспомнить теперь
Тайный страх перед чьим-то доносом,
Или страх перед стуком в дверь.

Ну, а страх говорить с иностранцем?
С иностранцем-то что, а с женой?
Ну, а страх беспредельный остаться
После маршей вдвоем с тишиной?

These are the women of Russia.
They honour us and they judge us.
They have mixed concrete,
and ploughed, and harvested...

They have endured everything,
they will continue to endure everything.
Nothing in the world is beyond them –
they have been granted such strength!

It is shameful to short-change them!
It is sinful to short-weight them!
As I shove dumplings into my pocket
I sternly and quietly observe
their pious hands
weary from carrying their shopping bags.

Fears

Fears are dying out in Russia,
like wraiths from bygone years;
only in church porches, like old women,
here and there they still beg for bread.

I remember when they were powerful and mighty
at the court of the lie triumphant.
Fears slithered everywhere, like shadows,
penetrating every floor.
They stealthily subdued people
and branded their mark on everyone;
when we should have kept silent they taught us to scream,
and to keep silent when we should have screamed.
All this seems remote today.
It is even strange to remember now:
the secret fear of an anonymous denunciation,
the secret fear of a knock at the door.

Yes, and the fear of speaking to foreigners?
Foreigners...? even to your own wife!
Yes, and that unaccountable fear of being left,
after a march, alone with the silence?

Не боялись мы строить в метели,
Уходить под снарядами в бой,
Но боялись порою смертельно
Разговаривать сами с собой.
Нас не сбили и не растлили,
И недаром сейчас во врагах
Победившая страхи Россия
Еще больший рождает страх.

Страхи новые вижу, светлею:
Страх неискренним быть со страной,
Страх неправдой унизить идеи,
Что являются правдой самой;
Страх фанфарить до одурения,
Страх чужие слова повторять,
Страх унизить других недоверьем
И чрезмерно себе доверять.

Умирают в России страхи.
И когда я пишу эти строки
И порою невольно спешу,
То пишу их в единственном страхе,
Что не в полную силу пишу.

5 Карьера

Твердили пастыри,
Что вреден и неразумен Галилей.
Но, как показывает время,
Кто неразумней, тот умней!

Ученый, сверстник Галилея,
Был Галилея не глупее.
Он знал, что вертится Земля,
Но у него была семья.
И он, садясь с женой в карету,
Свершив предательство свое,
Считал, что делает карьеру,
А между тем губил ее.

We weren't afraid of construction work in blizzards,
or of going into battle under shell fire,
but at times we were mortally afraid
of talking to ourselves.
We weren't destroyed or corrupted,
and it is not for nothing that now
Russia, victorious over her own fears,
inspires greater fear in her enemies.

I see new fears dawning:
the fear of being untrue to one's country;
the fear of dishonestly debasing ideas
which are obviously true;
the fear of boasting oneself into a stupor,
the fear of parroting someone else's words,
the fear of humiliating others with distrust
and of trusting oneself overmuch.

Fears are dying out in Russia.
And while I am writing these lines,
at times unintentionally hurrying,
I write haunted by the single fear
of not writing with all my strength.

A Career

The priests kept on saying that Galileo
was dangerous and foolish.
But, as time has shown,
the fool was much wiser!

A certain scientist, Galileo's contemporary,
was no stupider than Galileo.
He knew that the earth revolved,
but he had a family.
And as he got into a carriage with his wife
after accomplishing his betrayal,
he reckoned he was advancing his career,
but in fact he'd wrecked it.

За осознание планеты
Шел Галилей один на риск,
И стал великим он... Вот это
Я понимаю карьерист!

Итак, да здравствует карьера,
Когда карьера такова,
Как у Шекспира и Пастера,
Ньютона и Толстого... Льва!
Зачем их грязью покрывали?
Талант – талант, как ни клейми.
Забыты те, кто проклинали,
Но помнят тех, кого кляли,

Все те, кто рвались в стратосферу,
Врачи, что гибли от холер,
Вот эти делали карьеру!
Я с их карьер беру пример!

Я верю в их святую веру.
Их вера – мужество мое.
Я делаю себе карьеру
Тем, что не делаю ее!

Texts: Yevgeny Yevtushenko

For his discovery about our planet
Galileo faced the risk alone,
and he was a great man.
Now that is what I understand by a careerist.

So then, three cheers for a career
when it's a career like that of
Shakespeare or Pasteur,
Newton or Tolstoy... (Leo? – Leo!)⁴
Why did they have mud slung at them?
Talent is talent, whatever name you give it.
They're forgotten, those who hurled curses,
but we remember the ones who were cursed.

All those who strove towards the stratosphere,
the doctors who died of cholera,
they were following careers!
I'll take their careers as an example!

I believe in their sacred belief,
and their belief gives me courage.
I'll follow my career in such a way
that I'm not following it.

Translation © Andrew Huth

⁴ Leo [Lev] Tolstoy, author of War and Peace – not to be confused with others of the same name such as Alexey Tolstoy, opportunistic novelist of the Soviet period.

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. 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

Disc 1

October 2006 (Symphony No. 1) and October 2010 (Symphonies Nos 2 and 3) at the Music Centre for Dutch Radio & Television, Studio MCO5, Hilversum, the Netherlands

Producer: Robert Suff. Sound engineer: Thore Brinkmann

Editing: Elisabeth Kemper, Christian Starke, Nora Brandenburg. Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff

Disc 2

September 2005 at the Music Centre for Dutch Radio & Television

Producer: Robert Suff. Sound engineer and mixing: Thore Brinkmann. Editing: Jeffrey Ginn

Disc 3

December 1996 (Symphony No.5) and November 1997 (Symphony No.6) at the Brangwyn Hall, Swansea, Wales

Producer: Mike George. Sound engineer: Giraffe Productions. Editing: Paul Jenkins

Disc 4

December 1996 at the Brangwyn Hall, Swansea

Producer: Mike George. Sound engineer: Giraffe Productions. Editing: Paul Jenkins

Disc 5

December 2004 at the Music Centre for Dutch Radio & Television

Producer: Robert Suff. Sound engineer: Thore Brinkmann. Editing: Jeffrey Ginn

Disc 6

December 2004 at the Music Centre for Dutch Radio & Television (Symphony No.9)

Producer: Robert Suff. Sound engineer: Thore Brinkmann. Editing: Jeffrey Ginn

March 1999 at St George's, Brandon Hill, Bristol, England (Symphony No.14)

Producer: Mike George. Sound engineer: Giraffe Productions. Editing: Paul Jenkins

Disc 7

November 1997 at the Brangwyn Hall, Swansea

Producer: Mike George. Sound engineer: Giraffe Productions. Editing: Paul Jenkins

Disc 8

March 2006 at the Music Centre for Dutch Radio & Television

Producer: Robert Suff. Sound engineer and mixing: Thore Brinkmann. Editing: Jeffrey Ginn

Disc 9

April 2005 (Symphony No. 12) and October 2006 (Symphony No. 15) at the Music Centre for Dutch Radio & Television

Producer: Robert Suff. Sound engineer: Jens Braun (Symphony No. 12); Thore Brinkmann (Symphony No. 15)

Editing: Jeffrey Ginn (Symphony No. 12); Elisabeth Kemper & Jeffrey Ginn (Symphony No. 15)

Mixing: Jens Braun (Symphony No. 12); Thore Brinkmann & Robert Suff (Symphony No. 15)

Disc 10

April 2005 at the Music Centre for Dutch Radio & Television

Producer: Robert Suff. Sound engineer and mixing: Jens Braun. Editing: Jeffrey Ginn

Previously released on separate discs. Symphonies Nos 5–7, 10 & 14 remastered for surround sound by Matthias Spitzbarth

Original formats: 16-bit/44.1 kHz (Symphonies Nos 5–7, 10 & 14); 24-bit/44.1 kHz (Symphonies Nos 1–4, 8–9, 11–13, 15)

Executive producers: Robert von Bahr (Symphonies Nos 5–7, 10 & 14); Robert Suff (Symphonies Nos 1–4, 8–9, 11–13, 15)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Mark Wigglesworth 2021

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Photos on cover and p. 30: Dmitri Shostakovich in the audience at the Bach celebrations in Leipzig in 1950.

Credit: Roger & Renate Rössing / Deutsche Fotothek. Creative Commons (CC BY-SA 3.0 DE)

Photo of Mark Wigglesworth: © Sim Canetty-Clarke

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.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2593 © 1997–2012; © 2021, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2593