



SHOSTAKOVICH

symphony no. 8

netherlands radio philharmonic orchestra
MARK WIGGLESWORTH



SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906-75)

SYMPHONY No. 8 IN C MINOR, Op. 65 (1943) *(Sikorski)*

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

TT: 69'54

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

JORIS VAN RIJN *leader* · MIRIAM HANNECART *cor anglais solo (track 1)*

MARK WIGGLESWORTH *conductor*

Such was the popularity of Shostakovich's *Seventh Symphony* that one American radio station offered the Soviet government \$10,000 for the rights to the first broadcast of its successor. But the worldwide reaction to the *Leningrad Symphony* was a mixed blessing for the composer. On the one hand the resultant fame in the West provided a certain degree of protection against criticism at home, but on the other it gave his jealous and insecure colleagues an opportunity to promote the view that he had decadent and 'anti-Soviet' tendencies. In any case, given that the *Eighth* was created at the turning point in the war, its expected optimism generated huge anticipation. 2nd February 1943 saw the defeat of the German army at Stalingrad. Despite the gigantic losses suffered by the Red Army during the battle, a sense of great achievement and pride spread across the Soviet Union – Stalin had defeated the Nazis. The trouble for Shostakovich was that this was not necessarily a reason to celebrate. He feared that the victory would actually only help Stalin, whose newly acquired prestige in the West would allow him to wield even more power than he already did.

The war years had in fact been years of relative freedom for Soviet creativity. It became acceptable to depict grief and destruction as the responsibility could be placed at the door of the Germans. In peacetime, unclouded optimism was required of artists and under those circumstances Shostakovich's music was often subjected to intense criticism. In many ways, the war rescued the composer. In *Testimony*, his disputed but reliable memoirs, he wrote: 'And then the war came and the sorrow became a common one. We could talk about it, we could cry openly, cry for our lost ones. People stopped fearing tears. Before the war there probably wasn't a single family who hadn't lost someone, a father, a brother, or if not a relative, then a close friend. Everyone had someone to cry over, but you had to cry silently, under the blanket, so no one would see. Everyone feared everyone

else, and the sorrow oppressed and suffocated us. It suffocated me too. I had to write about it. I had to write a Requiem for all those who died, who had suffered. I had to describe the horrible extermination machine and express protest against it. The seventh and eighth symphonies are my Requiems.'

Between 1937 and 1939 alone, one and a half million Russians were liquidated. People were forced to inform on each other and in one region a quota was even established whereby everyone needed to inform on five people. If you could only name four, you had to be the fifth. In addition, Stalin's policy of agricultural collectivism led to such poverty and famine that there were even reports of parents eating children. And all this whilst their leader exported tons of grain abroad. Amazingly, some people presumed Stalin didn't know. Thousands wrote letters to tell him of the hardship that was being endured.

Shostakovich described the *Eighth Symphony* as a poem of suffering. In public he called it '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 I feel 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 with Hitler 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 written in a staggeringly short time during the summer of 1943. The official dates for its composition are 1st July to 4th September though this is misleading as most of the work took place in his head and Shostakovich tended to have pieces fully thought through before he put pen to paper. In that sense he never 'composed' but simply wrote down the music he heard. Even so, the speed is remarkable, especially considering that he was suffering from gastric

typhoid at the time. It was premièred on 4th November by the work's dedicatee, the conductor Evgeny Mravinsky. Despite a positive reaction from the audience, the piece was attacked violently by the authorities, who denounced it as counter-revolutionary and anti-Soviet. By the end of the war, the work was effectively withdrawn from the repertoire and in 1948 it was officially censored for its 'unrelieved gloom', and singled out for attack by Andrei Zhdanov, the Minister of Culture. He declared that it was 'not a musical work at all' and that anyone who denied this was in league with the West. 'It is repulsive and ultra-individualist. The music is like a piercing dentist's drill, a musical gas chamber, the sort the Gestapo used.' The scores were ordered to be recycled to save paper and all recordings of performances were destroyed. Even Shostakovich himself came to have mixed feelings about whether the piece should be performed. 'Every report of its success made me ill. A new success meant a new coffin nail.' It is in fact only relatively recently that the work has come to be truly admired throughout the world. It is ironic that it wasn't played in the West because people thought it was only about the war, whilst it didn't get performed in Russia because the authorities knew it wasn't!

There is a school of thought which finds the work lacking some of the invention of previous symphonies. Questions are asked for instance as to why the opening is so similar to that of the *Fifth Symphony*. But that is to misunderstand the purpose of so much of Shostakovich's music. He always chose meaning over logic and truth over beauty. If there are passages that sound depressingly similar to what had gone before, that is because he felt that that was the case in life. If there are sections that are ugly, that is because the world itself seemed ugly. If there are episodes that are unbearable, this corresponded to Shostakovich's feelings too. There are moments that don't seem to make sense, just as there were days that appeared meaningless to many Russians. The piece is inflated, mundane

and chaotic at times. But this was intentional. This was Shostakovich's view of the world.

The vast opening movement (longer than the next three combined) does follow with striking similarity the structure of the corresponding movement in the *Fifth*. But there is more passion in the earlier piece, more sorrow. The second time around there is an emptiness in the pain: it is a hollow cry rather than an emotional heartbreak. The huge agonizing outbursts that form the movement's climax feel more like lonely screams in a desert than specific pleas for help. There is certainly something much more dehumanizing about them than about a similar outburst at the climax of the first movement of Mahler's *Tenth Symphony*, which Shostakovich knew well and to which they have been compared.

An opening movement like this was always going to be hard to **contrast** and it is not surprising that Shostakovich felt it necessary to follow it with not one, but two scherzos. They can hardly be called light relief, however: there is a mock grandeur about the first that maintains the bitterness of the opening *Adagio*, whilst the second seems to go the whole hog in expressing the total crushing of an individual. The relentlessness of its machine-like *ostinato* shows no pity at the human shrieks that ride above it: a scream before a final bullet, or the rush of a guillotine before it hits its mark. Starting *fortissimo*, the movement contains thirty-nine *crescendos*. There are only two *diminuendos*.

The fourth movement is possibly the most terrifying music Shostakovich ever wrote.

It has an inward-looking quality that proves that the horrors of the mind are even worse than those of the body. The meaningless solitude of a helpless individual is even more frightening than the huge angry outbursts of the first movement. The intransigence of the bass line perfectly represents the monotony of life and, just as in a similar passacaglia in Benjamin Britten's *Peter Grimes*, the solo

upper parts depict the individual's failing attempts to rise above this constriction. At each repetition one longs for the final variation; but every time the bass line fails to resolve positively and, doubling back on itself, reiterates yet again the agony of isolation. 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. A violinist in the Leningrad Philharmonic Orchestra, Yakov Milkis, recalled telling Shostakovich how wonderful this transition to the finale was. 'My dear friend,' the composer replied, 'if you only knew how much blood that C major cost me.' He then fell silent and the violinist was left with the impression that he had 'touched on something very sacred and private.'

There has long been a tradition of C minor symphonies emerging into the major for their optimistic finales. Beethoven's *Fifth*, Bruckner's *Eighth* and Mahler's *Second* all follow the basic plot archetype of tragedy to triumph. But despite the similar tonality it is doubtful whether Shostakovich's *Eighth* can be bracketed with these. It certainly travels from darkness to light but it is a journey that yearns more for peace than for victory, and as such its closing bars are far more akin to those of Mahler's *Das Lied von der Erde*. Whereas that work depicted an eternity of life, however, *Symphony No. 8* suggests an eternity of nothingness. Mahler felt that the world would always survive. Shostakovich was aware that it might not. It was with unmistakable irony that he wrote to his friend Isaak Glikman at the end of 1943: '1944 will be a year of happiness, joy and victory. The freedom-loving peoples will at long last throw off the yoke of Hitlerism and peace will reign throughout the world under the sunny rays of Stalin's constitution. I am convinced of this and therefore experience the greatest joy.' The suggestion that Shostakovich had titled the finale of his *Eighth Symphony* 'Through cosmic space the Earth flies towards its doom' sounds more genuine and there are certainly passages in this movement that seem to describe the coming annihila-

tion of the world. In fact, the meaninglessness of much of its music, especially the central fugue, suggests this might already have taken place. The composer himself, however, said that ‘the course of history will inevitably bring the downfall of tyranny and evil and with it, the triumph of freedom and humanity’, and about this piece specifically he wrote that ‘on the whole it is an optimistic, life-asserting work. Its philosophical conception can be summed up in three words: life is beautiful. All that is dark and evil rots away, and beauty triumphs.’ It is hard to be convinced by the idea that the end of the piece is triumphant, but the final flute solo does at least suggest that the lone hero has survived, if not triumphed, and in those days, and in that country, perhaps just survival itself was something worth celebrating.

© *Mark Wigglesworth 2005*

The **Netherlands Radio Philharmonic Orchestra** occupies a prominent place in the Dutch music world. With 115 musicians, it is the largest orchestra within the Foundation Music Centre of Dutch Radio and Television. Additionally the orchestra, by consistently striving for the highest levels of artistic quality and well-balanced programming, has emerged as one of the finest orchestras in the Netherlands.

The Netherlands Radio Philharmonic Orchestra was founded in 1945 by the conductor Albert van Raalte, and has since then performed under its artistic directors Paul van Kempen, Bernard Haitink, Jean Fournet, Willem van Otterloo, Hans Vonk and Sergiu Comissiona, each of whom contributed in his own way to the orchestra’s musical growth. Over the years the orchestra has played under conductors of international repute, including Kirill Kondrashin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Kurt Masur, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Gennady Rozhdestvensky, Peter Eötvös and Valery Gergiev.

Edo de Waart became chief conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra in 1989. In December 2004, after a lengthy association with the orchestra, he took his official leave from the orchestra and was proffered the title of conductor laureate and the promise to return regularly as guest conductor. His successor is Jaap van Zweden, who took up the position of chief conductor in January 2005.

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 Cleveland Orchestra, New York Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Minnesota Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, the Orchestra of La Scala, Milan, Santa Cecilia Orchestra in Rome, Israel Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra and London Philharmonic Orchestra. In opera he has performed the three Mozart/da Ponte Operas for Opera Factory, *Elektra* and *The Rake's Progress* at Welsh National Opera, *Peter Grimes*, *La Bohème* and *Figaro* at Glyndebourne, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Falstaff* and *Così fan tutte* at English National Opera, *Peter Grimes* for the Netherlands Opera and *Die Meistersinger von Nürnberg* at the Royal Opera House, Covent Garden.

Schostakowitschs *Siebte Symphonie* war so populär, daß ein amerikanischer Rundfunksender der sowjetischen Regierung 10.000 Dollar für die Erstausstrahlung der nächsten Symphonie anbot. Die weltweiten Reaktionen auf die *Leningrader Symphonie* waren indes ein zweischneidiges Schwert für den Komponisten. Einerseits sorgte die daraus resultierende Berühmtheit im Westen für einen gewissen Schutz vor Kritik in der Heimat, andererseits gab sie seinen neidischen und unsicheren Kollegen Gelegenheit, die These zu unterfüttern, er habe dekadente und „anti-sowjetische“ Tendenzen. Wie dem auch sei – in Anbetracht des Umstandes, daß die *Achte* am Wendepunkt des Kriegs entstand, setzte man große Erwartungen in ihren vermuteten Optimismus. Am 2. Februar 1943 wurde die deutsche Armee bei Stalingrad besiegt. Trotz der gigantischen Verluste, die die Rote Armee während der Schlacht zu erleiden hatte, verbreitete sich ein Gefühl großen Stolzes im ganzen Land – Stalin hatte die Nazis besiegt. Das Problem für Schostakowitsch war, daß dies nicht unbedingt ein Grund zum Feiern war. Er befürchtete, daß der Sieg eigentlich nur Stalin helfen würde, sein neu gewonnenes Ansehen im Westen dazu zu nutzen, noch mehr Macht auszuüben als ohnehin schon.

Die Kriegsjahre waren in der Tat Jahre relativer Freiheit für die sowjetische Kunst. Die Darstellung von Leid und Zerstörung wurde akzeptiert, weil man die Verantwortung dafür den Deutschen zuweisen konnte. Friedenszeiten hingegen verlangten ungetrübten Optimismus von den Künstlern; unter diesen Umständen war Schostakowitschs Musik oft heftiger Kritik ausgesetzt. In vielerlei Hinsicht rettete der Krieg den Komponisten. In *Zeugenaussage*, seinen umstrittenen, aber verlässlichen Memoiren, schreibt er: „Da kam der Krieg. Der heimliche, der isolierte Kummer wurde zum Kummer aller. Man durfte über ihn sprechen, man konnte offen weinen, offen die Toten beklagen. Die Menschen brauchten sich nicht mehr vor Tränen zu fürchten. Schon vor dem Krieg gab es in Leningrad

sicherlich kaum eine Familie ohne Verluste: der Vater, der Bruder, und wenn es kein Angehöriger war, dann ein naher Freund. Jeder hatte um jemanden zu weinen. Aber man mußte leise weinen, unter der Bettdecke. Niemand durfte es merken. Jeder fürchtete jeden. Der Kummer erdrückte, erstickte uns. Er würgte alle, auch mich. Ich mußte ihn in Musik umsetzen. Ich mußte ein Requiem schreiben für alle Umgekommenen, für alle Gequälten. Ich mußte die furchtbare Vernichtungsmaschinerie schildern und den Protest gegen sie zum Ausdruck bringen. Die *Siebte* und die *Achte* sind meine Requiems.“

Allein von 1937 bis 1939 wurden 1,5 Millionen Russen liquidiert. Die Menschen wurden gezwungen, einander zu bespitzeln. In einer Region wurde sogar eine Quote festgelegt, derzufolge ein jeder über fünf Menschen zu berichten hatte. Wer nur vier nennen konnte, war selber der fünfte. Außerdem führte Stalins Politik der Zwangskolchosen zu solcher Armut und Hungersnot, daß es Berichte gab, Eltern hätten ihre Kinder verspeist. Währenddessen exportierte Stalin Tonnen von Weizen ins Ausland. Erstaunlicherweise vermuteten einige, Stalin habe von der Not nichts gewußt. Aber Tausende schilderten ihm in Briefen das Elend, das sie durchlitten. Schostakowitsch beschrieb die *Achte Symphonie* als ein Gedicht des Leidens. In der Öffentlichkeit nannte er sie „einen Versuch, die schreckliche Tragödie des Kriegs widerzuspiegeln“, ein Krieg, der 27 Millionen sowjetische Leben gekostet hatte. 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 Zerstörungen. Aber darüber habe ich die schrecklichen Vorkriegsjahre nicht vergessen. Davon zeugen meine Symphonien – und auch die *Achte*.“

Die Symphonie entstand innerhalb eines verblüffend kurzen Zeitraums im Sommer 1943. Offiziell wurde die Symphonie vom 1. Juli bis 4. September komponiert, was insofern irreführend ist, als ein Großteil des Werks damals bereits abgeschlossen war – Schostakowitsch hatte seine Werke meist fertig durchdacht, bevor er sie niederschrieb. In diesem Sinne „komponierte“ er nicht, sondern notierte einfach die Musik, die er hörte. Gleichwohl ist die Geschwindigkeit bemerkenswert, insbesondere in Anbetracht des Umstands, daß er damals an Magentyphus erkrankt war. Das Werk wurde am 4. November unter Leitung seines Widmungsträgers, des Dirigenten Jewgenij Mrawinsky, uraufgeführt. Trotz positiver Aufnahme durch das Publikum wurde die *Achte* vom Regime heftig attackiert und als konterrevolutionär und anti-sowjetisch diffamiert. Zum Ende des Krieges war das Werk aus dem Repertoire verschwunden; 1948 wurde es wegen „ungelinderter Schwermut“ offiziell von der Zensur verdammt und namentlich von Andrej Shdanow angegriffen. Er erklärte, bei der *Achten* handele es sich „überhaupt nicht um ein musikalisches Werk“ – wer dies leugne, mache gemeine Sache mit dem Westen. „Sie ist widerwärtig und ultra-individualistisch. Die Musik ist wie ein durchdringender Zahnbohrer, wie eine musikalische Gaskammer in Gestapo-Manier.“ Die gedruckten Exemplare wurden eingestampft und recycelt, alle Aufnahmen wurden vernichtet. Sogar Schostakowitsch selber hegte gemischte Gefühle darüber, ob die Symphonie aufgeführt werden solle. „Jeder Bericht über ihren Erfolg machte mich krank. Ein neuer Erfolg war ein neuer Nagel für meinen Sarg.“ Erst in jüngerer Zeit ist die Symphonie weltweit in ihrem eigentlichen Wert erkannt worden. Ironisch ist, daß sie im Westen nicht gespielt wurde, weil man annahm, sie handele nur vom Krieg, während sie in der Sowjetunion nicht aufgeführt wurde, weil das Regime wußte, daß dies nicht stimmte!

Manch einer hat an der *Achten* mitunter die Erfindungskraft der vorherigen Symphonien vermißt. Man wunderte sich beispielsweise, warum ihr Anfang

dem der *Fünften* so sehr ähnele. Doch dies heißt, das Ziel von Schostakowitschs Musik zu verfehlen. Immer hat er Bedeutung über Logik und Wahrheit über Schönheit gestellt. Gibt es Passagen, die Früherem bedrückend ähneln, so liegt dies daran, daß Schostakowitsch fühlte, dies sei auch im Leben so. Gibt es häßliche Abschnitte, so liegt dies daran, daß die Welt selber häßlich erschien. Gibt es unerträgliche Episoden, so korrespondierte dies ebenfalls mit Schostakowitschs Gefühlen. Es gibt Momente, die sinnlos scheinen, wie es auch Tage gab, die vielen Russen wertlos erschienen. Das Werk ist mal aufgebläht, mal mondän, mal chaotisch. Aber das ist Absicht. Dies war Schostakowitschs Sicht der Welt.

Der ausgedehnte erste Satz (er ist länger als die folgenden drei zusammen) entspricht in der Tat verblüffend der Struktur des ersten Satzes der *Fünften*. Doch damals gab es mehr Leidenschaft, mehr Leid. Beim zweiten Mal birgt der Schmerz eine Leere: eher hohler Schrei als emotionaler Gram. Die gewaltigen, verzweifelt ringenden Ausbrüche, die den Höhepunkt des Satzes bilden, erscheinen eher wie einsame Rufe in der Wüste denn wie gezielte Hilfeschreie. Sicherlich gibt es hier etwas weit Entmenschlicheres als in dem vergleichbaren Ausbruch zum Höhepunkt des ersten Satz von Mahlers *Zehnter Symphonie*, den Schostakowitsch gut kannte und mit dem sie verglichen worden sind.

Für einen derartigen Eingangssatz findet sich schwerlich ein Kontrast, und so überrascht es nicht, daß Schostakowitsch nicht nur ein, sondern gleich zwei Scherzos anschloß. Gleichwohl wird man sie kaum eine angenehme Erholung nennen können: In der spöttischen *grandezza* des ersten ist die Bitterkeit des vorangegangenen *Adagio* aufbewahrt, während das zweite die vollständige Vernichtung eines Individuums darzustellen scheint. Die Unbarmherzigkeit seines maschinenken Ostinatos bezeugt den menschlichen Schreien darüber kein Erbarmen: der Schrei im Angesicht der tödlichen Kugel oder das Gleiten der Guillotine, bevor sie ihr Ziel trifft. Mit einem Fortissimo beginnend, enthält der Satz

39 Crescendos und nur zwei Diminuendos.

Der vierte Satz enthält die vielleicht erschreckendste Musik, die Schostakowitsch je komponiert hat.

Sie hat eine introspektive Qualität, die beweist, daß die geistigen Schrecken schlimmer sind als die des Körpers. Die sinnlose Einsamkeit eines hilflosen Individuums ist furchterregender als die gewaltigen, wütenden Ausbrüche des ersten Satzes. Die Unnachgiebigkeit der Baßlinie repräsentiert auf vollkommene Weise die Monotonie des Lebens, während – wie in einer ähnlichen Passacaglia in Benjamin Britten's *Peter Grimes* – die solistischen Oberstimmen die vergeblichen Versuche des Individuums schildern, der Beengtheit zu entfliehen. Bei jeder Wiederholung erwartet man die Schlußvariation; jedesmal aber verweigert die Baßlinie die rechte Auflösung und kehrt zurück zur Agonie der Isolation. Über zehn Minuten zeitlosen Schmerzes vergehen, bevor der Satz wie ein im Dunkel umhertappende Blinder schließlich zu dem C-Dur findet, dem es die ganze Zeit zustrebte. Yakov Milkis, ein Geiger der Leningrader Philharmoniker, sagte Schostakowitsch einst, wie wundervoll er diese Überleitung zum Finale fände. „Mein lieber Freund“, antwortete der Komponist, „wenn Sie wüßten, wieviel Blut mich dieses C-Dur gekostet hat.“ Dann schwieg er und der Geiger hatte das Gefühl, er habe „etwas sehr Heiliges und Privates berührt.“

Es gibt eine große Tradition von c-moll-Symphonien, die sich im optimistischen Finale nach C-Dur wenden. Beethovens *Fünfte*, Bruckners *Achte* und Mahlers *Zweite* folgen allesamt dem archetypischen Handlungsschema „Tragödie – Triumph“. Trotz derselben Tonart ist fraglich, ob Schostakowitschs *Achte* hierzu gezählt werden kann. Sicherlich führt sie aus Dunkel zum Licht, aber sie strebt eher zum Frieden als zum Sieg, und daher ähneln ihre Schlußtakte weit eher denen von Mahlers Lied von der Erde. Während aber dieses Werk die Ewigkeit des Lebens zum Thema hat, weist die *Symphonie Nr. 8* auf die Ewigkeit des

Nichts. Mahler war sich gewiß, daß die Welt immer überleben würde. Schostakowitsch spürte, daß dies nicht unbedingt so sein müsse. Mit unmißverständlichem Ironie schrieb er seinem Freund Isaak Glikman Ende 1943: „1944 wird ein Jahr des Glücks, der Freude und des Sieges werden. Die freiheitsliebenden Völker werden das Joch Hitlers abschütteln, und Frieden wird in der ganzen Welt unter den sonnengleichen Strahlen von Stalins Verfassung herrschen. Davon bin ich überzeugt und verspüre also größte Freude.“ Der Hinweis, Schostakowitsch habe das Finale seiner *Achten Symphonie* „Durch kosmischen Raum fliegt die Erde ihrem Schicksal entgegen“ genannt, scheint glaubhafter, und gewiß gibt es in diesem Satz Passagen, die eine künftige Vernichtung der Erde zu beschreiben scheinen. Die Ausdruckslosigkeit eines Großteils der Musik – und vor allem der zentralen Fuge – legt die Vermutung nahe, dies könne bereits geschehen sein.

Der Komponist selber freilich sagte, daß „der Verlauf der Geschichte unweigerlich zum Untergang der Tyrannei und des Bösen führe und, damit ineins, zum Triumph von Freiheit und Humanität“; über die *Achte* schrieb er, sie sei „alles in allem ein optimistisches, lebensbejahendes Werk. Ihre philosophische Konzeption kann in vier Worten zusammengefaßt werden: Das Leben ist schön. Alles Dunkle und Böse verfault, und die Schönheit triumphiert.“ Es fällt schwer, das Ende der Symphonie als triumphierend zu empfinden; immerhin aber scheint das Flötensolo am Schluß darauf hinzuweisen, daß der einsame Held überlebt hat – wenn auch ohne Triumph. In jenem Land zu jener Zeit war vielleicht das bloße Überleben schon Grund zum Feiern.

© *Mark Wigglesworth 2005*

Das **Radio Filharmonisch Orkest Holland** (RFO) nimmt einen wichtigen Platz im niederländischen Musikleben ein. Mit seinen 115 Musikern ist es das größte Orchester der Stiftung Musikzentrum des Niederländischen Rundfunks. Zugleich hat sich das Ensemble durch sein unablässiges Streben nach höchster künstlerischer Qualität und seine wohlausgewogene Programmgestaltung zu einem der hervorragendsten Orchester der Niederlande entwickelt.

Das Radio Filharmonisch Orkest wurde 1945 von dem Dirigenten Albert van Raalte gegründet; als Künstlerische Leiter folgten Paul van Kempen, Bernard Haitink, Jean Fournet, Willem van Otterloo, Hans Vonk und Sergiu Comissiona, von denen ein jeder auf seine Weise die musikalische Entwicklung des Orchesters prägte. Im Laufe der Jahre hat das RFO unter international so renommierten Dirigenten wie Kyrill Kondraschin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Kurt Masur, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Gennady Roschdestwensky, Peter Eöt-vös und Valery Gergiev gespielt.

1989 wurde Edo de Waart Chefdirigent des RFO; nach langjähriger Zusammenarbeit mit dem Orchester legte er im Dezember 2004 offiziell sein Amt nieder. Er wurde mit dem Titel eines Ehrendirigenten ausgezeichnet, verbunden mit der Bitte, regelmäßig als Gastdirigent wiederzukehren. Sein Nachfolger ist Jaap van Zweden, der sein Amt im Januar 2005 antrat.

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 Cleveland Orchestra, das New York Philharmonic Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das San Francisco Symphony Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das Minnesota Orchestra, das Montreal Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Royal Concert-

gebouw Orkest, das Orchester der Mailänder Scala, das Santa Cecilia-Orchester in Rom, das Israel Philharmonic Orchestra, das London Symphony Orchestra und das London Philharmonic Orchestra. Als Operndirigent hat er die drei Mozart/da Ponte-Opern für die Opera Factory aufgeführt, *Elektra* und *The Rake's Progress* an der Welsh National Opera, *Peter Grimes*, *La Bohème* und *Figaro* in Glyndebourne, *Lady Macbeth von Mzensk*, *Falstaff* und *Così fan tutte* an der English National Opera, *Peter Grimes* an der Niederländischen Oper und *Die Meistersinger von Nürnberg* am Royal Opera House, Covent Garden.

La popularité de la *Symphonie no 7* de Chostakovitch était telle qu'une station de radio américaine offrit \$10,000 au gouvernement soviétique pour les droits à la première diffusion de la suivante. Mais la réaction mondiale à la Symphonie « Leningrad » fut une médaille à deux faces pour le compositeur. D'un côté, la réputation qu'elle lui donna à l'Ouest lui fournit une certaine protection contre la critique dans son pays mais de l'autre, elle donna à ses collègues envieux et craintifs une occasion de propager qu'il montrait des tendances décadentes et « anti-soviétiques ». Quoi qu'il en soit, la *Huitième* fut créée au point tournant dans la guerre, son optimisme attendu engendra une immense expectative. Le 2 février 1943 vit la défaite de l'armée allemande à Stalingrad. Malgré les pertes immenses souffertes par l'Armée Rouge à la bataille, un sentiment de grand accomplissement et de fierté se répandit en Union Soviétique – Staline avait eu raison des Nazis. Le problème pour Chostakovitch était que cette réussite n'était pas nécessairement une raison pour fêter. Il craignait que la victoire ne fasse qu'aider Staline dont le nouveau prestige à l'Ouest lui permettrait d'exercer encore plus de pouvoir qu'auparavant.

Les années de guerre avaient été en fait des années de liberté relative pour la créativité soviétique. Il était devenu acceptable de décrire le chagrin et la destruction puisque la responsabilité était mise sur le compte allemand. En temps de paix, on exigeait des artistes un optimisme sans nuage et, vue sous cet angle, la musique de Chostakovitch était souvent soumise à une critique acerbe. La guerre secourut le compositeur de plusieurs manières. Dans *Témoignage*, ses mémoires contestés mais dignes de foi, il écrivit : « Et puis la guerre est venue et le chagrin devint commun à tous. On pouvait en parler, on pouvait pleurer ouvertement, pleurer nos disparus. Les gens cessèrent d'avoir peur des larmes. Avant la guerre, il n'y avait probablement pas une seule famille qui n'avait pas perdu quelqu'un, un père, un frère, sinon un parent du moins un ami cher. Tout le

monde avait quelqu'un à pleurer mais on devait pleurer en silence, dans son oreiller, pour que personne ne le voie. Tout le monde craignait quelqu'un d'autre et le chagrin nous oppressait et nous suffoquait. Il me suffoquait, moi aussi. Je devais écrire à son sujet. Je devais écrire un requiem pour tous ceux qui étaient morts, qui avaient souffert. Je devais décrire l'horrible machine exterminatrice et protester contre elle. Les *septième* et *huitième symphonies* sont mes requiems. »

Seulement entre 1937 et 1939, un million et demi de Russes ont été liquidés. Les gens étaient forcés de se dénoncer eux-mêmes et, dans une région, on introduisit même un quota selon lequel chacun devait dénoncer cinq personnes. Celui qui ne pouvait en nommer que quatre devait être la cinquième. De plus, la politique de collectivisme agricole de Staline mena à une pauvreté et une famine telles qu'on a même entendu parler de parents qui mangeaient des enfants. Tout cela pendant que leur chef exportait des tonnes de grain à l'étranger. Chose étrange, certaines gens ont présumé que Staline ne savait pas. Des milliers lui ont écrit au sujet des privations qu'ils enduraient.

Chostakovitch dit de la *Huitième symphonie* qu'elle est un poème de la souffrance. En public, il l'appela « Un essai de refléter la terrible tragédie de la guerre », une guerre qui engloutit vingt-sept millions de vies soviétiques. Mais il expliqua dans *Témoignage* : « Je ressens une douleur éternelle pour ceux qui furent tués par Hitler mais je n'en ressens pas moins pour ceux qui furent tués sur l'ordre de Staline. Je souffre pour quiconque a été torturé, fusillé ou est mort de faim. Ils étaient des millions dans notre pays avant le début de la guerre avec Hitler. La guerre apporta beaucoup de nouveaux chagrins et beaucoup de nouvelle destruction mais je n'ai pas oublié les années terribles de l'avant-guerre. C'est le sujet de mes symphonies, y compris la *Huitième*. »

La symphonie fut écrite à une vitesse renversante au cours de l'été 1943. Les dates officielles de sa composition sont du 1^{er} juillet au 4 septembre quoique ce

soit trompeur parce que la majorité de l'œuvre était dans sa tête et Chostakovitch avait tendance à penser aux pièces en entier avant d'en mettre une seule note sur papier. Dans ce sens, il n'a jamais « composé » mais simplement écrit la musique qu'il entendait. Même à cela, la vitesse est remarquable, vu surtout qu'il souffrait d'une typhoïde gastrique à ce moment-là. La symphonie fut créée le 4 novembre par son dédicataire, le chef d'orchestre Evgeny Mravinsky. Malgré une réception positive de la part du public, la pièce fut violemment attaquée par les autorités qui la dénoncèrent comme contre-révolutionnaire et anti-soviétique. A la fin de la guerre, l'œuvre fut effectivement retirée du répertoire et, en 1948, elle fut officiellement censurée à cause de sa « tristesse constante » et Andrei Jdanov, ministre de la Culture, la choisit comme cible pour ses attaques. Il déclara que ce n'était « pas une œuvre musicale du tout » et que quiconque le déniait était en coalition avec l'Ouest. « Elle est répulsive et ultra individualiste. La musique est comme la fraise perçante d'un dentiste, une chambre à gaz musicale, de la sorte utilisée par la Gestapo. » On ordonna de recycler les partitions pour économiser le papier et tous les enregistrements en furent détruits. Même Chostakovitch était divisé sur la question d'exécution de la pièce. « Chaque rapport de succès me rendait malade. Un nouveau succès voulait dire un nouveau clou à mon cercueil. » En fait, l'œuvre n'en est venue que récemment à être vraiment admirée partout dans le monde. Ironie du sort, elle n'était pas jouée à l'Ouest parce qu'on pensait qu'elle ne traitait que de la guerre, tandis qu'elle ne fut pas jouée en Russie parce que les autorités savaient qu'elle n'en traitait pas !

Certains soutiennent que l'œuvre n'a pas la richesse d'invention des symphonies précédentes. On s'est demandé pourquoi par exemple le début est si semblable à celui de la *Symphonie no 5*. Mais c'est de mécomprendre le but de beaucoup de la musique de Chostakovitch. Il choisissait toujours signification avant logique et vérité avant beauté. Si des passages sont décourageants parce qu'ils

sonnent comme ce qu'on a déjà entendu, c'est parce que Chostakovitch sentait que c'était le cas dans la vie. S'il y a des sections laides, c'est parce que le monde lui-même semblait laid. S'il y a des épisodes qui ne sont pas endurables, ils correspondent aussi aux sentiments de Chostakovitch. Il y a des moments qui semblent dénués de sens, tout comme il y a eu des jours absurdes pour beaucoup de Russes. La pièce est parfois enflée, banale et chaotique par moments. C'était intentionnel. Chostakovitch voyait le monde ainsi.

Le vaste premier mouvement (plus long que les trois autres ensemble) suit avec une similitude frappante la structure du mouvement correspondant dans la *Cinquième*. Il y a seulement plus de passion et plus de chagrin dans la pièce antérieure. Dans la *Huitième*, la souffrance est vide : c'est un cri sourd plutôt qu'un déchirement émotionnel. Les immenses éclats d'agonie qui forment le sommet du mouvement ressemblent plus à des cris isolés dans un désert qu'à des appels particuliers à l'aide. Ils ont certainement quelque chose de plus déshumanisant que l'accès semblable au sommet du premier mouvement de la *Symphonie no 10* de Mahler que Chostakovitch connaissait bien et auquel on les a comparés.

Un premier mouvement semblable rend la suite difficile et il n'est pas surprenant que Chostakovitch ait senti le besoin de le faire suivre de non pas un mais bien de deux scherzos. On pourrait cependant difficilement y voir un soulagement, même léger : le premier scherzo présente une grandeur moqueuse qui garde l'amertume de l'*Adagio* d'ouverture tandis que le second semble aller jusqu'au bout dans l'expression de l'écrasement total d'un individu. Le caractère impitoyable de son *ostinato* machinal ne montre pas de pitié pour les cris humains qui le couvrent : un cri perçant avant un boulet final ou la ruée d'une guillotine avant de toucher à sa base. Commenant *fortissimo*, le mouvement renferme trente-neuf *crescendos* mais seulement deux *diminuendos*.

Le quatrième mouvement est peut-être la musique la plus terrifiante jamais écrite par Chostakovitch.

Elle possède une qualité intravertie qui prouve que les horreurs de l'esprit sont pires encore que celles du corps. La solitude dénuée de sens d'un individu impuissant fait encore plus peur que les grands éclats d'irritation du premier mouvement. L'intransigeance de la partie de basse représente parfaitement la monotonie de la vie et, tout comme dans une passacaille semblable dans *Peter Grimes* de Benjamin Britten, les parties supérieures solos décrivent les essais ratés de l'individu à s'élever au-dessus de cet étranglement. Chaque répétition amène une attente plus ardente de la variation finale ; mais chaque fois la ligne de basse rate la résolution positive et, revenant sur ses pas, elle répète encore l'agonie de l'isolation. Après plus de dix minutes de douleur éternelle, comme un aveugle qui tâtonne dans le noir, le mouvement trouve finalement la voie du do majeur qu'il a constamment désiré. Yakov Milkis, un violoniste à l'Orchestre Philharmonique de Leningrad, se rappela avoir dit à Chostakovitch combien cette transition au finale était belle. « Mon cher ami », répondit le compositeur, « si vous saviez seulement combien de sang ce do majeur m'a coûté. » Puis il se tut et le violoniste resta sur l'impression qu'il avait « touché à quelque chose de très sacré et de très privé. »

Il existe une tradition de symphonies en do mineur dont le finale optimiste surgit en majeur. La *Cinquième* de Beethoven, la *Huitième* de Bruckner et la *Seconde* de Mahler suivent toutes l'archétype fondamental de tragédie à triomphe. Malgré la même tonalité, il est cependant douteux que la *Huitième* de Chostakovitch suive cette tradition. Elle passe certainement des ténèbres à la lumière mais le voyage aspire plus à la paix qu'à la victoire et, comme telles, les mesures terminales sont beaucoup plus apparentées à celles de *Das Lied von der Erde* de Mahler. Tandis que cette œuvre décrit une éternité de vie, la *Symphonie no 8*

suggère une éternité de néant. Mahler sentait que le monde survivrait toujours. Chostakovitch était conscient qu'il pourrait ne pas le faire. Il écrivit avec une ironie immanquable à son ami Isaak Glikman à la fin de 1943 : « 1944 sera une année de bonheur, de joie et de victoire. Les peuples qui aiment la liberté se dégageront à la longue du joug de l'hitlérisme et la paix régnera de par le monde sous les rayons de soleil de la constitution de Staline. Je suis convaincu de ceci et c'est pourquoi je vis une très grande joie. » La suggestion que Chostakovitch ait intitulé le finale de sa *Huitième symphonie* « La Terre traverse l'espace cosmique pour aller à sa perte » sonne plus authentique et il y a certainement des passages dans ce mouvement qui semblent décrire l'anéantissement prochain du monde. En fait, l'absurdité de beaucoup de sa musique, surtout de la fugue centrale, suggère qu'on en était peut-être déjà là.

Le compositeur dit cependant lui-même : « Le cours de l'histoire amènera inévitablement la chute de la tyrannie et du mal et, avec elle, le triomphe de la liberté et de l'humanité » ; et sur cette pièce en particulier, il écrivit : « En général, c'est une œuvre optimiste qui affirme la vie. Sa conception philosophique peut se résumer en quatre mots : la vie est belle. Tout ce qui est sombre et mauvais pourrit et la beauté triomphe. » Il est difficile d'être convaincu que la fin de la pièce est triomphante mais le solo final de la flûte suggère au moins que le héros solitaire, faute d'avoir triomphé, a survécu et en ce temps-là, dans ce pays-là, la survie même était peut-être une raison suffisante pour fêter.

© Mark Wigglesworth 2005

L'Orchestre Philharmonique de la Radio de Hollande occupe une place importante dans le monde musical hollandais. Avec ses 115 musiciens, c'est le plus grand orchestre au sein de la fondation du Centre de musique de la radio et télévision hollandaises. De plus, grâce à ses efforts continus pour se maintenir au plus haut niveau de qualité artistique et d'équilibre de ses programmes, l'orchestre est devenu l'un des meilleurs ensembles des Pays-Bas.

Fondé en 1945 par le chef Albert van Raalte, l'Orchestre Philharmonique de la Radio de Hollande a connu depuis les directeurs artistiques Paul van Kempen, Bernard Haitink, Jean Fournet, Willem van Otterloo, Hans Vonk et Sergiu Commissiona, chacun contribuant à sa manière à l'amélioration musicale de l'orchestre. Au cours des ans, l'ensemble a joué sous la baguette de chefs de réputation internationale dont Kirill Kondrashin, Antal Doráti, Riccardo Muti, Kurt Masur, Mariss Jansons, Michael Tilson Thomas, Gennady Rozhdestvensky, Peter Eötvös et Valery Gergiev.

Edo de Waart devint chef principal de l'orchestre en 1989. En décembre 2004, après une longue association avec l'orchestre, il le quitta officiellement et reçut le titre de chef lauréat avec promesse d'engagements réguliers comme chef invité. Jaap van Zweden a pris la relève en janvier 2005.

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 de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre de La Scala de Milan, l'Orchestre de Santa Cecilia à Rome, l'Orchestre Philharmoni-

nique d'Israël ainsi que les orchestres Symphonique et Philharmonique de Londres. En matière d'opéra il a dirigé les trois opéras de Mozart/da Ponte pour l'Opera Factory, *Elektra* et *The Rake's Progress* à l'Opéra National Gallois, *Peter Grimes*, *La Bohème* et *Figaro* à Glyndebourne, *Lady Macbeth de Mtsensk*, *Falstaff* et *Così fan tutte* à l'English National Opera, *Peter Grimes* à l'Opéra des Pays-Bas et *Die Meistersinger von Nürnberg* au Royal Opera House du Covent Garden.

OTHER SHOSTAKOVICH SYMPHONIES *conducted by* MARK WIGGLESWORTH:



Symphony No. 7, 'Leningrad' BIS-CD-873

Symphony No. 5 · Symphony No. 6 · Symphony No. 10 BIS-CD-973/74

Symphony No. 14 BIS-CD-1173

ALL WITH THE BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

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

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

RECORDING DATA

Recorded on 20th-22nd December 2004 at the Music Centre for Dutch Radio & Television, studio MCO 5, the Netherlands

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer and surround mix: Thore Brinkmann

Digital editing: Jeffrey Ginn

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Neumann microphones; Stagetec A/D converter; Yamaha O2R96 mixer; Samplitude hard disc recording system;

Spendor loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Mark Wigglesworth 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Photograph of Mark Wigglesworth: © Sim Canetty-Clarke

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1483 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



MARK WIGGLESWORTH