



SHOSTAKOVICH

symphonies nos 9 & 12

netherlands radio philharmonic orchestra
MARK WIGGLESWORTH



SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906–75)

SYMPHONY NO. 9 IN E FLAT MAJOR, Op. 70 (1945) *(Sikorski)* 24'44

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

SYMPHONY NO. 12 IN D MINOR, Op. 112 (1961) *(Sikorski)* 37'38

THE YEAR 1917

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 6 | I. Revolutionary Petrograd | 13'00 |
| 7 | II. Razliv | 10'25 |
| 8 | III. Aurora | 3'56 |
| 9 | IV. The Dawn of Humanity | 10'16 |

TT: 63'17

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

JORIS VAN RIJN *leader*

MARK WIGGLESWORTH *conductor*

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

Since Beethoven, every composer embarking on his ninth symphony has felt under pressure trying to cope with a public's heightened expectation of the work. In Shostakovich's case that burden was particularly hard to bear. He had portrayed such suffering in his previous two war symphonies that it was widely assumed, given the imminent defeat of Hitler, that a trilogy of these pieces would be completed with a victory composition of appropriately epic and triumphant proportions.

'They wanted a fanfare from me, an ode,' he states in the memoirs he is believed by many to have dictated to Solomon Volkov. 'They wanted me to write a majestic ninth symphony. Everyone praised Stalin and now I was supposed to join in this unholy affair. And they demanded that Shostakovich use quadruple winds, choir and soloists to hail the leader. All the more because Stalin found the number auspicious: The Ninth. He would be able to say, there it is, our national ninth.'

The composer had not exactly done much to dampen down the excitement. Before the war was even over, he announced that his next symphony would be a large-scale work for orchestra, soloists and chorus and would be 'about the greatness of the Russian people, about our Red Army liberating our native land from the enemy'. Shostakovich always said in public what was expected of him but, in this case, the anticipation he generated rather backfired. 'I confess that I gave hope to the leader and teacher's dreams. I announced that I was writing an apotheosis. I was trying to get them off my back but it turned against me.'

Faced with the choice of writing an empty paean to the glory of Stalin or a more honest reflection on the hardships that people were continuing to experience, Shostakovich opted for a third way. He composed a purely abstract piece of music that was neither one thing nor the other; a pure and perfect, almost neoclassical work, complete with a standard first movement symphonic repeat for the one and only time in his life. Given that abstract music was something Stalin didn't really understand, it would be hard for him to criticise it either way. Though its playfulness

could be seen as nose thumbing by a court jester, its generally upbeat nature could not be attacked for being negative or depressing.

But of course Stalin was incensed when he heard the piece. According to Shostakovich 'he was deeply offended there was no chorus, no soloists. And no apotheosis. There wasn't even a paltry dedication. But I couldn't write an apotheosis to Stalin, I simply couldn't.'

Within a year of its première in 1945, Soviet critics censured the symphony for its 'ideological weakness' and its failure to 'reflect the true spirit of the people of the Soviet Union.' One described it as 'old man Haydn and a regular American sergeant unsuccessfully made up to look like Charlie Chaplin, with every possible grimace and whimsical gesture.' Others, in more private circles, understood 'its timely mockery of all sorts of hypocrisy, pseudo-monumentality and bombastic grandiloquence'. It was banned for the remainder of Stalin's life and not recorded until 1956. Nor was the work particularly well received in the West. According to an American critic, 'the Russian composer should not have expressed his feelings about the defeat of Nazism in such a childish manner'.

And yet how else could he have expressed his feelings? Maybe the only way was through the disguise of 'childishness', and it is perhaps not a coincidence that George Orwell was writing his satirical fable *Animal Farm* at the same time. Shostakovich might not have depicted the increased pain and suffering that were among the Russian consequences of Hitler's defeat, but in refusing to celebrate the victory along the lines demanded by Stalin he not only stood up to the dictator's power, he belittled it.

Symphony No. 12 in D minor, Op. 112, ‘The Year 1917’ (1961)

To celebrate the 22nd Communist Party Congress, Shostakovich was commissioned to write another symphony. It was to be a commemoration of Lenin and the 1917 Revolution, but as Shostakovich knew Lenin to be just as personally flawed as Stalin the challenge of the *Twelfth Symphony* was to prove as complicated as that of the *Ninth*.

Isaak Glickman describes going to Shostakovich’s house around the time he was working on the piece:

‘When I saw him I was struck by his pained expression, his confusion and disarray. He quickly led me into the little room where he slept. He sank down onto the bed, totally disarmed, and began to cry and sob. I imagined that something terrible had happened to him or to one of his loved ones. To all my questions, he stammered through his tears: “They’ve been following me for a long time, persecuting me.” Then the composer explained how Khrushchev’s entourage was putting pressure on him to join the party.’

Shostakovich finally joined the Party in 1960. In his eyes it was a capitulation that marked the lowest point in his life, and a far cry from the excited feelings he had as a ten-year-old boy who witnessed in person Lenin’s arrival at the Finland Railway Station in St Petersburg in 1917. Even at that age, however, he must have been aware of potential problems that the rebellion might bring, and even called one of his first compositions *Funeral March for the Victims of the Revolution*. Interestingly it is the melody of this work that he was to use over forty years later in his *Twelfth Symphony*, but as the child’s composition was not known at the time, the irony of the older composer using this as the basis for something that ‘glorified’ the revolution would have been lost on everyone but those closest to him.

There is a theory that initially the work was much more of a satire of Lenin, but that at the last minute Shostakovich lost his nerve and decided that it would be too dangerous to perform it, instead writing what we have now in a matter of days.

This is backed up by the *Testimony* memoirs: ‘I began with one creative goal and ended up with a completely different scheme. I wasn’t able to realise my ideas. You see how hard it is to draw the image of leaders and teachers with music.’ We will probably never know this original music, even if it survived, but the idea of a last-minute rewrite does at least explain the essential simplicity of this piece compared to all his other symphonies. In the end, by focusing on the basic ideology of the revolution rather than the personalities of its leaders, he was able to write something uplifting that he was nevertheless still proud of.

Whereas in the *Ninth* he’d chosen to satisfy his conscience by writing a purely abstract piece of music, in the *Twelfth* he took exactly the opposite approach and wrote the most programmatic symphony of them all. Both extremes allowed him to hide his true feelings. And despite his anguish and frustration with what had happened since 1917, it was not that difficult a task to simply express the emotions surrounding what actually took place at the time. One of the greatest film music composers of his time, Shostakovich simply used these well-honed techniques to conjure up brilliantly the atmospheres and events of the time.

The first two movements depict scenes immediately prior to the revolution. The first, subtitled ‘Revolutionary Petrograd’, is a broad picture of the general restlessness of the people who desperately need a leader to focus their frustrations and aspirations. ‘Razliv’, the heading for the second movement, was the name of Lenin’s hideout forty miles from St Petersburg, and from which, in meditative retreat, he planned and directed, but actually just followed the events themselves. ‘Aurora’, the title of the third movement, is the name of the battleship whose first shots onto the Winter Palace heralded the start of the revolution. It is a short, exciting scherzo that leads directly to the finale, optimistically headed ‘The Dawn of Humanity’.

As it turned out, the main event of the 22nd Party Congress was not Shostakovich’s symphony, but Khrushchev’s dramatic denunciation of Stalin. Perhaps the

subsequent removal of the dictator's remains from the mausoleum in Red Square and the new thaw that this introduced finally signaled the real dawn of humanity for which Shostakovich had been waiting most of his life.

© *Mark Wigglesworth 2007*

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, 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*, *The Rake's Progress* and *Tristan and Isolde* 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, *Die Meistersinger von Nürnberg* at the Royal Opera House, Covent Garden and *Le Nozze di Figaro* at the Metropolitan Opera, New York.

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70 (1945)

Seit Beethoven sah sich jeder Komponist, der sich mit einer Neunten Symphonie befaßte, dem besonderen Erwartungsdruck des Publikums ausgesetzt. In Schostakowitschs Fall war diese Last besonders schwer. In seinen beiden vorangegangenen Symphonien hatte er solche Leidensszenarien entworfen, daß man in Anbetracht der absehbaren Niederlage Hitlers weithin annahm, die Trilogie dieser Werke würde durch eine Siegeskomposition von angemessen epischen und triumphalen Proportionen vervollständigt.

„Sie wollten eine Fanfare von mir, eine Ode“, erklärt er in den Memoiren, die er angeblich Solomon Volkov diktiert hat. „Ich sollte eine majestätische Neunte Symphonie komponieren. Jeder pries Stalin, und nun sollte ich bei diesem unheiligen Reigen mitmachen. Sie forderten, Schostakowitsch solle vierfache Bläser, Chor und Solisten verwenden, um dem Oberhaupt zu huldigen. Auch die Ziffer gefiel Stalin: Die Neunte! Er würde sagen können: ‚Da ist sie, unsere vaterländische Neunte.‘“

Der Komponist hatte freilich nicht gerade viel unternommen, um die Aufgeregtheit zu dämpfen. Noch vor dem Ende des Krieges kündigte er an, daß seine nächste Symphonie ein großformatiges Werk für Orchester, Soli und Chor „über die Größe des russischen Volks, über unsere Rote Armee, die unser Heimatland vom Feind befreit“ sein würde. In der Öffentlichkeit sagte Schostakowitsch immer das, was man von ihm erwartete, doch in diesem Fall erwies sich die Erwartung, die er weckte, als Bumerang. „Ich gebe zu, daß ich dem Führer und Lehrer zu solchen Träumen Anlaß gab. Ich kündigte an, eine Apotheose schreiben zu wollen. Mein Versuch, sie abzuschütteln, wandte sich gegen mich.“

Vor die Wahl gestellt, ein hohles Triumphlied zu Ehren Stalins oder aber eine auf richtigere Darstellung der Not, die die Menschen auch weiterhin litten, zu schreiben, entschied sich Schostakowitsch für einen dritten Weg. Er komponierte ein Stück „absoluter Musik“, das weder das eine noch das andere war; ein reines, vollkommenes, beinahe neoklassizistisches Werk mitsamt – einmalig in seinem Schaffen –

einer konventionellen Expositionswiederholung im Kopfsatz. Da Stalin absoluter Musik recht verständnislos gegenüberstand, konnte er sie auch nur schwer kritisieren. Und mag ihre Verspieltheit an die „lange Nase“ eines Hofnarren erinnern, so kann man ihrem euphorischen Schwung schwerlich nachsagen, negativ oder depressiv zu sein.

Doch Stalin war natürlich erzürnt, als er das Stück hörte. Schostakowitsch zufolge „ärgerte es ihn zutiefst, daß es weder Chor noch Solisten gab. Und keine Apotheose. Nicht mal ein armselige Widmung. Aber ich konnte keine Apotheose für Stalin schreiben, ich konnte es einfach nicht.“

Nach der Uraufführung 1945 verurteilte die sowjetische Kritik die Symphonie wegen ihrer „ideologischen Schwäche“ und ihrer Unfähigkeit, „den wahren Geist der sowjetischen Bevölkerung wiederzugeben“. Ein Kritiker schrieb, man habe das Gefühl, als ob „der alte Haydn und ein gewöhnlicher amerikanischer Sergeant ohne Erfolg als Charlie Chaplin ausstaffiert worden wären – mit jeder nur erdenklichen Grimasse und skurrilen Geste.“ In privaterem Kreis hingegen verstand man „ihre zeitgemäße Verspottung aller Arten von Scheinheiligkeit, Pseudo-Monumentalität und bombastischer Prahlerei“. Die Symphonie blieb bis zu Stalins Tod verboten und wurde erst 1956 auf Schallplatte eingespielt. Doch auch im Westen erfreute sie sich keiner allzu großen Beliebtheit. Ein amerikanischer Kritiker meinte, „der russische Komponist hätte seine Gefühle über die Niederlage des Nationalsozialismus nicht in einer derart kindischen Weise ausdrücken sollen“.

Und doch: Wie anders hätte er seine Gefühle ausdrücken können? Vielleicht war der Deckmantel der „Infantilität“ der einzige Weg; es mag immerhin kein Zufall sein, daß George Orwell zur selben Zeit seine satirische Fabel *Animal Farm* schrieb. Schostakowitsch war es verwehrt, die Zunahme an Mühe und Leid, die zu den russischen Konsequenzen des Sieges über Hitler gehörten, schildern zu können, aber indem er sich weigerte, den Sieg nach Maßgabe Stalins zu zelebrieren, widersetzte er sich nicht nur der Macht des Diktators, sondern schmälerte sie.

Symphonie Nr. 12 d-moll op. 112, „Das Jahr 1917“ (1961)

Zur Feier des 22. Kongresses der Kommunistischen Partei erhielt Schostakowitsch den Auftrag, eine weitere Symphonie zu komponieren. Sie sollte dem Gedenken an Lenin und der Oktoberrevolution gewidmet sein. Und da Schostakowitsch wußte, daß Lenin mit ähnlich persönlichen Mängeln behaftet war wie Stalin, stellte die *Zwölfte Symphonie* eine ähnlich heikle Herausforderung dar wie die *Neunte*.

Isaak Glickman berichtet von einem Besuch bei Schostakowitsch während der Entstehungszeit der *Zwölften*:

„Als ich ihn sah, war ich erschüttert von seinem schmerzvollen Ausdruck, seiner Verwirrung und Unordnung. Er führte mich rasch in den kleinen Raum, in dem er schlief, sank aufs Bett, vollkommen schutzlos, und fing an zu weinen und zu schluchzen. Ich nahm an, ihm oder seinen Lieben sei etwas Schreckliches passiert. Meine Fragen beantwortete er mit tränenersticktem Stammeln: ‚Sie beobachten und verfolgen mich schon lange.‘ Dann erklärte der Komponist, wie Chruschtschows Entourage ihn zum Parteibeitritt drängte.“

1960 trat Schostakowitsch schließlich der Partei bei. In seinen Augen war dies eine Kapitulation, die einen der dunkelsten Punkte seines Lebens markierte – und ein himmelweiter Unterschied zu der Aufregung, die er 1917 als Zehnjähriger bei Lenins Ankunft am Finnischen Bahnhof in St. Petersburg persönlich erlebt hatte. Selbst damals freilich muß er sich der problematischen Konsequenzen dieses Aufstands bewußt gewesen sein, nannte er doch eine seiner ersten Kompositionen *Trauermarsch für die Opfer der Revolution*. Interessanterweise verwendet er vierzig Jahre später genau diese Melodie in seiner *Zwölften Symphonie*; da aber die Komposition des Knaben damals nicht bekannt war, dürfte die Ironie, mit dieser Melodie die Revolution zu glorifizieren, nur seinem engsten Kreis erkennbar gewesen sein.

Es gibt eine Theorie, nach der Schostakowitsch das Werk als Satire über Lenin angefangen habe, dann aber in letzter Minute die Nerven verloren und entschieden

habe, daß es zu gefährlich sei, es aufzuführen. Stattdessen habe er die heute bekannte Fassung innerhalb weniger Tage komponiert. Diese Theorie wird von Äußerungen in *Zeugenaussage* gestützt: „Ich fing an mit einer bestimmten künstlerischen Absicht und endete mit einem völlig anderen Ergebnis. Ich konnte meine Ideen nicht verwirklichen. Es ist wirklich sehr schwer, das Bild des Führers und Lehrers musikalisch nachzuzeichnen.“ Wir werden die originale Musik, so sie überhaupt erhalten ist, wohl nie kennenlernen, aber der Gedanke einer kurzfristigen Umarbeitung erklärt immerhin die prinzipielle Schlichtheit dieses Werks im Vergleich zu allen anderen seinen Symphonien. Indem er sich auf die eigentliche Ideologie der Revolution anstatt auf die Persönlichkeiten ihrer Leitgestalten konzentrierte, konnte er zu guter Letzt etwas Erhebendes schreiben, auf das er trotz allem stolz war.

Während er sein Gewissen bei der *Neunten* mit rein „absoluter Musik“ beruhigt hatte, wählte er bei der *Zwölften* den genau entgegengesetzten Weg: Es ist die programmatischste unter seinen Symphonien. Beide Extreme ermöglichten es ihm, seine wahren Gefühle zu verbergen. Und trotz seiner Qualen und Verbitterungen angesichts dessen, was seit 1917 passiert war, war es keine allzu komplizierte Aufgabe, diejenigen Gefühle auszudrücken, die mit den damaligen Geschehnissen verbunden gewesen waren. Schostakowitsch, einer der größten Filmmusikkomponisten seiner Zeit, verwendete einfach diese ausgefeilten Techniken, um die Atmosphäre und Ereignisse jener Tage heraufzubeschwören.

Die ersten beiden Sätze schildern Szenen aus dem direkten Vorfeld der Revolution. Der erste Satz, „Revolutionäres Petrograd“ überschrieben, ist eine umfangreiche Darstellung der allgemeinen Ruhelosigkeit unter den Menschen, die verzweifelt nach einem Führer verlangen, um ihre Enttäuschungen und Hoffnungen zu fokussieren. „Rasliv“ – so der Titel des zweiten Satzes – ist der Name von Lenins Versteck gut 60 Kilometer außerhalb von St. Petersburg, von dessen Klausur aus er die Ereignisse plante und lenkte, obschon er sie recht eigentlich nur beobachtete.

„Aurora“, der dritte Satz, ist der Name des Kriegsschiffes, dessen Schüsse auf den Winterpalast den Anfang der Revolution markierten. Es ist ein kurzes, fesselndes Scherzo, das unmittelbar zum Finale mit dem optimistischen Titel „Morgendämmerung der Menschheit“ überleitet.

Wie sich zeigen sollte, wurde nicht Schostakowitschs Symphonie, sondern Chruschtschows drastische Verurteilung Stalins das wichtigste Ereignis des 22. Parteikongresses. Vielleicht signalisierte die nachfolgende Entfernung der sterblichen Überreste des Diktators aus dem Mausoleum am Roten Platz und die beginnende Tauwetter-Periode die wirkliche Morgendämmerung der Menschheit, auf die Schostakowitsch fast sein ganzes Leben hatte warten müssen.

© *Mark Wigglesworth 2007*

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 hervorragenden 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 Eötvös 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 Concertgebouw Orkestra, 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*, *The Rake's Progress* und *Tristan und Isolde* 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, *Die Meistersinger von Nürnberg* am Royal Opera House, Covent Garden und *Le Nozze di Figaro* an der Metropolitan Opera, New York.

Symphonie no 9 en mi bémol majeur op. 70 (1945)

Depuis Beethoven, tout compositeur s'engageant dans la composition de sa 9^e *symphonie* a ressenti la pression de faire face à l'attente particulièrement exigeante du public. Dans le cas de Chostakovitch, le poids se faisait plus lourd encore. Il avait décrit une telle souffrance dans ses deux symphonies de guerre précédentes qu'on s'attendait en général, devant la défaite imminente de Hitler, qu'une trilogie de ces pièces soit terminée avec une composition victorieuse aux proportions épiques et triomphantes adéquates.

« On voulait de moi une fanfare, une ode », explique-t-il dans les mémoires que d'aucuns croient avoir été dictés à Solomon Volkov. « On voulait que j'écrive une neuvième symphonie majestueuse. » Tout le monde faisait les louanges de Staline et j'étais supposé me joindre à cette impiété. Et on demandait que Chostakovitch ait recours à des vents à quatre, un chœur et des solistes pour acclamer le chef du pays. D'autant plus que Staline trouvait le nombre de bon augure: la Neuvième. Il pourrait ainsi dire : voilà notre neuvième nationale. »

Chostakovitch ne s'était pas efforcé de calmer l'excitation. Avant même la fin de la guerre, il annonça que sa prochaine symphonie serait une grande œuvre pour orchestre, solistes et chœur et qu'elle traiterait « de la grandeur du peuple russe, de notre Armée Rouge libérant notre patrie de l'ennemi. » Chostakovitch disait en public ce qu'on attendait de lui mais, dans ce cas, l'anticipation produite eut un raté. « Je reconnais que j'ai donné de l'espoir aux rêves du chef et du maître. J'ai annoncé que j'écrivais une apothéose. J'essayais de me débarrasser d'eux mais cela a tourné contre moi. »

Devant le choix d'écrire de vides louanges à la gloire de Staline ou une réflexion plus honnête sur les épreuves que le peuple continuait d'endurer, Chostakovitch se décida pour une troisième option. Il composa une pièce de musique purement abstraite qui n'était ni l'une ni l'autre, une œuvre pure et parfaite, presque néo-classique, complète avec, pour la seule fois de sa vie, une répétition classique

du premier mouvement symphonique. Vu que Staline ne comprenait pas grand-chose à la musique abstraite, il lui serait difficile de la critiquer d'une manière ou d'une autre. Quoique son enjouement pût être vu comme un pied de nez de la part d'un bouffon de la cour, sa nature générale de levé ne pouvait pas être attaquée comme négative ou déprimante.

Staline fut évidemment outré en entendant la pièce. Selon Chostakovitch, « il fut profondément offensé par l'absence de chœur et de solistes. Et de l'apothéose. Il n'y avait même pas la moindre dédicace. Mais je ne pouvais pas écrire une apothéose à Staline, cela m'était impossible. »

Moins d'un an après sa création en 1945, les critiques soviétiques blâmèrent la symphonie pour sa « faiblesse idéologique » et son échec à « refléter le véritable esprit du peuple de l'Union Soviétique. » On la décrivit comme « le vieux Haydn et un sergent américain de carrière que le maquillage raté veut faire ressembler à Charlie Chaplin avec toutes les grimaces et gestes saugrenus possibles. » Dans des cercles plus privés, d'autres ont compris « sa moquerie opportune de toutes sortes d'hypocrisie de pseudo-monumentalité et de grandiloquence ampoulée. » Elle fut interdite pour le reste de la vie de Staline et enregistrée pour la première fois en 1956 seulement. Elle ne fut pas particulièrement bien reçue à l'Ouest non plus. Selon un critique américain, « le compositeur russe ne devrait pas avoir exprimé de manière aussi enfantine ses sentiments sur la défaite du nazisme. »

Et pourtant comment aurait-il pu avoir exprimé ses sentiments autrement ? La seule manière était peut-être sous le déguisement de « l'enfantillage » et ce n'est peut-être pas une coïncidence que George Orwell écrivit sa fable satirique *Animal Farm* à la même époque. Chostakovitch pourrait ne pas avoir décrit l'accroissement de douleur et de souffrance inhérent aux conséquences en Russie de la défaite de Hitler mais, en refusant de célébrer la victoire conformément aux demandes de Staline, non seulement il s'opposa au pouvoir du dictateur mais encore il le rabaisa.

Symphonie no 12 en ré mineur op. 112 «L'Année 1917» (1961)

On chargea Chostakovitch d'écrire une autre symphonie pour célébrer le 22^e congrès du Parti communiste. Il devait s'agir d'une commémoration de Lénine et de la Révolution de 1917 mais, comme Chostakovitch savait que Lénine était aussi personnellement vicieux que Staline, le défi de la *Douzième symphonie* devait s'avérer aussi compliqué que celui de la *Neuvième*.

Isaak Glickman décrit sa visite chez Chostakovitch à l'époque de la composition de la pièce :

« Quand je le vis, je fus frappé par son expression douloureuse, sa confusion et son désarroi. Il m'entraîna rapidement à la petite chambre où il dormait. Il s'affaissa sur son lit, totalement désarmé, et se mit à pleurer et à sangloter. J'ai pensé que quelque chose de terrible lui était arrivé ou avait frappé l'un de ses êtres chers. Il répondit à toutes mes questions en bégayant entre ses larmes : « Ils me poursuivent depuis longtemps, ils me persécutent. » Puis le compositeur expliqua comment l'entourage de Khrouchtchev l'enjoignait de devenir membre du Parti. »

Chostakovitch céda finalement en 1960. A ses yeux, c'était une capitulation qui marquait le point le plus bas de sa vie, loin de l'excitation ressentie à l'âge de dix ans quand il vit l'arrivée en personne de Lénine à la gare du chemin de fer finlandais à St-Petersbourg en 1917. Même à cet âge cependant, il dut se rendre compte des problèmes potentiels que la rébellion pouvait apporter et il intitula même l'une de ses premières compositions *Marche funèbre pour les victimes de la Révolution*. Chose intéressante, c'est la mélodie de cette œuvre qu'il devait utiliser plus de quarante ans plus tard dans sa *Douzième symphonie* mais, comme la pièce d'enfant n'était pas connue à cette époque, l'ironie du compositeur mûr qui l'utilise comme base pour quelque chose qui « exaltait » la révolution devait passer inaperçue de quiconque n'était pas un de ses intimes.

Une théorie suppose que l'œuvre était plutôt à l'origine une satire de Lénine mais qu'à la dernière minute, Chostakovitch prit peur et décida qu'il serait trop

dangereux de la jouer et qu'il écrivit le résultat actuel en quelques jours. Cette théorie est appuyée par ses souvenirs dans *Témoignage* : « J'ai commencé avec un certain but créateur et j'ai fini avec un modèle complètement différent. Je n'étais pas capable de réaliser mes idées. Vous voyez combien il est difficile de donner l'image de chefs et de maîtres enseignants avec la musique. » Nous ne connaîtrons probablement jamais cette musique originale, même si elle avait survécu, mais l'idée d'une nouvelle composition de dernière minute explique au moins la simplicité essentielle de cette pièce comparée à toutes ses autres symphonies. A la fin, en mettant l'accent sur l'idéologie fondamentale de la révolution plutôt que sur la personnalité de ses chefs, il put écrire quelque chose de grand dont il était néanmoins fier.

Tandis que dans la *Neuvième* il avait choisi d'obéir à sa conscience en écrivant une pièce de musique purement abstraite, dans la *Douzième* il fit le contraire et écrivit la symphonie la plus à programme de toutes. Les deux extrêmes lui permirent de dissimuler ses véritables sentiments. Malgré son angoisse et sa frustration suite aux événements depuis 1917, il ne lui était pas si difficile d'exprimer simplement les émotions relatives à ce qui s'était vraiment passé ces années-là. L'un des plus grands compositeurs de musique de film de son époque, Chostakovitch utilisa simplement ces techniques bien effilées pour évoquer brillamment les atmosphères et les événements du temps.

Les deux premiers mouvements décrivent des scènes précédant immédiatement la Révolution. Intitulé « Petrograd révolutionnaire », le premier brosse en gros un tableau de l'agitation générale du peuple qui a désespérément besoin d'un chef sur lequel faire converger ses frustrations et ses aspirations. En tête du second mouvement, « Razliv » était le nom de la cachette de Lénine à quelque soixante kilomètres de St-Petersbourg et d'où, en retraite méditative, il projetait et dirigeait, mais en fait suivait seulement les événements eux-mêmes. Le titre du troisième mouvement, « Aurore », est le nom du cuirassé dont les premiers coups sur le Palais d'hiver

annoncèrent le début de la Révolution. C'est un bref scherzo excitant qui mène directement au finale, au titre optimiste de « L'Aube de l'humanité ».

En fait, l'événement principal du 22^e congrès du Parti ne fut pas la symphonie de Chostakovitch mais la dramatique dénonciation de Staline par Khrouchtchev. Le transfert subséquent des restes du dictateur du mausolée de la Place Rouge et le nouveau dégel qu'il initia signalèrent peut-être enfin l'authentique aube de l'humanité que Chostakovitch avait attendue la majeure partie de sa vie.

© *Mark Wigglesworth 2007*

L'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise 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 néerlandaises. 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 néerlandaise a connu depuis les directeurs artistiques Paul van Kempen, Bernard Haitink, Jean Fournet, Willem van Otterloo, Hans Vonk et Sergiu Comissiona, 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.

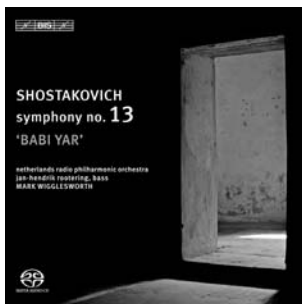
Mark Wigglesworth a étudié à l'Académie Royale de Musique de Londres avant de gagner le concours de direction Kondrashin aux Pays-Bas en 1989. Il a depuis travaillé avec l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre 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 philharmonique 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*, *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* et *Così fan tutte* à l'English National Opera, *Peter Grimes* à l'Opéra des Pays-Bas, *Die Meistersinger von Nürnberg* au Royal Opera House du Covent Garden et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra Métropolitain de New York.

‘Outstanding in every way ... Wigglesworth & Co. are fully attuned to the music’s expressive world ... a performance and recording about as good as they come.’

Classics Today.com

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

International Record Review



SHOSTAKOVICH · SYMPHONY No. 13 ‘BABI YAR’

JAN-HENDRIK ROOTERING *bass* · NETHERLANDS RADIO CHOIR

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA · MARK WIGGLESWORTH

BIS-SACD-1543

ALSO AVAILABLE:

SHOSTAKOVICH · SYMPHONY No. 8

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA · MARK WIGGLESWORTH

BIS-SACD-1483

‘Mark Wigglesworth ... stretches the playing of the Netherlands Radio Philharmonic to its very impressive limits and remains the finest Shostakovich interpreter of his generation... A performance which always gives us the full measure of this traumatic masterpiece.’

BBC Music Magazine

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 in December 2004 (No. 9) and April 2005 (No. 12) at the Music Centre for Dutch Radio & Television, studio MCO5, Hilversum, the Netherlands

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer and surround mix: Thore Brinkmann (No. 9) and Jens Braun (No. 12)

Digital editing: Jeffrey Ginn

Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;

B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Mark Wigglesworth 2007

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 recordings can be ordered from our distributors worldwide.

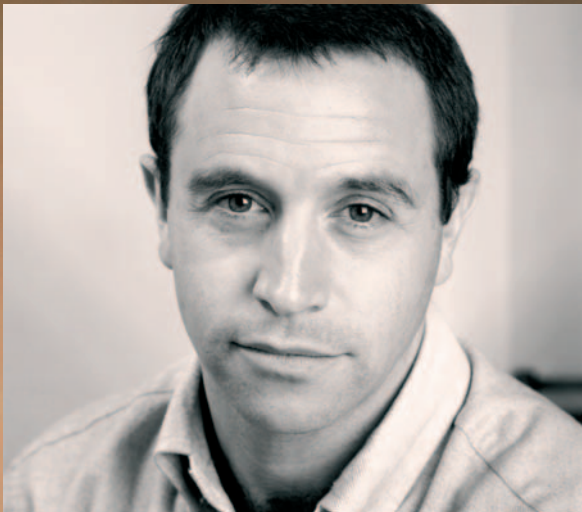
If we have no representation in your country, please contact:

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1563 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



MARK WIGGLESWORTH