



THE COMPLETE
SYMPHONIES
2

Symphony No. 5

Symphony No. 6

Symphony No. 10

SHOSTAKOVICH

BBC National Orchestra of Wales • Conductor Mark Wigglesworth

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906–75)

Disc 1 Playing time: 76'35

Symphony No. 10 in E minor, Op. 93 (1953) *(Boosey & Hawkes)* 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 |

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

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 5 | I. <i>Moderato</i> | 19'29 |
|---|--------------------|-------|

Disc 2 Playing time: 63'28

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

Symphony No. 6 in B minor, Op. 54 (1939) *(Kalmus)* 30'29

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 4 | I. <i>Largo</i> | 17'30 |
| 5 | II. <i>Allegro</i> | 6'02 |
| 6 | III. <i>Presto</i> | 6'50 |

TT: 140'03

BBC National Orchestra of Wales

(Cerddorfa Genedlaethol Gymreig y BBC)

Mark Wigglesworth *conductor*



BBC National
Orchestra
of Wales

The late 1930s

The main purpose of the terror that Stalin inflicted on the Soviet people in the 1930s was simply to create fear itself. The dictator could maintain power as long as there was no unified effort to oppose him and there would not be whilst everyone was scared not only of him but of each other too. Mistrust was created by persuading as many people as possible to denounce their fellow citizens as enemies of the state. Denouncing in fact became one of the main ways to survive. Children even denounced their parents. One man alone denounced 230 people and they would all have been either executed or sent to prison. There was no ideology involved. Stalin preferred people to support him through fear rather than conviction as he was well aware that convictions could not be relied on. He had decided that 5% of the population was an appropriate level of arrests to maintain and to do this a certain quota was needed every week. To meet these quotas, the charges brought were absurd. One village lost all its men aged between 20 and 50, having been accused of sabotage by sowing the crops too late. One district, in order to meet its target of 3,800 arrests, decided to rearrest every prisoner who had been released the previous year. Any contact with foreigners was equally disastrous. A doctor who had treated a German consul was arrested, as was an opera singer who danced with the Japanese ambassador. One man was executed for receiving a pair of shoes from abroad. A woman got a similar punishment for saying that a certain disgraced general was quite handsome. There was not a single thinking adult who did not at some time expect to be arrested or shot. The writer Isaak Babel observed that 'a man could only talk freely with his wife and even then only at night, with the blankets pulled over their heads.' Every man became an island. People lived in extreme dread at night and with an intense effort by day to pretend that they were enthusiastic for the system. It is hard to imagine what that kind of fear must feel like. It is impossible to know what it must feel like as a permanent condition of life.

This was the context in which Dmitri Shostakovich read *Pravda* on 28th January 1936. An article which everyone could tell had been written by Stalin himself denounced his recent opera *Lady Macbeth of Mtsensk* as 'coarse, primitive and vulgar'. Entitled 'Chaos instead of Music', it made clear that 'things could end very badly' for the composer unless he changed his avant-garde style. Shostakovich was immediately shunned by almost everybody

he knew. People crossed the street to avoid him. He was listed in the press as an enemy of the people. To know him was dangerous; to associate with him, suicidal. His brother-in-law, mother-in-law and uncle were all taken away. He was not yet thirty. He had little money and his wife was pregnant. He kept a small suitcase packed for the time when the expected arrest would come. As a result of the *Pravda* attack, he immediately withdrew his Fourth Symphony from rehearsals. He knew that to go ahead and publish this dark and introspective work would have led to certain execution for daring to defy Stalin's insistence on uplifting tunes. To survive he wrote what was expected of him but privately he set to music some poems by Pushkin. One of them, called *Rebirth*, describes a ruthless barbarian who, with a thick paintbrush, blackens over a picture painted by a genius. Only with the passing of time does this surface paint dry and slowly fall away, eventually revealing the original masterpiece in all its glory. It would be many years before most people understood the true significance of this song.

Symphony No. 5 in D minor, Op. 47

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 it is this conflicting rising and falling, hope and despair, that pervades most of the movement. Shostakovich catches you by the scruff of the neck and demands you listen to what he has to say. The first melody is one of great sadness, personal without being sentimental; soft and slightly restricted. He dares not plead too loudly at first. We are brought into a world of such extreme isolation that only music like this makes us realise something of what it must have been like. The central section is a grotesque march. It gathers in speed as more and more people join in and you feel that this machine's inexorable journey towards catastrophe cannot be avoided. The state is gathering all before it and marching everybody off into a world devoid of any humanity. Shostakovich resists and in what appears as a super-human act of will, a huge unison restatement of the opening sad and personal theme, this time *fortissimo* and liberated, brings the march to a halt. Perhaps it is possible to withstand a regime's oppression. Perhaps there could be freedom. But at the climax the marching rhythms fight back and it appears that they are the victors after all. As the army departs you

hear their distant fanfares and all that is left of the people's resistance is a lonely weeping violin solo. Maybe that will be enough. Certainly the battle is not yet over.

The scherzo also opens with a protest: a protest at having to be a scherzo at all. How is it possible to joke in a world like this? How can we be expected to dance? This waltz parody is as bitter as anything Shostakovich ever wrote. You might insist I dance, he says, but you can't make me dance sincerely.

Music does not get much more agonizing than the succeeding *Largo*. The fact that this movement was written in just three days only increases the awe with which you hear it. It was once said of the poet Anna Akhmatova that 'her mouth is one through which a hundred million people cry.' You get the same feeling here. The pain is unbearable at times but it is not unhappy music, just deeply, deeply sad. If it is at all possible to pay tribute to every one of the seven million executions that it is estimated that Stalin ordered between 1935 and 1941, Shostakovich has done so. After all the anger and sorrow the overriding but unanswerable question is 'Why?'

The finale's interruption could not be more brutal. Its lack of respect for the dead would be unbelievable if it wasn't unfortunately so true. Like the central section of the first movement, the music charges on and on, whipping everybody up into a frenzy. But it is the victim of its own power and ultimately can go no further than collapsing in on its own aggression. Out of the rubble of this crash, slowly and softly emerges a meandering figure on the violins that bears an uncanny similarity to the moment in Mussorgsky's *Boris Godunov* where the chronicler Pimen sets down to write the truth. Shostakovich is wanting to draw our attention to the fact that he himself is about to tell us something important. What emerges is a direct quote from *Rebirth*, the Pushkin song that had been Shostakovich's first reaction to the nightmare that was the *Pravda* attack of the previous year. Of course at the time of the symphony's first performance, no one even knew of the existence of this song, let alone its words. 'With the passing of time, the crude daubings of the barbarian will dry and flake off like old scales. The beauty of the original painting will be visible once more.' When the symphony's connection to this song was made years later, what many people had always felt to be the music's meaning became its inescapable truth. As the harps play, it seems there is a possibility of surviving, the rebirth of a whole people is not an impossible utopia. Time has passed, the

lies of the Stalin regime have finally crumbled, the truth has emerged. Shostakovich saw the future and was brave enough to depict it, however cryptically he needed to do so to survive. In this sense the coda of the work is a victory but it is a victory *against* Stalin, not for him. Music's innate ability to be ambiguous was to be Shostakovich's saving. There is no way he would have been able to pretend to give Stalin the upbeat ending he insisted on in any other medium. Stalin demanded exultation. 'What exultation could there be?' Shostakovich is quoted as saying in *Testimony*, his 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.'

The Russian people at the première understood exactly what the music was saying. There was a forty minute ovation. Many of the audience were in tears. Fundamentally they were tears of gratitude that someone had had the extraordinary courage and ability to write about their times in a way that was true but also permissible. They had a voice after all. The repeated notes that end the work are shocking. That they are repeated 252 times is a sign that Shostakovich knew the battle would be a long time in winning. He knew there would be millions more deaths before the truth was discovered. Listening today to the music it is hard to imagine how anyone could have been taken in by Shostakovich's double speak. Perhaps they weren't. Perhaps even Stalin realised that on this occasion he had been outwitted and had no choice but to let the people's champion get away with it. With this work Shostakovich was able to usher in a cease fire. Unfortunately it was not to last long.

It is commonly thought that Shostakovich called the work 'a Soviet artist's practical and creative response to just criticism.' This is not true. It was a subtitle suggested to him by a local journalist for the Moscow première of the work two months later and it was typical of the composer's intense ambivalence to any type of criticism that he did not see any point in denying it. In essence, in fact, it is mostly true. He was a Soviet artist and it was a practical and creative response. Practical in the sense that any other type of response would have led to death and creative in its ability to say one thing to some people and something else to others. Only the words 'just criticism' benefit from Shostakovich's typically ironic inflection. His pragmatism immediately saw that if the price for this work's future survival was agreeing to a little verbose and pompous self-criticism, it was a price well worth paying. His great

strength was knowing when to be a hero and when to conform. As a composer he was undoubtedly heroic. As a man, he would do anything to survive. His music is his truth; his words protected him. There is an old Russian proverb that says: ‘Pretend to be kissing someone, but then spit when they are not looking.’

Symphony No. 6 in B minor, Op. 54

Written in the summer of 1939, the Sixth Symphony begins where the Fifth left off. According to *Testimony*, ‘it was a difficult and mean time, unbelievably mean and hard. Every day brought more bad news and I felt so much pain. 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 absolutely no attempt to deal with the contradictions. For some people, this contrast is irreconcilable. But that is the whole point. This was the trauma for the Soviet people in the thirties. Of course it was impossible to reconcile your public show of contentment with your private suffering. Reality was absurd. After years of attacking fascism, Stalin suddenly declared Hitler ‘a great friend of socialism’. Saying anything against him was a deportable offence. Two years after that he was the invading evil dictator again. History was constantly being rewritten. As someone remarked: ‘it was very hard not knowing what was going to happen yesterday.’

There are times in the first movement when the music seems hardly to move. It is so static in places, you wonder whether it is alive at all. It sounds nocturnal – the time when you might just be able to get away with being yourself. Certainly only when you were alone were feelings permitted. Distant trumpets imply a vigil for the dead, a celeste the eerie passing of time, a long flute solo a lost nightingale. Even the birds were lonely. Shostakovich had recently transcribed the *Adagio* from Mahler’s Tenth Symphony for piano duet. Both symphonies were written just prior to the First and Second World Wars and both composers foresaw the tragedies that were about to unfold. It is not just their sound worlds that here seem similar. Shostakovich was also a Mahlerian in his desire to put meaning before any conventional ideas of form and balance. Both composers wrote their symphonies in exactly the form that the emotion of each demanded. In the Sixth Symphony, Shostakovich wanted to express an illogical and contradictory world and so chose a form that is both those things.

The upbeat nature of the two scherzos should sound hollow, the phoney heartlessness of large groups of people. It is daylight, and false. Stalin had asked for light and boisterous finales. Shostakovich responded with such extreme agreement that he was again able to satisfy the conflicting demands of his mentor and his conscience. The writer Ian MacDonald puts it perfectly: 'If you want light music, you are going to get it – and with vengeance.' At the most bombastic moments of the finale, a thought must be spared for the pain of the first movement. The contrast makes for uncomfortable listening. You feel almost guilty at being carried away, however briefly, by the *joie de vivre* of the finale. It was a guilt that many did not want to own up to when it came to supporting Stalin.

The late 1940s

Although Russia lost about a sixth of its population in the war, its end was not felt with any great relief by the Soviet people who knew that its cessation would simply refocus Stalin on internal affairs. So paranoid was Stalin, in fact, that through fear at what Russian prisoners of war might have assimilated whilst in Nazi camps in Germany, they were all arrested on their return and sent to the Gulags. Depression increased as Stalin's grip over the world grew. Acquiring Poland and Hungary raised both the scope and need for more gulags. The late 1940s were also times when people who had been sentenced to ten years in prison in the late 1930s were due to be released. More often than not they were immediately rearrested to prevent the absurdities of the original convictions becoming public knowledge. The bonding of the people that war had brought about was soon disintegrating again. People began to keep cushions over their telephones through the belief that they were in fact bugging devices. Every acquaintance was again a possible informer. Stalin declared that there was no nobler act than denouncing a friend. The similarities with the thirties were all too obvious and it was not long before the arts again felt the brunt of the party's attack. At the First Congress of the Union of Soviet Composers in 1948, the Minister for Culture, Andrei Zhdanov, proclaimed that contemporary music was 'like a dentist's drill. The only arbiters should be the people and what the people want is mass songs.' Shostakovich's Eighth Symphony was described as 'not a musical work at all, repulsive and ultra-individualist.' He was forced to resign from the composers' union. *Newsweek* magazine called it a 'sharps and flats purge',

presumably not quite realising the seriousness of the situation for the people involved. Yet again Shostakovich was a non-person. People smashed his windows.

The gap between his Ninth and Tenth Symphonies was the largest between any of his major orchestral works. But was it really a gap? Shostakovich once said that as a composer he thought long and wrote fast. He would normally compose the piece completely in his head and only when it was ‘finished’ would he write it down. This actually makes it very hard to pinpoint the exact date of composition. It used to be assumed that Shostakovich wrote the Tenth Symphony after the death of Stalin in 1953. Certainly it is hard to imagine him daring to publish a piece like this whilst his tormentor was still alive, but the pianist and friend of the composer, Tatiana Nikolayeva swore that she heard him play parts of the work to her as early as 1951. Shostakovich admitted in *Testimony* what most people had always presumed, namely that his Tenth Symphony was about Stalin. Whether he was dead or alive at the time is not really the point.

Symphony No. 10 in E minor, Op. 93

The first movement, a huge arching slow waltz that builds to a climax as inevitably as it recedes away from it is an amazing journey that, despite apparently ending where it began, has travelled an enormous distance. Structurally it is the most perfect single orchestral movement he ever wrote. Emotionally there is a tired and drained quality that reflects Akhmatova’s line: ‘How sad that there is no one else to lose, and one can weep.’ We feel the exhaustion of all who lived through the twenty-five years of Stalin’s tyranny.

It was a regime whose brutal inexhaustibility Shostakovich portrays in the breathtaking second movement. It begins *fortissimo* and is followed by no fewer than fifty *crescendos*. There are only two *diminuendos*. The effect is self-explanatory. The emotion is not so much a depiction of Stalin himself, but an anger that he ever existed. In fact, such was his hold over the people, that the hysteria greeting his funeral cortège was so great that hundreds of people were crushed to death by tanks trying to keep order and protect the coffin. It is typical of Stalin that he should have continued to be responsible for people’s deaths even from beyond the grave.

Like the first movement, the third is another attempt to dance. This waltz is more macabre

and is based on a theme that is the first four letters of the composer's own initial and surname. When the letters D. Sch are turned into German musical notation, they spell the notes D–E flat–C–B. But defining his identity like this does not seem to get him anywhere. The music keeps falling back on itself. There seems no way out until the cellos and basses, in a desperate *crescendo*, stumble as if by chance upon an initially enigmatic horn call. This five-note theme appears no less than twelve times – every time almost identical – and bears a striking resemblance to the opening horn fanfare of Mahler's *Das Lied von der Erde*. The message of this deeply optimistic work would have undoubtedly struck a chord with Shostakovich. Despite all the horrors, life itself is beautiful and will always be so despite man's attempts to ruin it. The world will always renew itself. Another possible meaning for the theme is that, using the French system of notation as well as the German one, the horn call can be taken to spell the name ELMIRA: E–L(a)–Mi–R(e)–A. Elmira Nazirova was an Azeri pianist and composer who had studied with Shostakovich. He had become infatuated with her and wrote her numerous letters during the summer of 1953. Maybe both 'translations' are relevant. One represents eternal nature, the other human love. Both are forces for good and as such, the most powerful weapons against an evil like Stalin's. The horn call symbolises an alternative. Unfortunately there seems no way of connecting with it. The movement recapitulates the D. Sch waltz and it becomes increasingly desperate. 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 D. Sch motif is repeated, frantically trying to assert its individuality. At its almost hysterical climax, the eternal love theme returns, this time on all four horns and *fortissimo*. Yes, that is the answer. That is the alternative. But you wonder if the realization has come too late. The final horn call is a long way away, beyond our grasp again.

The finale opens in a Siberian landscape with solitary woodwind voices trying to communicate with each other across the barren plains. It is the slowest music of the whole symphony, a timely reminder of the desolation that the prisoners were actually experiencing. To survive the camps was a miracle. It was not uncommon for forty men to be kept in a cell built for four. In fact many were simply shot as their sentence came to an end on the presumption that if they were still alive they had either worked less than they should have or

eaten more than their share. At home, life goes on and the ensuing *Allegro* depicts the hum-drum and meaningless existence of people trying to avoid their own deportation. The symphony is not sure which is worse. At least the prisoners were allowed to cry. The fast music never really gets going. As Shostakovich said, 'it is very hard to run free when you are constantly looking over your shoulder.' You can pretend to be playing games but you will always be playing them in a kind of prison. The poet Osip Mandelstam's description of the time is haunting: 'We were capable of coming to work with a smile on our face after a night in which our home had been searched or a relative arrested. It was essential to smile. If you didn't, it meant that you were afraid or unhappy. Nobody could afford to admit this.'

The purges had made virtually everyone an accomplice. It was like a snowball, gathering up all it touched. As the somewhat gossipy bassoon begins the finale's coda, it is joined one by one by almost everybody else. Galloping alongside is the evil rhythm of the second movement – the return of the snare drum giving us no option but to realize that Stalin is the one pushing the snowball down the hill. But the horns and timpani fight back, hammering out the D. Sch motif and with it the desire to remain individual. I will not be beaten, he is shouting. You will never get me. The defiance is remarkable. The fact that the opposition to it is still there, however, lends credence to the fact that Shostakovich could have conceived this work before Stalin died. Perhaps he just realized that after Stalin would simply come somebody else to repress the people. Either way, there is no sense of relief at the end of this work, just a triumphant assertion that, despite the continued presence of tyranny, an individual with a strong enough spirit can survive. 'Even if they chop my hands off,' he said, 'I will continue to compose music – even if I have to hold the pen between my teeth'. Only Shostakovich can be so optimistic, pessimistic and ultimately realistic in one work without any sense of contradiction. It is what makes all his symphonies such vital chronicles of the twentieth century.

© Mark Wigglesworth 1999

For 90 years, **BBC National Orchestra of Wales** has played an integral part in the cultural landscape of Wales, occupying a distinctive role as both broadcast and national symphony orchestra. Part of BBC Wales and supported by the Arts Council of Wales, it performs a busy schedule of live concerts throughout Wales and the rest of the UK. The orchestra is an ambassador of Welsh music, championing contemporary composers and musicians, and works closely with Welsh composer-in-association Huw Watkins.

The orchestra performs annually at the BBC Proms and biennially at BBC Cardiff Singer of the World Competition, and its concerts can be heard regularly across the BBC: on Radio 3, Radio Wales and Radio Cymru. Building on its extensive work with special educational needs schools, BBC NOW performed the first-ever Relaxed Prom in 2017, which won Best Family Event at the 2018 Fantastic for Families Awards.

In December 2018, the orchestra visited China with the conductor Xian Zhang. In 2015, as part of an extensive South America tour, the orchestra visited the Welsh colony in Patagonia. BBC NOW is based at BBC Hoddinott Hall in Cardiff Bay, where it continues its work as one of the UK's foremost soundtrack orchestras.

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

Die späten 1930er Jahre

Der Hauptzweck des Terrors, dem Stalin in den 1930er Jahren das sowjetische Volk aussetzte, war einfach, die Furcht als solche hervorzurufen. Der Diktator konnte seine Macht so lange aufrechterhalten, wie es keinen vereinigten Versuch einer Opposition gegen ihn gab, und dies würde so lange nicht eintreten, wie alle nicht nur vor ihm Furcht hatten, sondern auch voreinander. Das Misstrauen wurde dadurch hervorgerufen, dass möglichst viele Menschen dazu bewegt wurden, ihre Mitbürger als Feinde des Staates zu denunzieren. Das Denunzieren wurde in der Tat zu einer Hauptmethode des Überlebens. Kinder denunzierten sogar ihre Eltern. Ein einziger Mann denunzierte 230 Menschen, die alle entweder hingerichtet oder ins Gefängnis geschickt wurden. Ideologie spielte dabei keine Rolle. Stalin zog es vor, dass ihn die Menschen aus Furcht stützten, nicht aus Überzeugung, denn er war sich dessen bewusst, dass man sich auf Überzeugungen nicht verlassen konnte. Er hatte entschieden, dass 5% der Bevölkerung ein angemessenes Niveau der Festnahmen war, und um dies zu erreichen, musste jede Woche eine gewisse Quote erfüllt werden. Um diese zu erfüllen, wurden absurde Anklagen gebracht. Ein Dorf verlor sämtliche Männer im Alter von 20 bis 50 Jahren, denn sie waren wegen Sabotage angeklagt worden, da sie die Saat zu spät gesät hätten. Um sein Plansoll von 3800 Festnahmen zu erfüllen, beschloss ein Kreis, jeden im Vorjahr freigelassenen Häftling wieder festzunehmen. Jeglicher Kontakt mit Ausländern war katastrophal. Ein Arzt, der einen deutschen Konsul behandelt hatte, wurde festgenommen, so auch eine Opernsängerin, die mit dem japanischen Botschafter getanzt hatte. Ein Mann wurde hingerichtet, weil er aus dem Ausland ein Paar Schuhe erhalten hatte. Eine Frau wurde ähnlich bestraft, weil sie gesagt hatte, ein gewisser, in Ungnade gefallener General sei ganz gutaussehend. Es gab nicht einen denkenden Erwachsenen, der nicht zu irgendeiner Zeit erwartete, festgenommen oder erschossen zu werden. Der Schriftsteller Isaak Babel bemerkte: „Frei konnte ein Mann nur mit seiner Frau sprechen, und dies auch nur nachts, wenn sie die Decken über ihre Köpfe gezogen hatten“. Jeder Mensch wurde eine Insel. Die Leute lebten nachts in extremer Angst, tagsüber in einer intensiven Anstrengung um vormachen zu können, dass sie vom System begeistert waren. Es ist schwer, sich vorzustellen, wie sich eine solche Angst anfühlt. Es ist unmöglich zu wissen, wie man sich fühlt, wenn sie eine permanente Lebensbedingung ist.

Dies waren die Umstände, in welchen Dmitrij Schostakowitsch am 28. Januar 1936 die *Prawda* las. Ein Artikel, von dem ein jeder feststellen konnte, dass er von Stalin selbst geschrieben worden war, fertigte seine Oper *Lady Macbeth des Mzensker Kreises* als „grob, primitiv und vulgär“ ab. Unter der Rubrik „Chaos statt Musik“ wurde klargestellt, dass für den Komponisten „alles sehr schlecht enden“ könnte, falls er seinen avantgardistischen Stil nicht ändern würde. Schostakowitsch wurde sofort von fast allen Bekannten gemieden. Ihn zu kennen war gefährlich, mit ihm zu verkehren selbstmörderisch. Sein Schwager, seine Schwiegermutter und sein Onkel wurden alle verschleppt. Er war noch nicht dreißig Jahre alt. Er hatte wenig Geld, und seine Frau war schwanger. Er hatte einen kleinen Koffer gepackt, für den Zeitpunkt seiner Festnahme. Als Ergebnis des Angriffs der *Prawda* zog er augenblicklich seine vierte Symphonie von der Probenarbeit zurück. Er wusste, dass er, falls er dieses finstere und introspektive Werk veröffentlicht hätte, mit Sicherheit hingerichtet worden wäre, weil er sich Stalins Forderungen nach erbaulichen Melodien widersetzt hätte. Um zu überleben schrieb er das, was von ihm erwartet wurde, aber privat vertonte er einige Gedichte von Puschkin. Eines von ihnen, mit dem Titel *Wiedergeburt*, beschreibt einen schonungslosen Barbaren, der ein von einem Genie gemaltes Bild mit einem dicken Pinsel übermalt. Erst im Laufe der Zeit trocknet diese Farbe und fällt langsam herunter, um allmählich das ursprüngliche Meisterwerk in seiner ganzen Pracht zu enthüllen. Es sollte viele Jahre dauern, bevor der Großpart der Menschen die volle Bedeutung dieses Liedes verstand.

Symphonie Nr. 5 in d-moll op. 47

Angesichts der Umstände ist das Gefühl des Protests am Beginn des Werks ein äußerst mutiger Zug. Ein aufwärtsstrebendes Intervall wird sofort von einem erschöpften, abwärtsgerichteten negiert, und dieser Konflikt des Steigens und Sinkens, der Hoffnung und der Verzweiflung, beherrscht den Großteil des Satzes. Schostakowitsch fängt den Hörer am Nacken ein und verlangt, dass er das anhört, was er zu sagen hat. Die erste Melodie ist von großer Traurigkeit, persönlich aber nicht sentimental, weich und etwas zurückhaltend. Zunächst traut er sich nicht, zu laut zu bitten. Wir werden in eine Welt solch extremer Isoliert-heit gebracht, dass nur eine Musik wie diese uns zu verstehen geben kann, wie sie gewesen sein muss. Der Mittelteil ist ein grotesker Marsch. Während sich immer mehr Menschen

anschließen, gewinnt er an Tempo, und man spürt, dass die unerbittliche Reise dieser Maschine in Richtung der Katastrophe unvermeidlich ist. Der Staat scheint alle vor sich zu sammeln, um sie in eine Welt zu schicken, in der jegliche Menschlichkeit fehlt. Schostakowitsch leistet Widerstand, und in etwas, das wie ein übermenschlicher Willensakt anmutet, einer riesigen, unisonen Wiederholung des traurigen und persönlichen Themas des Anfangs, diesmal *fortissimo* und befreit, wird der Marsch zu seinem Ende gebracht. Vielleicht ist es möglich, sich der Unterdrückung durch ein Regime zu widersetzen. Vielleicht könnte man Freiheit finden. Aber am Höhepunkt schlagen die Marschrhythmen zurück, und scheinen letzten Endes trotz allem den Sieg davonzutragen. Während sich die Armee entfernt, hört man ihre fernen Fanfaren, und alles, was vom Widerstand des Volkes übrigbleibt, ist ein einsames, weinendes Violinsolo. Vielleicht ist das genug. Die Schlacht ist sicherlich noch nicht beendet.

Das Scherzo beginnt ebenfalls mit einem Protest: einem Protest dagegen, überhaupt ein Scherzo sein zu müssen. Wie ist es möglich, in einer Welt wie dieser zu scherzen? Wie kann man erwarten, dass wir tanzen? Diese Walzerparodie gehört zum bittersten, das Schostakowitsch jemals schrieb. „Sie können darauf bestehen, dass ich tanze“, sagt er, „aber Sie können mich nicht dazu bringen, aufrichtig zu tanzen“.

Es gibt kaum eine qualvollere Musik als das folgende *Largo*. Der Umstand, dass dieser Satz in nur drei Tagen geschrieben wurde, steigert nur unsere Ehrfurcht beim Anhören. Einmal wurde über die Dichterin Anna Achmatowa gesagt, „hundert Millionen Menschen weinen durch ihren Mund“. Hier bekommt man dasselbe Gefühl. Stellenweise ist der Schmerz unerträglich, aber die Musik ist nicht unglücklich, nur tief, tief traurig. Wenn es überhaupt möglich ist, jede der sieben Millionen Hinrichtungen zu würdigen, die Stalin schätzungsweise zwischen 1935 und 1941 befahl, tat Schostakowitsch es. Nach der ganzen Wut und der ganzen Trauer lautet die dringendste aber nicht zu beantwortende Frage „Warum?“.

Die Unterbrechung des Finales könnte nicht brutaler sein. Sein Mangel an Respekt vor den Toten wäre unglaublich, wenn er nicht unglücklicherweise so wahr wäre. Wie der Mittelteil des ersten Satzes stürmt die Musik stets vorwärts und peitscht alles bis zur Raserei. Sie scheint aber ein Opfer ihrer eigenen Kraft zu sein, und kann schließlich nicht weitergehen,

sondern bricht durch ihre eigene Aggressivität zusammen. Aus den Trümmern dieses Zusammenbruchs steigt aber langsam und sanft eine windende Figur der Violinen, die eine unheimliche Ähnlichkeit mit jener Stelle in Musorgskijs *Boris Godunow* hat, wo sich der Chronist Pimen hinsetzt, um die Wahrheit zu schreiben. Schostakowitsch scheint uns darauf aufmerksam machen zu wollen, dass er selbst etwas Wichtiges zu erzählen vorhat. Das, was hervortritt, ist ein direktes Zitat aus *Wiedergeburt*, dem Puschkin-Lied, das im Vorjahr Schostakowitschs erste Reaktion auf den Alptraum des Angriffes durch die *Prawda* gewesen war. Zur Zeit der Erstaufführung der Symphonie wusste natürlich niemand überhaupt von der Existenz des Liedes, noch weniger welchen Text es hatte. „Wenn die Zeit vergeht, werden die groben Schmierereien des Barbaren trocknen und wie alte Plättchen abbröckeln. Die Schönheit des ursprünglichen Gemäldes wird nochmals zum Vorschein kommen.“ Als die Beziehung der Symphonie zu diesem Lied viele Jahre später bekannt wurde, wurde das, was viele Menschen stets als den Sinn der Musik bezeichnet hatten, zur unausweichlichen Wahrheit. Wo die Harfen spielen, gibt es eine Möglichkeit des Überlebens, die Wiedergeburt eines ganzen Volkes ist keine unmögliche Utopie. Die Zeit ist vergangen, die Lügen des stalinistischen Regimes sind endgültig abgebröckelt, die Wahrheit ist zum Vorschein gekommen. Schostakowitsch sah die Zukunft und besaß den Mut, sie zu schildern, obwohl er es kryptisch tun musste, um überleben zu können. In diesem Sinn ist die Coda des Werkes ein Sieg, aber es ist ein Sieg *über* Stalin, nicht für ihn. Die angeborene Fähigkeit der Musik, vieldeutig zu sein, sollte Schostakowitsch retten. In keinem anderen Medium hätte er vortäuschen können, Stalin den von diesem gewünschten, optimistischen Schluss zu geben. Stalin verlangte Jubel. „Was für einen Jubel könnte es geben?“, lautete Schostakowitschs Frage, so wie sie in seinen Memoiren *Zeugenaussage* zitiert wird. „Es ist, als ob jemand einen mit einem Stock schlagen würde, dabei sagend, dass man die Aufgabe hat, zu jauchzen. Man steht wackelnd auf und geht weg, indem man brummelt, es ist unsere Aufgabe zu jauchzen, zu jauchzen.“

Bei der Uraufführung verstanden die Russen genau, was die Musik aussagte. Der Beifall dauerte vierzig Minuten. Viele im Publikum waren in Tränen aufgelöst. Im Grunde genommen waren es Tränen der Dankbarkeit, weil jemand den außerordentlichen Mut und die Fähigkeit gehabt hatte, über ihre Zeit auf eine Art zu schreiben, die wahr aber auch zugelassen war. Sie hatten letzten Endes eine Stimme. Die wiederholten Töne, die das Werk beenden, sind

schockierend. Dass sie 252-mal wiederholt werden ist ein Zeichen dafür, dass Schostakowitsch wusste, dass es lange dauern würde, die Schlacht zu gewinnen. Er wusste, dass es noch Millionen Tote geben würde, bevor die Wahrheit entdeckt werden würde. Wenn man heute die Musik hört, ist es schwer, sich vorzustellen, wie überhaupt jemand von Schostakowitschs „double speak“ („Doppelsprache“, Ausdruck aus Orwells 1984, Anm. d. Übers.) hat hereingelegt werden können. Vielleicht wurden sie es auch nicht. Vielleicht verstand sogar Stalin, dass er bei dieser Gelegenheit überlistet worden war, und keine andere Wahl hatte, als den Helden des Volkes davonlaufen zu lassen. Leider sollte dieser Zustand nicht lange dauern.

Es wird häufig behauptet, Schostakowitsch hätte das Werk „Die Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechnete Kritik“ betitelt. Dies ist nicht wahr. Der Titel wurde ihm von einem Moskauer Journalisten für die Moskauer Erstaufführung des Werks zwei Monate später vorgeschlagen, und es war typisch für die starke Ambivalenz des Komponisten gegenüber jeglicher Art von Kritik, dass er sich nicht darum kümmerte, die Wahrheit des Titels abzustreiten. Im Grunde genommen ist der Titel sogar zum Großteil wahr. Er war ein Sowjetkünstler, und es handelte sich um eine praktische und kreative Antwort. Praktisch in dem Sinn, dass jede andere Art von Antwort zu seinem Tod geführt hätte, und kreativ in ihrer Fähigkeit, manchen Menschen das eine zu sagen, anderen das andere. Nur die Worte „berechnete Kritik“ sind von Schostakowitschs typisch ironischem Tonfall gefärbt. In seinem Pragmatismus sah er ein, dass falls der Preis für das zukünftige Überleben dieses Werkes ein wenig wortreiche und aufgeblasene Selbstkritik war, war es ein Preis, den zu zahlen es sich sehr wohl lohnte. Seine große Stärke war, dass er wusste, wann er ein Held sein sollte, und wann er sich anpassen sollte. Als Komponist war er zweifelsohne heldenhaft. Als Mensch würde er alles tun, um zu überleben. Seine Musik ist seine Wahrheit; seine Worte schützten ihn. Ein altes russisches Sprichwort sagt: „Tue so als ob du jemanden küßt, und spucke dann, wenn niemand zusieht.“

Symphonie Nr. 6 in h-moll op. 54

Die im Sommer 1939 geschriebene sechste Symphonie beginnt dort, wo die fünfte aufhörte. Laut *Zeugenaussage* „war es eine schwere und abscheuliche Zeit, unglaublich abscheulich und hart. Jeder Tag brachte noch mehr schlechte Nachrichten, und ich empfand so viel

Schmerzen. Ich war so einsam und ängstlich.“ Einem langen ersten Satz von intensiv privatem Schmerz und Verzweiflung folgen zwei schnelle Sätze von großer, öffentlicher Freude und Überschwenglichkeit. Es gibt überhaupt keinen Versuch, diese Widersprüche zu behandeln. Für manche Menschen ist dieser Kontrast unversöhnlich. Dies ist aber eben der ganze Sinn. Dies war für die Sowjetmenschen der dreißiger Jahre das Trauma. Natürlich war es unmöglich, die öffentliche Maske der Zufriedenheit mit dem privaten Leiden zu versöhnen. Die Wirklichkeit war absurd. Nach jahrelangen Angriffen auf den Faschismus erklärte Stalin plötzlich Hitler für „einen großen Freund des Sozialismus“. Gegen ihn etwas zu sagen war ein Delikt. Zwei Jahre später war er abermals der einmarschierende, böse Diktator. Die Geschichte wurde dauernd umgeschrieben. Wie jemand sagte: „Es war sehr schwer, denn man wusste nicht, was gestern passieren würde.“

Es gibt Stellen im ersten Satz, wo die Musik sich kaum zu bewegen scheint. Sie ist stellenweise so statisch, man fragt sich, ob sie überhaupt noch lebt. Sie klingt nächtlich – jene Zeit, in der man gerade noch ungeschoren davonkommen könnte, sich selbst zu sein. Gefühle waren gewiss nur dann erlaubt, wenn man allein war. Entfernte Trompeten deuten eine Totenwache an, eine Celesta den unheimlichen Verlauf der Zeit, ein langes Flötensolo eine verlorene Nachtigall. Sogar die Vögel waren einsam. Schostakowitsch hatte neulich das *Adagio* aus Mahlers zehnter Symphonie für Klavierduo transkribiert. Beide Symphonien wurden gerade vor dem ersten bzw. dem zweiten Weltkrieg geschrieben, und beide Komponisten sahen die Tragödien voraus, die gerade begannen. Nicht nur ihre Klangwelten scheinen hier ähnlich. Schostakowitsch war auch insofern ein Mahlerianer, als er den Sinn vor jegliche konventionelle Gedanken hinsichtlich Form und Gleichgewicht stellen wollte. Beide Komponisten schrieben ihre Symphonien in genau der Form, die von ihren Emotionen verlangt wurde. In der sechsten Symphonie wollte Schostakowitsch eine unlogische und widerspruchsvolle Welt zum Ausdruck bringen, und wählte daher eine Form, die beides ist. Der optimistische Charakter der beiden Scherzi sollte hohl klingen, die falsche Herzlosigkeit großer Menschenscharen. Er ist taghell und falsch. Stalin wollte leichte und ausgelassene Finales. Schostakowitsch kam dem Wunsch mit einem derartig extremen Einverständnis entgegen, dass es ihm wieder einmal möglich wurde, die widersprüchlichen Ansprüche seines Mentors und seines Gewissens zu befriedigen. Der Schriftsteller Ian MacDonald

drückt es perfekt aus: „Wenn Sie leichte Musik wollen, werden Sie sie bekommen – mit Rache.“ In den bombastischsten Augenblicken des Finales muss den Schmerzen des ersten Satzes ein Gedanke geschenkt werden. Der Kontrast macht das Anhören unangenehm. Man empfindet fast eine Schuld wenn man sich, und sei es nur ganz kurz, in die *joie de vivre* des Finales hineinsteigert. Dies war eine Schuld, die viele nicht gestehen wollten, wenn es darum ging, Stalin zu stützen.

Die späten 1940er Jahre

Obwohl Russland etwa ein Sechstel seiner Bevölkerung im Krieg verlor, empfand die sowjetische Bevölkerung beim Kriegsende kein besonderes Gefühl der Erleichterung, denn sie wusste, dass es nur dazu führen würde, dass Stalin sich wieder auf innere Angelegenheiten konzentrieren würde. Stalin war in der Tat derartig paranoid, dass er aus Angst davor, was russische Kriegsgefangene in deutschen Nazilagern erfahren haben könnten, alle bei ihrer Rückkehr festnehmen und in die Gulags schicken ließ. Die Depression nahm zu, als Stalins Macht in der Welt zunahm. Der Erwerb von Polen und Ungarn erhöhte sowohl die Reichweite als auch den Bedarf an neuen Gulags. In den späten 1940er Jahren sollten auch die Leute auf freien Fuß gesetzt werden, die in den späten 1930er Jahren zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt worden waren. In vielen Fällen wurden sie sofort wieder verhaftet, um zu vermeiden, dass die Absurditäten ihrer ursprünglichen Verurteilung allgemein bekannt werden sollten. Die kriegsbedingte Einigkeit des Volkes zerbröckelte bald wieder. Die Menschen begannen, über ihre Telephone Kissen zu legen, da sie glaubten, sie seien in Wirklichkeit Abhörgeräte. Wieder einmal war jeder Bekannte ein potentieller Spitzel. Stalin erklärte, es gäbe keine edlere Tat als einen Freund zu denunzieren. Die Ähnlichkeiten mit den dreißiger Jahren waren nur allzu deutlich, und es dauerte nicht lang bis die Künste abermals die volle Wucht des Angriffs der Partei zu spüren bekamen. Beim Ersten Kongress des Sowjetischen Komponistenverbandes 1948 erklärte der Kultusminister Andrej Schdanow, dass zeitgenössische Musik „wie der Bohrer eines Zahnarztes ist. Der einzige Gebieter soll das Volk sein, und was das Volk will, sind Lieder für die Massen.“ Schostakowitschs achte Symphonie wurde beschrieben als „überhaupt kein Musikwerk, abstoßend und ultra-individualistisch.“ Er wurde gezwungen, den Komponistenverband zu verlassen. Die Zeitschrift *Newsweek*

nannte dies „a sharps and flats purge“ („eine Säuberung der Kreuze und Erniedrigungszeichen“), vermutlich ohne den Ernst der Situation für die Beteiligten Menschen ganz zu begreifen. Und abermals war Schostakowitsch eine Nicht-Person. Leute zerschlugen seine Fenster. Die Lücke zwischen seinen Symphonien Nr. 9 und 10 war die weiteste zwischen zwei größeren Orchesterwerken von ihm. War es aber wirklich eine Lücke? Schostakowitsch sagte einmal, dass er als Komponist lange dachte und schnell schrieb. Normalerweise komponierte er ein Stück vollständig im Kopf und schrieb es erst nieder, wenn es „fertig“ war. Dies macht es sehr schwer, das genaue Kompositionsdatum genau festzustellen. Man dachte früher, Schostakowitsch hätte die zehnte Symphonie nach Stalins Tod 1953 geschrieben. Es ist gewiss schwer, sich vorzustellen, dass er es gewagt hätte, ein Stück wie dieses zu veröffentlichen, während sein Peiniger noch am Leben war, aber die mit dem Komponisten befreundete Pianistin Tatjana Nikolajewa schwörte darauf, dass er ihr Teile des Werks bereits 1951 vorspielte. In *Zeugenaussage* gab Schostakowitsch das zu, was die meisten ohnehin immer geglaubt hatten, nämlich dass die zehnte Symphonie von Stalin handelte. Ob er zur gegebenen Zeit tot oder am Leben war, war im Grunde genommen belanglos.

Symphonie Nr. 10 in e-moll op. 93

Der erste Satz, ein riesiger langsamer Walzer in Bogenform, der sich zu einem Höhepunkt aufbaut und von ihm wieder entfernt, beides mit der gleichen Unvermeidlichkeit, macht eine erstaunliche Reise, die zwar dort zu enden scheint, wo sie begonnen hatte, aber in der Zwischenzeit eine enorme Entfernung zurücklegte. Strukturell ist dies der perfektste einzelne Orchestersatz, den Schostakowitsch jemals schrieb. Emotional hat er einen müden, abgezehrten Ausdruck, der eine Zeile von Achmatowa spiegelt: „Wie traurig, dass es sonst niemanden zu verlieren gibt, und man kann weinen.“ Wir spüren die Erschöpfung all jener, die die fünfundzwanzig Jahre der Tyrannei Stalins erlebten.

Das war ein Regime, dessen brutale Unermüdlichkeit Schostakowitsch im atemberaubenden zweiten Satz schildert. Er beginnt im Fortissimo, und es folgen nicht weniger als fünfzig Crescendi, während es nur zwei Diminuendi gibt. Die Wirkung ist selbstredend. Der Gemütszustand ist nicht so sehr eine Abbildung von Stalin selbst, wie eine Wut darüber, dass er jemals existierte. Der Griff, in dem er das Volk hielt, war in der Tat ein solcher, dass

die Hysterie bei seinem Leichenzug so groß war, dass Hunderte Menschen von den Panzern, die die Ordnung aufrechterhielten und den Sarg schützten, zu Tode gequetscht wurden. Es ist typisch für Stalin, dass er noch von jenseits des Grabes für den Tod vieler Menschen verantwortlich war.

Wie der erste Satz ist auch der dritte ein Versuch zu tanzen. Dieser Walzer ist mehr makaber, und er basiert auf der Namensschiffre des Komponisten, D. Sch., gleich D-Es-C-H. Dass er seine Identität definiert, scheint ihn aber nirgendwohin zu bringen. Die Musik greift dauernd auf sich selbst zurück. Es scheint keinen Ausweg zu geben, bis Celli und Bässe in einem desperaten Crescendo wie durch einen Zufall über einen zunächst rätselhaften Hornruf stolpern. Dieses Thema aus fünf Tönen erscheint nicht weniger als zwölfmal – jedesmal fast identisch – und hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der Hornfanfare am Anfang von Mahlers *Lied von der Erde*. Die Botschaft dieses zutiefst optimistischen Werks traf bei Schostakowitsch zweifelsohne den richtigen Ton. Trotz aller Entsetzlichkeiten ist das Leben an sich schön und wird so bleiben, trotz aller Versuche des Menschen, es zu zerstören. Die Welt wird sich stets erneuern. Eine weitere denkbare Deutung des Themas wäre, wenn man das französische mit dem deutschen Notationssystem kombiniert, der Name Elmira: E-L(a)-MI-R(e)-A. Elmira Nasirowa war eine aserbajdschanische Pianistin und Komponistin, die bei Schostakowitsch studiert hatte. Er hatte sich in sie verliebt und schrieb ihr im Laufe des Sommers 1953 zahlreiche Briefe. Vielleicht sind beide Deutungen relevant. Die eine bezieht sich auf die ewige Natur, die andere auf die menschliche Liebe. Beide sind Kräfte des Guten, und als solche die kraftvollsten Waffen gegen ein Böses wie jenes von Stalin. Der Hornruf symbolisiert eine Alternative. Leider scheint es keinen Weg der Verbindung zu ihm zu geben. Der Satz wiederholt den D.-Sch-Walzer, der immer desperater wird. Es wird erzählt, dass Gogol unentwegt in einen Spiegel zu schauen pflegte, dabei in wahnsinniger Selbstbetrachtung seinen eigenen Namen wiederholt rufend. Hier gibt es etwas von dieser Manie. Das D.-Sch-Motiv wird immer wieder wiederholt, in einem desperaten Versuch, seine Individualität zu behaupten. Bei seinem fast hysterischen Höhepunkt kehrt das Thema der ewigen Liebe zurück, diesmal *fortissimo* in allen vier Hörnern. Ja, das ist die Antwort. Das ist die Alternative. Aber man überlegt sich, ob die Wahrnehmung zu spät erfolgte. Der abschließende Hornruf ist weit weg, wieder einmal außerhalb unserer Reichweite.

Das Finale beginnt in einer sibirischen Landschaft mit einsamen Holzbläserstimmen, die versuchen, über die unfruchtbaren Ebenen miteinander in Verbindung zu treten. Dies ist die langsamste Musik der gesamten Symphonie, eine rechtzeitige Erinnerung an die Verzweiflung, die die Gefangenen in Wirklichkeit empfanden. Einen Lageraufenthalt zu überleben war ein Wunder. Es war keine Seltenheit, dass vierzig Männer in einer für vier gebauten Zelle untergebracht wurden. Viele wurden bei Ende ihrer Strafzeit einfach erschossen, aufgrund der Annahme, dass sie, wenn sie noch am Leben waren, entweder weniger gearbeitet hatten als sie sollten, oder mehr als ihren Anteil gegessen. Zu Hause geht das Leben weiter, und das folgende *Allegro* schildert die stumpfsinnige und sinnlose Existenz der Menschen, die ihre eigene Deportation zu vermeiden versuchen. Die Symphonie ist sich dessen nicht sicher, was schlimmer ist. Die Gefangenen durften wenigstens weinen. Die schnelle Musik kommt nie so ganz in Schwung. Wie Schostakowitsch sagte: „Es ist sehr schwer, frei zu laufen, wenn man dauernd über die Schulter zurückschaut“. Man kann so tun, als ob man Spiele spielt, aber man wird sie stets in einer Art Gefängnis spielen. Der Dichter Osip Mandelstam beschreibt die Zeit eindringlich: „Wir waren imstande, mit einem Lächeln im Gesicht zur Arbeit zu erscheinen, nach einer Nacht, in welcher unser Haus durchsucht oder ein Verwandter festgenommen worden war. Lächeln war notwendig. Wenn man nicht lächelte, bedeutete es, dass man ängstlich oder unglücklich war. Niemand konnte es sich leisten, dies zuzugeben.“

Durch die Säuberungen war fast jedermann ein Komplize geworden. Es war wie ein Schneeball, der alles einfiel, mit dem er in Berührung kam. Wenn das etwas geschwätzige Fagott die Coda des Finales beginnt, treten die anderen fast ausnahmslos nacheinander hinzu. Daneben galoppiert der böse Rhythmus des zweiten Satzes – die Rückkehr der kleinen Trommel gibt uns keine andere Möglichkeit als die Feststellung, dass es Stalin selbst ist, der den Schneeball bergab stößt. Aber die Hörner und Pauken kämpfen zurück, hämmern das D.-Sch-Motiv und mit ihm den Wunsch, individuell zu bleiben. Ich werde mich nicht schlagen lassen, ruft er. Sie werden mich nie bekommen. Der Trotz ist bemerkenswert. Der Umstand, dass der Widerstand gegen ihn noch vorhanden ist, macht es glaubhaft, dass Schostakowitsch das Werk vor Stalins Tod konzipiert haben könnte. Vielleicht wurde es ihm gerade klar, dass nach Stalin einfach jemand anderer kommen würde, um das Volk zu

unterdrücken. Auf jeden Fall gibt es am Schluss dieses Werks kein Gefühl der Erleichterung, nur die triumphale Feststellung, dass ein Mensch mit einem genügend starken Geist auch ein fortgesetztes Vorhandensein der Tyrannei überleben kann. „Selbst wenn sie mir die Hände abhacken“, sagte er, „werde ich fortsetzen, Musik zu komponieren – selbst wenn ich den Stift zwischen meinen Zähnen halten muss“. Nur Schostakowitsch kann in einem Werk zugleich so optimistisch, pessimistisch und im Grunde genommen realistisch sein ohne jegliches Gefühl eines Widerspruchs. Dies ist es, das seine Symphonien zu solchen vitalen Chroniken des zwanzigsten Jahrhunderts macht.

© *Mark Wigglesworth 1999*

Als Rundfunk- wie auch als nationales Symphonieorchester spielt das **BBC National Orchestra of Wales** seit über 90 Jahren eine zentrale Rolle in der walisischen Kulturlandschaft. Das Orchester, das der BBC Wales angehört und vom Arts Council of Wales unterstützt wird, gibt zahlreiche Konzerte in ganz Wales und im übrigen Großbritannien. Das BBC NOW ist ein Botschafter walisischer Musik, engagiert sich für zeitgenössische Komponisten und Musiker und arbeitet eng mit dem walisischen Composer-in-Association Huw Watkins zusammen.

Das Orchester spielt alljährlich bei den BBC Proms und alle zwei Jahre beim BBC Cardiff Singer of the World-Wettbewerb; seine Konzerte sind regelmäßig im Programm der BBC zu hören – in Radio 3, Radio Wales und Radio Cymru. Anknüpfend an seine umfangreiche Arbeit mit Sonderschulen führte BBC NOW 2017 den ersten „Relaxed Prom“ durch, der bei den „Fantastic for Families Awards“ 2018 als „Best Family Event“ ausgezeichnet wurde.

Im Dezember 2018 ging das Orchester mit der Dirigentin Xian Zhang auf Konzertreise nach China; im Jahr 2015 besuchte das Orchester im Rahmen einer ausgedehnten Südamerika-Tournee die walisische Kolonie in Patagonien. BBC NOW hat seinen Sitz in der BBC Hoddinott Hall in Cardiff Bay, wo es auch seiner Tätigkeit als eines der führenden britischen Filmmusik-Orchester nachgeht.

Mark Wigglesworth studierte an der Royal Academy of Music in London, bevor er 1989 den Kondraschin-Dirigentenwettbewerb in den Niederlanden gewann. Seither hat er so bedeutende Klangkörper geleitet wie das Boston Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das New York Philharmonic Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Minnesota Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das San Francisco Symphony Orchestra, das Montreal Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest, das Orchester der Mailänder Scala, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, die Symphonieorchester von Melbourne und Sydney, das Israel Philharmonic Orchestra, das London Symphony Orchestra und das London Philharmonic Orchestra. Als Operndirigent hat er *Elektra*, *The Rake's Progress* und *Tristan und Isolde* an der Welsh National Opera aufgeführt, *Peter Grimes*, *La Bohème* und *Figaro* in Glyndebourne, *Lady Macbeth von Mzensk*, *Falstaff*, *Così fan tutte* und *Parsifal* an der English National Opera, *Peter Grimes* an der Niederländischen Oper, *Mitridate*, *Wozzeck* und *Pelléas et Mélisande* an La Monnaie, Brüssel, *Così fan tutte* an der Bayerischen Staatsoper, *Die Meistersinger von Nürnberg* am Royal Opera House, Covent Garden und *Le Nozze di Figaro* an der Metropolitan Opera, New York.

La fin des années 1930

Le but principal de la terreur infligée par Staline au peuple soviétique dans les années 1930 était simplement de créer la peur elle-même. Le dictateur pouvait se maintenir au pouvoir aussi longtemps qu'il n'y avait pas d'effort unifié pour s'opposer à lui et il ne pouvait pas en avoir tant que tout le monde avait non seulement peur de lui mais aussi peur des autres. La méfiance fut créée en persuadant autant de gens que possible à dénoncer leurs concitoyens comme ennemis de l'État. La dénonciation fut en fait l'une des principales façons de survivre. Des enfants dénoncèrent même leurs parents. Un homme dénonça à lui seul 230 personnes qui auraient toutes été exécutées ou emprisonnées. Ce n'était pas une question d'idéologie. Staline préférait qu'on le supporte par crainte que par conviction car il était très conscient qu'on ne peut pas compter sur les convictions. Il avait décidé que 5% de la population était un chiffre approprié d'arrestations et, pour le maintenir, il lui fallait un certain quota hebdomadaire. Les charges pour arriver à ce quota étaient absurdes. Un village perdit tous ses hommes de 20 à 50 ans accusés de sabotage pour avoir fait les semences trop tard. Pour arriver à son but de 3,800 arrestations, un district décida d'arrêter à nouveau tous les prisonniers relâchés l'année précédente. Tout contact avec des étrangers était également désastreux. Un docteur qui avait traité un consul allemand fut arrêté ainsi qu'une chanteuse d'opéra qui avait dansé avec l'ambassadeur japonais. Un homme fut exécuté pour avoir reçu une paire de souliers de l'étranger. Une femme subit le même sort pour avoir dit qu'un certain général disgracié était bel homme. Il n'y avait pas un seul adulte qui ne se soit pas attendu à un moment ou l'autre à être arrêté ou fusillé. L'écrivain Isaak Babel observa qu'« un homme ne pouvait parler librement qu'avec sa femme et encore que de nuit, les couvertures par-dessus la tête ». Chaque homme devint une île. Les gens vivaient dans une crainte extrême la nuit et un effort intense le jour de prétendre que le système les enthousiasmait. Il est difficile de s'imaginer quel genre de terreur ils ont dû vivre. Il est impossible de savoir l'effet produit par une telle condition permanente de vie.

C'est le contexte dans lequel Dmitri Chostakovitch lut la *Pravda* le 28 janvier 1936. Un article que tout le monde savait avoir été écrit par Staline dénonçait son récent opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* comme « rude, primitif et vulgaire ». Intitulé « Chaos au lieu de musique », il était clair que « les choses tourneraient très mal » pour le compositeur à moins

qu'il ne change son style avant-gardiste. Chostakovitch fut immédiatement évité par presque tout le monde qu'il connaissait. On traversait la rue pour ne pas le rencontrer. Il fut listé dans la presse comme un ennemi du peuple. Il était dangereux de le connaître, suicidaire de s'associer à lui. Son beau-frère, sa belle-mère et son oncle furent déportés. Il n'avait pas encore trente ans. Il avait peu d'argent et sa femme était enceinte. Il gardait une petite valise de prête pour le moment où l'arrestation prévue arriverait. Suite à l'attaque de la *Pravda*, il retira immédiatement sa 4^e symphonie des répétitions. Il savait que de continuer et publier cette œuvre sombre et introvertie aurait certainement mené à une exécution pour avoir osé défier l'insistance de Staline sur les airs élevés. Pour survivre, il écrivit ce qu'on attendait de lui mais en privé il mit en musique certains poèmes de Pouchkine. L'un d'eux, intitulé *Renaissance*, décrit un barbare impitoyable qui, avec un épais pinceau, noircit la peinture d'un génie. Ce n'est qu'avec le temps que cette peinture de surface sèche et tombe pour finir par révéler le chef-d'œuvre original dans toute sa beauté. Plusieurs années devaient s'écouler avant que le peuple ne comprenne la vraie signification de cette chanson.

Symphonie n° 5 en ré mineur op. 47

Vu les circonstances, la protestation du début de l'œuvre est un geste extraordinairement brave. Un intervalle qui se veut ascendant est immédiatement nié par un descendant épuisé et c'est ce conflit ascendant et descendant, l'espoir et le désespoir, qui envahit presque tout le mouvement. Chostakovitch nous accroche par la peau du cou et nous demande d'écouter ce qu'il a à dire. La première mélodie en est une de grande tristesse, personnelle sans être sentimentale ; douce et légèrement retenue. Il n'ose pas plaider trop fort au début. Nous nous trouvons dans un monde d'une isolation si extrême que seule de la musique semblable nous fait comprendre ce que cela a dû être. La section centrale est une marche grotesque. Elle gagne de la vitesse au fur et à mesure que les gens s'y joignent et on sent que le voyage inexorable de cette machine vers la catastrophe est inévitable. L'état semble ramasser tous les gens avant et les embarquer dans un monde dénué de toute humanité. Chostakovitch résiste et, dans ce qui semble être un acte surhumain de volonté, une grande répétition à l'unisson du thème triste et personnel du début, cette fois *fortissimo* et libéré, met fin à la marche. Il pourrait être possible de résister à l'oppression du régime. Il pourrait peut-être y

avoir de la liberté. Mais au sommet les rythmes de marche se reprennent et ils semblent gagner après tout. Au départ de l'armée, on entend leurs fanfares à distance et un violon solo pleurant seul est tout ce qui reste de la résistance du peuple. Cela suffira peut-être. La bataille n'est certainement pas encore finie.

Le scherzo s'ouvre aussi avec une protestation; une protestation à être un scherzo. Comment est-ce possible de plaisanter dans un tel monde ? Comment peut-il être attendu que l'on danse ? Cette parodie de valse est aussi amère que tout ce que Chostakovitch a jamais écrit. Vous pouvez insister que je danse, dit-il, mais vous ne pouvez pas me faire danser avec sincérité.

La musique agonise le plus dans le *Largo* suivant. Le fait que ce mouvement fût écrit en juste trois jours ne fait qu'augmenter la crainte révérentielle avec laquelle on l'écoute. On a dit une fois de la poétesse Anna Akhmatova que « sa bouche est celle par laquelle cent millions de gens pleurent ». On a la même impression ici. La douleur est insupportable par moments mais ce n'est pas de la musique malheureuse, juste profondément, profondément triste. S'il est du tout possible de rendre hommage à chacune des sept millions d'exécutions qu'on estime avoir été ordonnées par Staline entre 1935 et 1941, Chostakovitch l'a fait. Après toute la colère et la peine, la question primordiale mais sans réponse est « pourquoi » ?

L'interruption du finale ne pouvait pas être plus brutale. Son manque de respect pour les morts serait incroyable s'il n'était malheureusement si vrai. Comme la section centrale du premier mouvement, la musique fonce encore et encore, fouettant tout le monde dans une frénésie. Mais elle semble être la victime de son propre pouvoir ; elle finit par ne plus pouvoir aller plus loin et s'effondrer sur sa propre agression. Des décombres de cet écrasement, une figure sinueuse émerge lentement et doucement aux violons ; elle porte une ressemblance étrange avec le moment dans *Boris Godounov* de Moussorgsky où le chroniqueur Pimen s'assoit pour écrire la vérité. Chostakovitch semble vouloir attirer notre attention sur le fait que lui-même est sur le point de nous dire quelque chose d'important. Ce qui émerge est une citation directe de *Renaissance*, la chanson de Pouchkine qui avait été la première réaction de Chostakovitch au cauchemar de l'attaque de la *Pravda* l'année précédente. Évidemment, au moment de la création de la symphonie, personne ne connaissait l'existence même de cette chanson, sans parler des paroles. « Avec le temps, les barbouillages grossiers du

barbare vont sécher et tomber comme de vieilles écailles. Le beauté de la peinture originale redeviendra visible. » Quand le lien de la symphonie avec cette chanson fut fait des années plus tard, ce que bien des gens avaient toujours senti être la signification de la musique devint sa vérité inéluctable. Sur le jeu des harpes, on voit une possibilité de survie, la renaissance de tout un peuple n'est pas une utopie impossible. Le temps a passé, les mensonges du régime de Staline se sont finalement effrités, la vérité a émergé. Chostakovitch vit l'avenir et eut le courage de le décrire, peu importe la manière cryptique dont il dut le faire pour survivre. Dans ce sens, la coda de l'œuvre est une victoire mais c'est une victoire *contre* Staline, et non une victoire pour lui. L'habileté innée de la musique à être ambiguë devait être la planche de salut de Chostakovitch. Dans tout medium autre que la musique, il n'aurait jamais pu prétendre donner à Staline la fin du levé sur laquelle il insistait. Staline exigeait l'exultation. « Quelle exultation pouvait-il y avoir ? », dit Chostakovitch dans *Témoignage*, ses mémoires. « C'est comme si quelqu'un vous battait avec un bâton disant que votre devoir est de vous réjouir, votre devoir est de vous réjouir. Vous vous levez en tremblant et partez en marmottant: notre devoir est de nous réjouir, notre devoir est de nous réjouir. »

A la création, le peuple russe comprit exactement ce que la musique disait. Il y eut une ovation de quarante minutes. Beaucoup de gens pleuraient. C'était fondamentalement des larmes de gratitude que quelqu'un eût eu le courage extraordinaire et l'habileté d'écrire au sujet de leur époque de manière vraie et permmissible. Ils avaient une voix après tout. Les notes répétées qui terminent l'œuvre sont choquantes. Qu'elles soient répétées 252 fois est un signe que Chostakovitch savait que la bataille serait longue à gagner. Il savait qu'il y aurait des millions d'autres morts avant que la vérité soit découverte. En écoutant la musique aujourd'hui, il est difficile d'imaginer comment quiconque ait pu être dupes du double langage de Chostakovitch. Ils ne l'étaient peut-être pas. Peut-être Staline même a-t-il compris qu'il avait été déjoué cette fois et qu'il n'avait pas d'autre choix que de laisser le héros du public s'en tirer. Avec cette œuvre, Chostakovitch fut capable d'inaugurer un cessez-le-feu. Il ne devait malheureusement pas durer longtemps.

On croit communément que Chostkovitch a intitulé l'œuvre « la réponse pratique et créative d'un artiste soviétique à une juste critique ». C'est faux. C'est un sous-titre qu'un journaliste local lui suggéra pour la création moscovite de l'œuvre deux mois plus tard et il est

typique de l'intense ambivalence du compositeur à toute sorte de critique qu'il ne voyait pas d'avantage à la rejeter. Dans son essence en fait, le sous-titre est généralement vrai. Il était un artiste soviétique et c'était une réponse pratique et créative. Pratique dans le sens que tout autre type de réponse aurait mené à la mort et créative dans son habilité à dire une chose à certaines gens et quelque chose d'autre à d'autres. Seuls les mots « juste critique » bénéficièrent de l'inflexion typiquement ironique de Chostakovitch. Son pragmatisme vit immédiatement que si le prix pour la survie future de cette œuvre était d'acquiescer à une auto-critique un peu prolixe et pompeuse, ce prix valait la peine d'être payé. Sa grande force était de savoir quand être un héros et quand se conformer. Comme compositeur, il était indubitablement un héros. Comme homme, il aurait tout fait pour survivre. Sa musique est sa vérité ; ses mots le protégeaient. Un vieux proverbe russe dit : « Prétends embrasser quelqu'un mais crache après quand personne ne regarde. »

Symphonie n° 6 en si mineur op. 54

Écrite à l'été de 1939, la sixième symphonie commence là où la 5^e termine. Selon *Témoignage*, « ce fut un temps difficile et misérable, incroyablement misérable et dur. Chaque jour apportait toujours d'autres mauvaises nouvelles et j'avais si mal. J'étais si seul et effrayé. » Un long premier mouvement de chagrin privé et de désolation intense est suivi par deux mouvements vifs d'une grande joie et exubérance publiques. Il n'y a absolument pas d'essai de venir à bout des contradictions. Pour certaines gens, ce contraste est irrécyclable. Mais tout le point est là. C'était le trauma du peuple soviétique dans les années trente. Il était évidemment impossible de concilier la démonstration publique de contentement et la souffrance privée. La réalité était absurde. Après des années de fascisme agressif, Staline déclara soudain que Hitler était « un grand ami du socialisme ». De le contredire était une offense digne de déportation. Deux ans plus tard, il était redevenu le vilain dictateur envahisseur. L'histoire était continuellement réécrite. Quelqu'un fit remarquer : « il était très difficile de ne pas savoir ce qui allait arriver hier. »

Il y a des moments dans le premier mouvement où la musique semble à peine bouger. Elle est si statique par moments qu'on se demande si elle est vivante. Elle sonne nocturne – l'heure où on pourrait juste échapper à soi-même. Les sentiments n'étaient permis que dans la solitude

évidemment. Des trompettes à distance font allusion à une vigile pour les morts, un célesta au passage sinistre du temps, un long solo de flûte à un rossignol perdu. Même les oiseaux étaient seuls. Chostakovitch avait récemment transcrit l'*Adagio* de la dixième symphonie de Mahler pour piano duo. Les deux symphonies furent écrites juste avant les première et seconde guerres mondiales et les deux compositeurs avaient prévu les tragédies qui devaient se produire. Ce n'est pas seulement leurs mondes sonores qui semblent semblables ici. Chostakovitch était aussi un mahlérien dans son désir de donner un sens avant toute idée conventionnelle de forme et d'équilibre. Les deux compositeurs écrivirent leur symphonie exactement dans la forme requise par l'émotion de chacune. Dans la sixième symphonie, Chostakovitch voulut exprimer un monde illogique et contradictoire et il choisit donc une forme qui est ces deux choses à la fois. La nature de levé des deux scherzos devrait sonner creuse, le faux manque de cœur de beaucoup de gens. C'est la lumière du jour et elle est fausse. Staline avait demandé de la lumière et des finales bruyants. Chostakovitch répondit avec un accord si extrême qu'il fut encore capable de satisfaire aux demandes en conflit de son mentor et de sa conscience. L'écrivain Ian MacDonald l'exprima parfaitement : « Si vous voulez de la musique légère, vous l'aurez – et avec vengeance. » Aux moments les plus ampoulés du finale, on doit garder une pensée pour la souffrance du premier mouvement. Le contraste rend l'audition inconfortable. On se sent presque coupable d'être entraîné même brièvement par la joie de vivre du finale. C'était une culpabilité que plusieurs ne voulaient pas avouer quand il s'agissait de supporter Staline.

La fin des années 1940

Quoique la Russie perdit un sixième de sa population à la guerre, la fin de celle-ci ne provoqua pas de sentiment de grande détente chez le peuple russe qui savait que sa fin ne ferait que déplacer le centre d'attention sur les affaires internes de Staline. Staline était en fait si paranoïaque que, apeuré par ce que les prisonniers russes de guerre avaient pu assimiler dans les camps nazis en Allemagne, il les fit tous arrêter à leur retour et envoyés aux Goulags. La dépression s'approfondit au fur et à mesure que la poigne de Staline se refermait sur le monde. L'acquisition de la Pologne et de la Hongrie augmenta le besoin de goulags en nombre et en dimensions. La fin des années 1940 fut aussi le temps où les gens qui avaient reçu une sentence de dix ans de prison à la fin des années 30 devaient être relâchés. Plus souvent qu'autrement ils

étaient immédiatement réarrêtés pour éviter que les absurdités de leur emprisonnement premier ne deviennent chose publique. Les liens que la guerre avait tissés entre les gens se désintégrérent rapidement encore une fois. Les gens commencèrent à poser des coussins sur leurs téléphones croyant qu'ils étaient en fait des appareils d'écoute clandestine. Chaque nouvelle rencontre était de nouveau un informateur possible. Staline déclara qu'il n'y avait pas d'acte plus noble que de dénoncer un ami. Les ressemblances avec les années trente étaient beaucoup trop évidentes et ce ne fut pas long que les arts ressentirent encore une fois le poids de l'attaque du parti. Au premier congrès des compositeurs de l'Union Soviétique en 1948, le ministre de la Culture, Andrei Jdanov, proclama que la musique contemporaine était « comme la fraise d'un dentiste. Les seuls arbitres devraient être le peuple et le peuple veut des chansons de masse. » La huitième symphonie de Chostakovitch fut décrite comme n'étant « pas une œuvre musicale du tout, répulsive et ultra individualiste ». Il fut forcé de résigner de l'union des compositeurs. Le magazine *Newsweek* l'appela « une purge de dièses et de bémols », ne réalisant probablement pas le sérieux de la situation pour les gens impliqués. Chostakovitch redevint une non-personne. On fracassa les vitres de ses fenêtres.

L'intervalle entre ses neuvième et dixième symphonies fut le plus grand à séparer deux de ses œuvres orchestrales majeures. Mais était-ce vraiment un intervalle? Chostakovitch dit une fois qu'à titre de compositeur, il pensait longtemps et écrivait vite. Il composait normalement la pièce complètement dans sa tête et il ne la mettait par écrit que lorsqu'elle était "finie". Ceci rend très difficile de préciser une date exacte de composition. On croit généralement que Chostakovitch a écrit la dixième symphonie après la mort de Staline en 1953. Il est certainement difficile d'imaginer qu'il aurait osé publier une telle pièce du vivant de son persécuteur mais Tatiana Nikolaïeva, pianiste et amie du compositeur, jure qu'elle l'a entendu jouer des parties de l'œuvre en 1951 déjà. Chostakovitch admit dans *Témoignage* ce que la plupart des gens avaient toujours présumé, soit que sa dixième symphonie traite de Staline. Qu'il ait été mort ou vivant à ce moment-là n'est pas important.

Symphonie n° 10 en mi mineur op. 93

Le premier mouvement, une valse lente en forme d'arche immense qui mène au sommet aussi inévitablement qu'elle s'en éloigne, est un voyage étonnant qui, bien qu'il donne

l'impression de se terminer là où il avait commencé, a parcouru une énorme distance. Du point de vue de la structure, ce mouvement orchestral est le meilleur qu'il ait jamais écrit. Du point de vue de l'émotion, il a une qualité fatiguée et épuisée qui reflète la phrase d'Akhmatova : « Comme il est triste de n'avoir plus personne à perdre et on peut pleurer. » On sent l'épuisement de tous ceux qui ont vécu les vingt-cinq ans de tyrannie de Staline.

Dans le second mouvement, Chostakovitch décrit le régime d'une brutalité inépuisable. Il commence *fortissimo* et est suivi par pas moins de cinquante *crescendos*. Il n'y a que deux *diminuendos*. L'effet s'explique par lui-même. L'émotion n'est pas tant une description de Staline lui-même mais de la colère qu'il ait jamais existé. En fait, sa prise sur le peuple était telle que l'hystérie devant son cortège funèbre fut si grande que des centaines de personnes furent écrasées par des tanks qui essayaient de maintenir l'ordre et de protéger le cercueil. Il est typique de Staline d'avoir continué à être responsable de la mort de gens même après sa mort.

Comme le premier mouvement, le troisième est un autre essai à la danse. Cette valse est plus macabre et repose sur un thème formé des quatre premières lettres des initiales et du nom de famille du compositeur. Quand les lettres D. Sch sont mises en notation allemande, elle épellent les notes ré, mi bémol, do, si. Mais de définir ainsi son identité semble le mener nulle part. La musique retombe continuellement sur elle-même. Il ne semble pas y avoir d'issue jusqu'à ce que les violoncelles et contrebasses, dans un *crescendo* désespéré, tombent comme par hasard sur un appel de cor énigmatique au début. Ce thème de cinq notes apparaît douze fois – chaque fois presque identique et il ressemble étonnamment à la fanfare de cors du début de *Das Lied von der Erde* de Mahler. Le message de cette œuvre profondément optimiste aurait certainement résonné chez Chostakovitch. Malgré toutes les horreurs, la vie elle-même est belle et elle le sera toujours bien que l'homme essaie de la ruiner. Le monde se renouvellera toujours. Une autre signification possible du thème est qu'en utilisant les systèmes de notation français et allemand, l'appel de cor épellerait le nom ELMIRA : E (mi), L(a), Mi, R(é), A (la). Elmira Nazirova était une pianiste et compositrice de l'Azerbaïdjan qui avait étudié avec Chostakovitch. Il s'en était entiché et il lui écrivit de nombreuses lettres pendant l'été de 1953. Les deux interprétations pourraient être pertinentes. L'une représente la nature éternelle, l'autre l'amour humain. Les deux sont des forces du bien et, ainsi, les armes les plus efficaces contre un homme mauvais comme Staline. L'appel de cor symbolise une alternative. Il ne semble

malheureusement pas y avoir de moyen de faire un lien avec lui. Le mouvement réexpose la valse D. Sch et il devient de plus en plus désespéré. Une histoire raconte que Gogol se regardait constamment dans un miroir et, dans la folle contemplation de son image, il appelait continuellement son nom. Il y a quelque chose ici de cette manie. Le motif D. Sch est répété encore et encore, essayant désespérément de soutenir son individualité. A son sommet presque hystérique, le thème de l'amour éternel revient, cette fois aux quatre cors et *fortissimo*. Voilà la réponse. C'est l'alternative. Mais on se demande si la prise de conscience est arrivée trop tard. L'appel de cor final est loin, très loin, encore une fois hors de notre portée.

Le finale s'ouvre sur un paysage sibérien avec des voix solitaires de bois qui essaient de communiquer entre elles au-dessus des plaines arides. C'est la musique la plus lente de toute la symphonie, un rappel opportun de la désolation que les prisonniers vivaient. C'était un miracle de survivre aux camps. Il n'était pas rare que quarante hommes fussent gardés dans une cellule dimensionnée pour quatre. En fait, beaucoup étaient simplement fusillés à la fin de leur sentence sur la présomption que, s'ils étaient encore vivants, c'était parce qu'ils avaient ou bien travaillé moins qu'ils auraient dû ou qu'ils auraient mangé plus que leur ration. A la maison, la vie continue et l'*allegro* suivant décrit l'existence banale et monotone des gens qui essaient d'éviter leur propre déportation. La symphonie hésite entre ce qui est le pire. Au moins les prisonniers avaient le droit de pleurer. La musique rapide n'a pas vraiment d'allant. Comme le dit Chostakovitch : « Il est très difficile de courir librement quand on regarde constamment par-dessus son épaule. » On peut essayer de jouer à des jeux mais ce sera toujours dans une sorte de prison. La description du poète Osip Mandelstam de ce temps-là est hantante : « Nous étions capables d'arriver au travail avec un sourire aux lèvres après une nuit au cours de laquelle notre foyer avait été fouillé ou un parent arrêté. Il était essentiel de sourire. Pas de sourire voulait dire qu'on avait peur ou qu'on n'était pas heureux. Personne ne pouvait se permettre d'admettre cela. »

Les purges avaient rendu presque tout le monde complice. C'était comme une boule de neige qui grossit de tout ce qu'elle touche. Après que le basson un peu cancanier ait commencé la coda du finale, tout le monde s'y joint un à un. Le méchant rythme du second mouvement galope à côté – le retour de la caisse claire ne nous laisse pas d'autre choix que de comprendre que Staline est celui qui pousse la boule de neige au bas de la côte. Mais les

cors et timbales résistent, martelant le motif de D. Sch et, avec lui, le désir de rester individuel. Je ne serai pas battu, crie-t-il. Vous ne m'aurez jamais. Le défit est remarquable. Le fait que l'opposition est encore là pousse à croire que Chostakovitch aurait conçu cette œuvre avant la mort de Staline. Il comprenait peut-être simplement qu'après Staline, quelqu'un d'autre viendrait opprimer le peuple. De toute façon, la fin de cette œuvre n'apporte pas de détente, juste une assertion triomphante que, malgré la présence continue de la tyrannie, un individu à l'esprit assez fort peut survivre. « Même s'ils me coupent les mains », dit-il, « je continuerai à composer de la musique – même si je dois tenir la plume entre mes dents. » Seul Chostakovitch peut être aussi optimiste, pessimiste et ultimement réaliste dans une œuvre sans aucun sens de contradiction. C'est ce qui fait de toutes ses symphonies des chroniques aussi vitales du 20^e siècle.

© *Mark Wigglesworth 1999*

L'Orchestre national de la BBC du Pays de Galles (BBC NOW) a joué un rôle intégrant dans la culture du Pays de Galles, occupant un poste particulier en tant qu'orchestre symphonique national et de diffusion. Faisant partie de la BBC du Pays de Galles et soutenu par le Conseil des Arts du Pays de Galles, il donne continuellement des concerts en direct dans le Pays de Galles et le reste du Royaume-Uni. L'orchestre est un ambassadeur de la musique galloise, défenseur des compositeurs et musiciens contemporains et travaille étroitement avec le compositeur associé gallois Huw Watkins.

L'orchestre joue annuellement aux Proms de la BBC et aux deux ans au concours Cardiff Singer of the World de la BBC ; ses concerts peuvent être entendus régulièrement sur les ondes de la BBC : sur Radio 3, Radio Wales et Radio Cymru. S'appuyant sur son travail considérable avec des écoles pour besoins éducationnels spéciaux, BBC NOW donna le tout premier Relaxed Prom en 2017 nommé Best Family Event au Fantastic for Families Awards en 2018.

En décembre 2018, l'orchestre se rendit en Chine avec Xian Zhang. En 2015, comme partie d'une grande tournée en Amérique du Sud, l'orchestre visita la colonie galloise en Patagonie. BBC NOW a sa base au Hoddinott Hall de la BBC à Cardiff Bay où il continue son travail comme l'un des principaux orchestres de film.

Mark Wigglesworth a étudié à l'Académie Royale de Musique de Londres avant de gagner le concours de direction Kondrashin aux Pays-Bas en 1989. Il a depuis travaillé avec l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Concertgebouw, l'Orchestre de La Scala de Milan, l'Orchestre de Santa Cecilia à Rome, les orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney, l'Orchestre Philharmonique d'Israël ainsi que les orchestres symphonique et philharmonique de Londres. En matière d'opéra il a dirigé *Elektra*, *The Rake's Progress* et *Tristan et Isolde* à l'Opéra National Gallois, *Peter Grimes*, *La Bohème* et *Figaro* à Glyndebourne, *Lady Macbeth de Mtsensk*, *Falstaff*, *Così fan tutte* et *Parsifal* à l'English National Opera, *Peter Grimes* à l'Opéra des Pays-Bas, *Mitridate*, *Wozzeck* et *Pelléas et Mélisande* au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, *Così fan tutte* au Bayerische Staatsoper, *Die Meistersinger von Nürnberg* au Royal Opera House du Covent Garden et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra Métropolitain de New York.

DDD

Recording Data

Recording: No. 5: December 1996; No. 6 / No. 10: November 1997 at the Brangwyn Hall, Swansea, Wales
Producer: Mike George
Sound engineer: Giraffe Productions
Post-production: Editing: Paul Jenkins

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Mark Wigglesworth 1999
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover design: Sofia Scheutz
Photo of Mark Wigglesworth: © Sim Canetty-Clarke
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-973 © 1996 & 1997; © 1999, BIS Records AB, Sweden.



Mark Wigglesworth