



SHOSTAKOVICH

symphony no. 13

'BABI YAR'

netherlands radio philharmonic orchestra
jan-hendrik rootering, bass
MARK WIGGLESWORTH



SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906-75)

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR, 'BABI YAR'

Op. 113 (1962) *(Sikorski)*

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

TT: 62'22

JAN-HENDRIK ROOTERING *bass*

NETHERLANDS RADIO CHOIR SIMON HALSEY *chorus-master*

RAYA LICHANSKY *language coach*

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA

VALENTIN ZHUK *leader*

MARK WIGGLESWORTH *conductor*

By 19th September 1941, the German Army had reached Kiev and a week later the following notice was put up around the city:

‘All Jews living in the city of Kiev and its vicinity are to report by 8 o’clock on the morning of Monday, 29th September 1941 to the corner of Melnikovsky and Dokhturov Streets (near the cemetery). They are to take with them documents, money, valuables, as well as warm clothes, underwear, etc. Any Jew not carrying out this instruction and who is found elsewhere will be shot.’

Most thought they were going to be deported and gathered by the cemetery, expecting to be loaded onto trains. Some even arrived early to ensure themselves a seat. Instead they were ordered towards a ravine known as Babi Yar and once there, made to undress. Those who hesitated had their clothes ripped off by force. They were then systematically shot and hurled into the gorge. If only wounded, they were killed with shovels. Some, especially the children, were just thrown in alive and buried amongst the dead. This continued for five days. Whilst the soldiers rested at night, the remaining victims were locked in empty garages. 33,771 were killed on the first two days. As many as 100,000 in all.

Two years later, while retreating over the same ground, the Germans decided to cover up any signs that this had ever happened. The bodies were dug up by hand, burnt, and all the evidence destroyed. But this wasn’t only of benefit to the Nazis. It had become well known that plenty of native Ukrainians had assisted in the monstrosity and, though whether they were forced to do it or whether they willingly collaborated will never really be known, there was certainly enough negative gossip around for it to be advantageous for many for the whole event to be kept quiet. And when the young poet Yevgeny Yevtushenko was taken to see the site twenty years later, the fact that there was no memorial on display horrified him almost as much as the atrocity itself. The nightmare at Babi Yar was unofficial, discussed only in whispers. For someone committed to fighting anti-Semitism wherever it was found, as well as exposing the horrors of the Soviet Union’s past, the absence of any commemoration was an injustice he felt compelled to rectify.

Yevtushenko was born in 1933 in Irkutsk to a family of Ukrainian exiles. He moved to Moscow as a boy and attended the Gorky Institute of Literature. In 1961

he produced the poem *Babi Yar*, attacking the Soviet indifference to the Nazi massacre. It was first read in public by its author but came under immediate attack from the authorities, as it was Soviet policy to present the Holocaust as being perpetrated against Soviet citizens as a whole rather than any specific genocide of the Jews. Yevtushenko was criticised for belittling the suffering of the Russian people by suggesting that it was only Jews who were the victims of Babi Yar. No one had dared publish anything before that was so open about domestic anti-Semitism, and the poem was not allowed to be officially published again until 1984.

In *Testimony*, the memoirs that many believe he dictated to Solomon Volkov, Dmitri Shostakovich explained his own views on anti-Semitism:

‘I often test a person by his attitude towards the Jews. In our day and age, any person with pretensions of decency cannot be anti-Semitic. The Jews are a symbol for me. All of man’s defencelessness is concentrated in them. After the war I tried to convey that feeling in my music. It was a bad time for Jews then. In fact it is always a bad time for them. We must never forget about the dangers of anti-Semitism and keep reminding others of it, because the infection is alive and who knows if it will ever disappear. That’s why I was overjoyed when I read Yevtushenko’s *Babi Yar*. The poem astounded me. They tried to destroy the memory of Babi Yar, first the Germans, and then the Ukrainian government, but after Yevtushenko’s poem, it became clear that it would never be forgotten. That is the power of art. People knew about Babi Yar before the poem, but they were silent. But when they read the poem, the silence was broken.’ He decided instantly to set it to music. ‘I cannot not write it,’ he said to a friend.

The so called ‘thaw’ of the post-Stalin era was rapidly coming to an end. The publication in 1962 of Solzhenitsyn’s *One Day in the Life of Ivan Denisovich* had been personally allowed by Krushchev, but this led to publishers being flooded with texts about the oppression of the past and the authorities soon took fright, with the President wasting no time in starting to correct his over-hasty liberalisation. On 17th December writers and artists were summoned to the Kremlin to be given a dressing down. Krushchev attacked the decadence of modern art, ominously quoting the Russian proverb: ‘the grave cures the hunchback’. Yevtushenko replied that he thought it

was 'no longer the grave, but life'. Although the reception marked the end of the thaw, eleventh-hour attempts to stop the first performance of *Babi Yar*, scheduled for the following day, were fortunately thwarted by the bravery of the performers involved.

Mravinsky, the conductor of the première of most of Shostakovich's previous symphonies, had declined to be involved with such a controversial work, and the composer never really forgave him for what he felt to be an act of cowardly betrayal. Instead Kirill Kondrashin was asked to conduct and, aware of an official desire for the concert not to happen, he decided to make sure that two bass singers were prepared for the solo role. His initial choice was probably not the ideal candidate. During rehearsals the singer, Victor Nechipailo, had asked Shostakovich why he was writing about anti-Semitism when there wasn't any in the Soviet Union. 'No! There is', came the furious reply. 'It is an outrageous thing and we must shout about it from the rooftops.' It was not surprising that the singer got cold feet and didn't show up for the final rehearsal, though the fact that he had been suddenly seconded into singing *Don Carlos* at the Bolshoi that night gave him the excuse he may well have been looking for. And so it was that Kondrashin's safety net worked and his second choice, Vitali Gromadsky, sang the first performance.

As if this wasn't quite enough stress for the conductor, Kondrashin was asked to take a phone call in the middle of the final rehearsal from Georgi Popov, the Russian Minister of Culture. He was asked if the symphony could be performed without its most politically sensitive first movement. No, said Kondrashin. Was there anything that might prevent the conductor from performing that night, continued the threatening questions. The courage of Kondrashin to say no to that too should not be belittled with the benefit of hindsight.

The concert went ahead with the Moscow Philharmonic Orchestra in the Great Hall of the Moscow Conservatoire. But the planned live TV broadcast was cancelled and the entire square outside was cordoned off by police, who didn't want the performance to be an opportunity for opposition demonstrations. The hall itself was packed, save for the significantly empty government box and, though the texts were unusually not printed in the programme book, the audience could understand every

word and the first night reception was one of Shostakovich's most triumphant of all. One line reported the event in the following day's *Pravda*.

It must have been an extraordinary concert and it is very special for me that the leader and principal cellist on this recording (Valentin Zhuk and Dmitri Ferschtman) were, as young students, both present in the audience that night.

Shortly after the première, Yevtushenko slightly rewrote the poem, finally agreeing to the authorities' demands to include some lines about the role of the Soviet people in the war and to make it clear that it was not only the Jews who suffered, but Russians and Ukrainians as well. Despite Shostakovich feeling profoundly let down by Yevtushenko's acquiescence, some say that it was Kondrashin who asked Yevtushenko to 'save' the symphony by making the changes. The government had said that, unless text revisions were made, further performances would be banned, (or at least the work would be 'not recommended for performance', which amounted to the same thing) and, as the proposed changes were so slight, both conductor and poet felt that they were a small price to pay for the survival of the work as a whole. Shostakovich did eventually sanction the alterations and, without needing to change the music, incorporated them into the score, which was finally published in 1971. In this recording it is the original words that are sung.

What Shostakovich loved about texts was the opportunity to be very specific in what he wanted to express. 'In recent years I've become more convinced that word is more effective than music. When I combine music with words, it becomes harder to misinterpret my intent.' As if to maximise this communication, the word setting in the symphony is almost entirely syllabic. Its rhythms correspond as closely as possible to those of speech, with plenty of repeated notes and stepwise, conjunct motion. Only very occasionally does the range widen to heighten a particular moment, and the effect when this happens is devastating. This fundamental simplicity is similar to folk-song, and the often purely informative style of the singing makes the emotion all the more powerful. The chorus, almost entirely in unison, alternates from a Greek tragedy-inspired universality to a very real, even at times operatic portrayal of vivid scenes.

Shostakovich originally only planned to set the *Babi Yar* poem but soon realised that it was in fact just the first movement of a much bigger piece. The four other

Yevtushenko poems he chose to use for the rest of the symphony reveal a huge kaleidoscope of Russian events, emotions and ideas. It is a shame in a way that the piece as a whole has become known as ‘Babi Yar’, for the work is about even more than that.

The second movement, *Humour*, expresses the traditional belief in the power of the buffoon to make tyrants tremble, and the inability of leaders to muzzle it. Court jesters are able to say what trusted advisers dare not mention, and the ability of laughter to bring inner strength to the downtrodden was something dear to Shostakovich’s heart. Though not a Jew, Shostakovich related to them as an oppressed and powerless people and it was the same connection he felt with the Russian women to whose strength, hard work and dignity during the war he pays tribute with the third movement, *In the Store*. The fourth movement, *Fears*, is the only one whose text Yevtushenko wrote specifically for this piece. The fact that Shostakovich asked for something new suggests that the subject matter was something he didn’t want to leave out and it is with devastating irony that he precedes the opening line, ‘Fears are dying out in Russia’, with the most seriously terrifying music of the whole work. Between 1956 and 1965, nine out of every ten Russian synagogues were closed. It is not surprising that the initial optimism that followed the death of Stalin proved short-lived.

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

Babi Yar began life with Yevtushenko's desire to commemorate the silent victims of the past. Memory was also a fundamental concept for Shostakovich. 'The majority of my symphonies are tombstones. Too many of our people died and were buried in places unknown to anyone. I'm willing to write a composition for each of the victims, but that's impossible and that's why I dedicate my music to them all. The rarest and most valuable thing is memory. It has been trampled down for decades. How we treat the memory of others is how our memory will be treated.'

An official memorial at Babi Yar was not built until 1976. It did not mention that most of its victims were Jews. It took a further fifteen years before that injustice was finally rectified. As Shostakovich said: 'Art destroys silence'.

© Mark Wigglesworth 2006

Since his début in 1980 **Jan-Hendrik Rootering** has had a very successful international career, appearing at major opera houses in Munich, Berlin, Paris, Milan, Vienna, at Covent Garden and the Metropolitan Opera with conductors including Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Zubin Mehta, Riccardo Muti, James Levine and Wolfgang Sawallisch. He holds the honorary title of *Kammersänger* of the Bavarian State Opera; his large opera repertory includes *Wotan*, *Sachs*, *Gurnemanz*, *Marke*, *La Roche* and *Jochanaan*. During his successful concert career he has worked with the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

The **Netherlands Radio Choir**, which numbers 74 singers, is the largest professional choir in the Netherlands and is known for its flexibility and versatility. Its repertoire includes *a cappella* works, performed under its chief conductor Simon Halsey or the young Dutch conductor Peter Dijkstra, as well as major contemporary works for choir and orchestra in collaboration with the Rotterdam Philharmonic Orchestra (Valery Gergiev) and the Royal Concertgebouw Orchestra (Philippe Herreweghe). The choir is also a distinguished exponent of operatic repertoire. All of its concerts

are broadcast live on Dutch radio. Keen to foster a new generation of choral conductors, the choir participates every second year in the Eric Ericson Masterclass for young conductors.

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 Orches-

tra. 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, *Die Meistersinger von Nürnberg* at the Royal Opera House, Covent Garden and *Le Nozze di Figaro* at the Metropolitan Opera, New York.

Am 19. September 1941 hatte die deutsche Wehrmacht Kiew erreicht; eine Woche später wurde die folgende Notiz in der ganzen Stadt ausgehängt:

„Alle Juden, die in Kiew und Umgebung leben, haben sich am Montag, 29. September 1941, um 8 Uhr morgens an der Ecke Melnikowsky/Dokhturow-Straße (in der Nähe des Friedhofs) zu melden. Mitzubringen sind Dokumente, Geld, Wertsachen sowie warme Kleidung, Unterwäsche etc. Jeder Jude, der dieser Anweisung nicht Folge leistet und andernorts angetroffen wird, wird erschossen.“

Die meisten nahmen an, sie würden deportiert werden, und versammelten sich am Friedhof in der Erwartung, in Züge geladen zu werden. Einige erschienen sogar früher, um sich einen Sitzplatz zu sichern. Stattdessen aber wurden sie zu einer Schlucht namens Babi Jar geführt, und, dort angekommen, aufgefordert sich auszuziehen. Denen, die zögerten, wurden die Kleider mit Gewalt vom Leib gerissen. Dann wurden sie systematisch erschossen und in die Schlucht gestürzt. Wer nur verwundet war, wurde mit Schaufeln erschlagen. Einige – vor allem die Kinder – wurden einfach lebendig hinuntergeworfen und von den Toten begraben. Das Ganze dauerte fünf Tage. Während der nächtlichen Ruhezeit der Soldaten wurden die Opfer in leere Garagen eingesperrt. 33.771 starben in den ersten beiden Tagen; 100.000 insgesamt.

Zwei Jahre später, als die Deutschen auf dem Rückzug dieselbe Gegend durchquerten, beschlossen sie, jegliche Anzeichen für diese Geschehnisse zu beseitigen. Die Körper wurden mit den Händen ausgegraben und verbrannt; jedes Beweisstück wurde vernichtet. Dies war freilich nicht nur für die Nazis von Vorteil. Es war allgemein bekannt, daß viele der einheimischen Ukrainer an dieser Ungeheuerlichkeit mitgewirkt hatten, und obwohl nie ganz zu klären sein wird, ob sie dazu gezwungen wurden oder freiwillig kollaborierten, gab es doch so viele negative Gerüchte, daß es zahlreichen Beteiligten sehr gelegen kam, wenn sich über die ganze Angelegenheit ein Mantel des Schweigens ausbreitete. Als der junge Dichter Jewgeni Jewtuschenko zwanzig Jahre später an diesen Ort kam, entsetzte ihn der Umstand, daß es kein Mahnmal gab, fast ebenso wie die Greuelthat selber. Der Albtraum von Babi Jar war nicht offiziell; man sprach über ihn nur hinter vorgehaltener Hand. Für jemanden, der sich der Bekämpfung des Antisemitismus verschrieben hatte, wo immer er auch auftauchte, und der die Schrecken aus der sowjetischen Vergangenheit aufdecken

wollte, bedeutete das Fehlen jeglichen Gedenkens ein Unrecht, das er korrigieren mußte.

Jewtuschenko wurde 1933 als Sohn ukrainischer Exilanten in Irkutsk geboren. Als Junge siedelte er nach Moskau über und besuchte das Maxim-Gorki-Literaturinstitut. 1961 schrieb er das Gedicht *Babi Jar*, in dem er die Gleichgültigkeit der Sowjetunion gegenüber dem Massenmord der Nazis angriff. Das zuerst von seinem Autor öffentlich vorgetragene Gedicht geriet sofort unter den Beschuß der Machthaber, da es sowjetische Politik war, den Holocaust so darzustellen, als habe er sich gegen die Sowjetbürger insgesamt gerichtet – und nicht, als Genozid, speziell gegen die Juden. Man kritisierte, daß seine Behauptung, ausschließlich Juden seien die Opfer von Babi Jar gewesen, das Leid des russischen Volks herabsetze. Niemand hatte es zuvor gewagt, den inländischen Antisemitismus derart offen zur Sprache zu bringen; erst 1984 konnte das Gedicht wieder offiziell veröffentlicht werden.

In *Zeugenaussage* – den Memoiren, von denen Viele glauben, er habe sie Solomon Volkow diktiert – hat Schostakowitsch seine eigenen Ansichten über den Antisemitismus dargelegt:

„Oft prüfe ich einen Menschen an seiner Einstellung zu den Juden. Heutzutage kann kein Mensch, der den Anspruch auf Anständigkeit erhebt, Antisemit sein. Die Juden sind ein Symbol für mich. In ihnen konzentriert sich die ganze menschliche Schutzlosigkeit. Nach dem Krieg habe ich versucht, dieses Empfinden in meinen Werken auszudrücken. Es war damals eine schlimme Zeit für die Juden. Eigentlich ist jede Zeit für sie eine schlimme Zeit. Wir dürfen die Gefahren des Antisemitismus nie vergessen und müssen unablässig auf sie aufmerksam machen, denn die Infektion ist noch da und niemand weiß, ob sie je verschwinden wird. Darum war ich überglücklich, als ich Jewtuschenkos *Babi Jar* las. Das Gedicht hat mich erschüttert. Die Erinnerung an Babi Jar hatte getilgt werden sollen. Erst versuchten es die Deutschen, später die ukrainischen Funktionäre. Doch nach Jewtuschenkos Gedicht war klar, daß es nie vergessen werden würde. Das ist die Macht der Kunst. Man hatte auch vor dem Gedicht von Babi Jar gewußt, aber geschwiegen. Nachdem die Menschen das Gedicht gelesen hatten, wurde das Schweigen gebrochen.“ Sofort beschloß er, es zu vertonen. „Ich kann es nicht *nicht* schreiben“, sagte er zu einem Freund.

Das sogenannte „Tauwetter“ der poststalinistischen Ära kam schnell zu einem Ende. Die Veröffentlichung von Solschenizyns *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* im Jahr 1962 war noch von Chruschtschow selber genehmigt worden, doch dies führte dazu, daß Verleger mit Texten über die Unterdrückung der Vergangenheit überflutet wurden – die Funktionäre erschrakten, und der Präsident begann rasch damit, seine übereilte Liberalisierung zu korrigieren. Am 17. Dezember wurden Schriftsteller und Künstler in den Kreml gerufen, um wieder auf Linie gebracht zu werden. Chruschtschow wandte sich gegen die Dekadenz in der modernen Kunst und zitierte drohend ein russisches Sprichwort: „Einen Buckligen macht erst das Grab gerade“. Jewtuschenko erwiderte, er habe angenommen, jetzt sei die Zeit „nicht mehr des Grabes, sondern des Lebens“. Auch wenn der Empfang das Ende des Tauwetters markierte, so wurden die in letzter Minute unternommenen Versuche, die für den folgenden Tag vorgesehene *Babi Jar*-Uraufführung zu verhindern, glücklicherweise durch die Standhaftigkeit der beteiligten Musiker vereitelt.

Mrawinsky, der Uraufführungsdirigent der meisten bisherigen Symphonien Schostakowitschs, hatte abgelehnt, bei einem derart kontroversen Werk involviert zu sein, und der Komponist hat ihm diesen, wie er fand, feigen Verrat nie ganz verziehen. Stattdessen wurde Kyrill Kondraschin gebeten, die Aufführung zu leiten, und dieser sorgte in Anbetracht des offiziellen Begehrens, das Konzert möge erst gar nicht stattfinden, dafür, daß zwei Bassisten die Solorolle einstudierten. Seine erste Wahl war vielleicht nicht die beste. Während der Proben hatte der Sänger Viktor Nечipailo Schostakowitsch gefragt, warum er über sowjetischen Antisemitismus schreibe, wenn es keinen gebe. „Doch! Es gibt ihn“, kam die wütende Antwort. „Es ist eine abscheuliche Sache und wir müssen das von den Dächern rufen“! Es ist nicht weiter überraschend, daß der Sänger kalte Füße bekam und bei der Generalprobe nicht erschien, wengleich der Umstand, daß er plötzlich dazu abberufen worden war, *Don Carlos* am Bolschoi-Theater zu singen, ihm die Entschuldigung gab, nach der er dringend gesucht haben mochte. Kondraschins Umsicht also zahlte sich aus; seine zweite Wahl, Vitali Gromdasky, sang die Uraufführung.

Als ob dies nicht genug Streß für den Dirigenten gewesen wäre, wurde er mitten in der Generalprobe ans Telefon gerufen, wo ihn Georgi Popow, der Russische Kultur-

minister erwartete. Ob man die Symphonie, fragte dieser, nicht ohne den politisch besonders heiklen ersten Satz aufführen könne? Kondraschin verneinte. Ob es irgend etwas gebe, das den Dirigenten dazu bewegen könnte, am vorgesehenen Termin nicht aufzutreten, war die nächste bedrohliche Frage. Kondraschins Mut, auch hierauf mit „Nein“ zu antworten, verdient auch mit dem Wissen um den glimpflichen Ausgang größte Bewunderung.

Das Konzert fand im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums statt, es spielten die Moskauer Philharmoniker. Die geplante Live-Übertragung im Fernsehen aber wurde gestrichen, und der gesamte Vorplatz wurde von Polizisten abgeriegelt, die die Aufführung nicht zum Anlaß für oppositionelle Demonstrationen werden lassen wollten. Der Saal selber war bis an den Rand gefüllt – sieht man von der bezeichnenderweise leeren Regierungsloge ab. Obgleich die Texte ungewöhnlicherweise nicht im Programmheft abgedruckt waren, konnte das Publikum jedes Wort verstehen. Der Erfolg der Uraufführung gehört zu den triumphalsten in Schostakowitschs Karriere. Die *Prawda* erwähnte das Ereignis am nächsten Tag mit einer Zeile.

Es muß ein außerordentliches Konzert gewesen sein, und es berührt mich sehr, daß der Konzertmeister und der Solo-Cellist dieser Einspielung (Valentin Zhuk und Dmitri Ferschtman) als junge Studenten zum Publikum jenes Abends gehörten.

Kurz nach der Uraufführung überarbeitete Jewtuschenko das Gedicht teilweise, womit er einerseits den Forderungen der Funktionäre entsprach, einige Zeilen über die Rolle des sowjetischen Volks im Krieg hinzuzufügen, und andererseits hervorhob, daß nicht nur Juden, sondern auch Russen und Ukrainer großes Leid erlitten hatten. Obwohl Schostakowitsch zutiefst enttäuscht war über Jewtuschenkos Nachgiebigkeit, heißt es doch verschiedentlich, es sei Kondraschin gewesen, der Jewtuschenko gebeten habe, die Symphonie durch jene Änderungen zu „retten“. Die Regierung hatte vernehmen lassen, daß ohne Textänderungen weitere Aufführungen verboten würden (bzw. das Werk als „nicht zur Aufführung empfohlen“ klassifiziert werden würde, was auf das Gleiche hinauslief), und da die beabsichtigten Änderungen vergleichsweise geringfügig waren, kamen Dirigent und Dichter überein, daß dies ein kleiner Preis für das Überleben des gesamten Werks sei. Schostakowitsch billigte diese Änderungen schließlich und nahm sie, ohne eine Note ändern zu müssen, in die 1971 veröffentlichte Partitur auf.

Was Schostakowitsch an Texten liebte, war die Möglichkeit, sich damit sehr bestimmt ausdrücken zu können. „In den letzten Jahren komme ich immer mehr zu der Überzeugung, daß das Wort wirkungsvoller ist als die Musik. Wenn ich Musik und Worte kombiniere, fällt es schwerer, meine Absicht falsch zu interpretieren.“ Als ob er diese Kommunikation maximieren wollte, hat er die Texte in der Symphonie fast zur Gänze syllabisch vertont. Der musikalische Rhythmus mit seinen zahlreichen Tonwiederholungen und der schrittweise verbundenen Bewegung korrespondiert aufs Engste mit dem der Sprache. Nur vereinzelt erweitert sich der Tonumfang, um einen besonderen Moment hervorzuheben, und der dabei erzeugte Effekt ist gewaltig. Diese grundsätzliche Einfachheit ähnelt dem Volkslied, und der oft rein informative Gesangsstil läßt die Emotionen umso mächtiger zur Geltung kommen. Der fast durchweg im Unisono geführte Chor wechselt zwischen allgemeinen Betrachtungen in der Art der griechischen Tragödie und einer sehr realen, mitunter gar opernhaften Darstellung lebhafter Szenen.

Schostakowitsch wollte ursprünglich nur das *Babi Jar*-Gedicht vertonen, erkannte aber bald, daß es sich hier tatsächlich um den ersten Satz eines weit größeren Stückes handelte. Die vier Jewtuschenko-Gedichte, die er für den Rest der Symphonie ausgewählt hat, bilden ein großes Kaleidoskop russischer Ereignisse, Gefühle und Vorstellungen. In mancherlei Hinsicht ist es bedauerlich, daß das Werk als Ganzes unter dem Namen „Babi Jar“ bekannt ist, denn die Symphonie handelt von noch mehr.

Der zweite Satz, *Humor*, drückt den traditionellen Glauben an die Macht des Posenreißers aus, Tyrannen erzittern zu lassen, und die Unfähigkeit der Führer, ihn mundtot zu machen. Hofnarren können offen aussprechen, was die Berater nicht zu erwähnen wagen, und die Fähigkeit des Lachens, den Unterdrückten innere Stärke zu geben, war etwas, das Schostakowitsch sehr am Herzen lag. Wenngleich er selber kein Jude war, sah Schostakowitsch die Juden als ein unterdrücktes und machtloses Volk – dasselbe Gefühl verband ihn mit den russischen Frauen, deren Stärke, Arbeitseinsatz und Würde in Zeiten des Krieges er mit dem dritten Satz, *Im Laden*, Tribut zollte. Der vierte Satz, *Ängste*, basiert als einziger auf einem Text, den Jewtuschenko eigens für diese Symphonie schrieb. Daß Schostakowitsch um einen neuen Text gebeten hat, erlaubt den Schluß, dieses Thema sei ihm sehr wichtig gewesen; mit vernichtender

Ironie stellt er der Anfangszeile – „In Rußland sterben die Ängste aus“ - die wahrlich erschütterndste Musik des ganzen Werks voran. Zwischen 1956 und 1965 wurden 90 Prozent aller russischen Synagogen geschlossen. Kein Wunder, daß der Optimismus, der zuerst auf den Tod Stalins folgte, kurzlebig war.

Im letzten Satz preist Schostakowitsch die Vielen, die ihre Karrieren opferten, weil sie an ihren Überzeugungen festhielten. Umgekehrt macht er sich über diejenigen lustig, die sich dadurch zu verbessern suchten, daß sie den Funktionären nachgaben. Wir erinnern uns an die, die ihre Integrität bewahrten, während jene lange vergessen sind, die nach Erfolg trachteten. Anfangs fehlte Jewtuschenko das rechte Verständnis für die Musik am Ende des Satzes. Er hatte sich etwas Heroischeres vorgestellt als die einfache „Harmonie, die sich sanft an die toten Körper schmiegt“. Später aber verstand er „die Kraft der Sanftheit, die Stärke in der Zerbrechlichkeit“ und erkannte, daß die flatternden Schmetterlinge in Schostakowitschs betörend ätherischen Schlußtakteten seine eigenen Worte zu weit mehr erhoben hatten, als sie allein hätten sein können. „Nach all dem Leid braucht man ein kleines Stück Harmonie. Ein kleines Stück von etwas, das nicht mit Stalins Politik verbunden ist, etwas, das nicht mit Stalins Leid zu tun hat. Etwas, das von uns handelt. Ein Gefühl von Ewigkeit.“

Babi Jar entstand aus Jewtuschenkos Wunsch, der schweigenden Opfer der Vergangenheit zu gedenken. Erinnerung ist auch für Schostakowitsch ein zentraler Begriff. „Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekannten Orten um. Ich würde gern für jedes Opfer ein Stück schreiben. Aber das ist unmöglich. Daher widme ich meine Musik ihnen allen. Erinnerung ist das seltenste und kostbarste Gut. Jahrzehntelang wurde es niedergetrampelt. Wie wir es mit der Erinnerung an andere halten, so wird man es mit der Erinnerung an uns halten.“

Ein offizielles Mahnmal bei Babi Jar wurde erst 1976 errichtet. Nicht wurde erwähnt, daß die meisten Opfer Juden waren. Es brauchte weitere fünfzehn Jahre, bis dieses Unrecht endlich beseitigt war. Wie Schostakowitsch gesagt hatte: „Kunst bricht das Schweigen“.

© Mark Wiggleworth 2006

Seit seinem Debüt im Jahr 1980 hat **Jan-Hendrik Rootering** eine sehr erfolgreiche internationale Karriere eingeschlagen, die ihn an die bedeutenden Opernhäuser in München, Berlin, Paris, Mailand, Wien, an Covent Garden und die Metropolitan Opera geführt hat; dabei hat er mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Zubin Mehta, Riccardo Muti, James Levine und Wolfgang Sawallisch zusammengearbeitet. Er trägt den Ehrentitel eines Kammersängers der Bayerischen Staatsoper; zu seinem umfangreichen Opernrepertoire gehören Wotan, Sachs, Gurnemanz, Marke, La Roche und Jochanaan. Im Laufe seiner erfolgreichen Konzertkarriere ist er mit den Philharmonikern von Berlin und Wien, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia aufgetreten.

Der aus 74 Mitgliedern bestehende **Niederländische Rundfunkchor** ist der größte Berufschor der Niederlande und bekannt für seine Flexibilität und Vielseitigkeit. Zu seinem Repertoire gehören sowohl *a-cappella*-Werke, die er unter Leitung seines Chefdirigenten Simon Halsey oder des jungen holländischen Dirigenten Peter Dijkstra aufführt, wie auch bedeutende zeitgenössische Werke für Chor und Orchester in Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Orchester Rotterdam (Valery Gergiev) und dem Royal Concertgebouw Orchestra (Philippe Herreweghe). Daneben ist das Ensemble als ausgezeichnetes Opernchor bekannt. Alle seine Konzerte werden live vom Niederländischen Rundfunk übertragen. Aus großem Interesse an der Förderung einer neuen Generation von Chordirigenten wirkt der Chor alle zwei Jahre an der Eric Ericson Masterclass für junge Dirigenten mit.

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 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* 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, *Die Meistersinger von Nürnberg* am Royal Opera House, Covent Garden und *Le Nozze di Figaro* an der Metropolitan Opera, New York.

Le 19 septembre 1941, l'armée allemande arrivait à Kiev et, une semaine plus tard, Lon pouvait lire l'avis suivant affiché partout dans la ville :

« Tous les Juifs vivant dans la ville de Kiev et ses environs doivent se trouver lundi matin, le 29 septembre 1941, au coin des rues Melnikovsky et Dokhturov (près du cimetière). A prendre avec soi des documents, de l'argent, des objets de valeur ainsi que des vêtements chauds, des sous-vêtements, etc. Tout Juif qui ne suivra pas cette consigne et sera trouvé ailleurs sera fusillé. » La plupart des gens pensaient qu'ils seraient déportés et se rassemblèrent près du cimetière, s'attendant à être embarqués dans des trains. Certains même arrivèrent tôt pour s'assurer des places assises. On leur ordonna plutôt de se diriger vers un ravin appelé Babi Yar et là, ils durent se déshabiller. Ceux qui hésitaient eurent les vêtements déchirés de force. Puis ils furent systématiquement fusillés et jetés dans la gorge. Les blessés seulement furent tués avec des pelles. Certains, surtout les enfants, furent juste jetés vivants et enterrés parmi les morts. Cela se poursuivit pendant cinq jours. Quand les soldats se reposaient la nuit, les victimes restantes étaient enfermées dans des garages vides. 33,771 personnes furent tuées les deux premiers jours et 100,000 en tout.

Deux ans plus tard, profitant de leur retraite sur le même terrain, les Allemands décidèrent de faire disparaître toute trace de ce qui s'était passé. Les corps furent exhumés à la main et brûlés et tout évidence fut détruite. Les nazis n'étaient pas les seuls à profiter de la décision. Il était devenu bien connu que beaucoup d'Ukrainiens de naissance avaient participé à ces atrocités et on ne saura jamais s'ils l'ont fait de gré ou de force ; il circulait certainement assez de rumeurs négatives pour que bien des gens trouvent avantage à ce que toute la chose soit passée sous silence. Quand le jeune poète Yevgeny Yevtushenko se rendit sur le site vingt ans plus tard, l'absence de monument commémoratif l'horrifia presque autant que l'atrocité elle-même. Le cauchemar de Babi Yar était officieux, discuté en chuchotant. Pour quelqu'un de résolu à combattre l'anti-sémitisme là où il se trouve et à exposer les horreurs du passé de l'Union Soviétique, l'absence de toute commémoration était une injustice qu'il se sentait forcé de rectifier.

Yevtushenko est né en 1933 à Irkutsk dans une famille d'Ukrainiens exilés. Il déménagea à Moscou dans sa jeunesse et fréquenta l'institut de littérature Gorky. En

1961, il écrivit le poème *Babi Yar*, attaquant l'indifférence soviétique devant le massacre nazi. Il fut lu pour la première fois en public par son auteur mais s'attira immédiatement l'attaque des autorités car la politique soviétique présentait l'Holocauste comme une mesure contre les citoyens soviétiques dans l'ensemble plutôt qu'un génocide particulier aux Juifs. Yevtushenko fut accusé de déprécier la souffrance du peuple russe en suggérant que seuls les Juifs furent les victimes de Babi Yar. Personne n'avait encore osé publier quelque chose d'aussi ouvert au sujet de l'antisémitisme domestique et le poème ne put sortir officiellement avant 1984.

Dans *Témoignage*, les mémoires qu'on croit avoir été dictés à Solomon Volkov, Dimitri Chostakovitch expliqua son point de vue sur l'antisémitisme :

« Je sonde souvent une personne par son attitude envers les Juifs. De nos jours et à notre âge, quiconque est le moins décent ne peut pas être antisémite. Les Juifs sont un symbole pour moi. Toute la fragilité de l'homme est concentrée en eux. Après la guerre, j'ai essayé de transmettre ce sentiment dans ma musique. Les temps étaient durs alors pour les Juifs. En fait, les temps sont toujours durs pour eux. On ne doit jamais oublier les dangers de l'antisémitisme et toujours les rappeler aux autres parce que le virus est vivant et qui sait s'il ne disparaîtra jamais. C'est pourquoi je fus si heureux de lire *Babi Yar* de Yevtushenko. Le poème me stupéfia. Ils ont essayé d'abolir le souvenir de Babi Yar, d'abord les Allemands, puis le gouvernement ukrainien mais, après le poème de Yevtushenko, il est évident qu'il ne sera jamais oublié. Voici le pouvoir de l'art. Les gens savaient ce qui s'était passé à Babi Yar avant le poème mais ils se taisaient. Le silence fut rompu à la lecture du poème. » Il décida immédiatement de le mettre en musique. « Je ne peux pas ne pas le mettre en musique », dit-il à un ami.

Le dit « dégel » de l'ère post-stalinique tirait rapidement à sa fin. La publication en 1962 de *Un Jour dans la vie d'Ivan Denisovitch* de Soljenitsyne a été permise par Krustchev personnellement mais avec le résultat qu'une avalanche de textes sur l'oppression du passé a déferlé sur les maisons d'édition et les autorités prirent peur, excitées par le président qui se hâta de commencer à corriger sa libéralisation trop inconsidérée. Le 17 décembre, écrivains et artistes furent sommés au Kremlin et mis en camisole de force. Krustchev attaqua la décadence de l'art moderne, citant d'un ton

menaçant le proverbe russe : « le cercueil redresse le bossu ». Yevtushenko répliqua qu'il pensait que ce n'était « plus le cercueil mais la vie ». Quoique la réception marquât la fin du dégel, des essais de onzième heure d'arrêter la création de *Babi Yar*, prévue le lendemain, furent heureusement contrariés par le courage des exécutants.

Mravinsky, le chef de la création de la plupart des symphonies antérieures de Chostakovitch, avait refusé d'être impliqué dans une œuvre aussi controversée et le compositeur ne lui pardonna jamais vraiment ce qu'il considérait comme un acte de lâche trahison. Il demanda plutôt à Kirill Kondrashin de diriger et, conscient du désir officiel que le concert n'ait pas lieu, Kondrashin décida de s'assurer que deux basses se préparent pour le rôle solo. Son premier choix ne tomba probablement pas sur le candidat idéal. Au cours des répétitions, le chanteur Victor Nechipailo demanda à Chostakovitch pourquoi il écrivait sur l'antisémitisme quand il n'y en avait pas en Union Soviétique. « Non ? Oui il y en a ! » avait répondu Chostakovitch en furie. « C'est une chose outrageuse et on doit le crier sur les toits. » Il n'est pas surprenant que le chanteur eut la frousse et ne se présenta pas à la dernière répétition, quoique le fait d'avoir été soudainement affecté à chanter *Don Carlos* au Bolshoi ce soir-là pourrait lui avoir donné l'excuse qu'il désirait. C'est ainsi que le plan de réserve de Kondrashin fut activé et son second choix, Vitali Gromadsky, chanta la partie soliste à la création.

Comme si cette situation ne suffisait pas à angoisser le chef, Kondrashin reçut un appel téléphonique de Georgi Popov, le ministre russe de la Culture, au milieu de la générale. Popov lui demanda si la symphonie pouvait être jouée sans son premier mouvement au contenu politique explosif. Non, dit Kondrashin. Popov poursuivit ses menaces : Y avait-il quelque chose qui pourrait empêcher le chef de diriger ce soir-là ? Le courage de Kondrashin de dire non encore une fois ne devrait pas être diminué avec le recul apporté par le temps.

Le concert eut lieu à la grande salle du conservatoire de Moscou avec la participation de l'Orchestre philharmonique de Moscou. Mais la diffusion télévisée en direct projetée fut annulée et l'accès à toute la place à l'extérieur fut interdite par la police qui voulait éviter que l'opposition profite de l'exécution pour faire une démonstration. La salle elle-même était pleine sauf la loge gouvernementale qui resta éloquentement vide et, quoique les textes furent exceptionnellement omis du programme, le

public pouvait en comprendre chaque mot et la réception de la première fut l'un des plus grands triomphes de Chostakovitch. Une ligne seulement mentionna l'événement dans la *Pravda* du lendemain.

Ce concert a dû être extraordinaire et il est très spécial pour moi que les premiers violon et violoncelle sur cet enregistrement (Valentin Zhuk et Dmitri Ferschtman) se trouvaient dans la salle ce soir-là, alors tous les deux de jeunes élèves.

Peu après la création, Yevtushenko modifia légèrement le poème, acquiesçant finalement aux demandes des autorités d'inclure quelques lignes sur le rôle du peuple soviétique dans la guerre et rendant clair que non seulement les Juifs, mais aussi les Russes et les Ukrainiens avaient souffert. Même si Chostakovitch se sentit profondément blessé par l'acquiescement de Yevtushenko, on dit que c'est Kondrashin qui demanda à Yevtushenko de « sauver » la symphonie en y apportant des modifications. Le gouvernement avait affirmé que, sans révisions du texte, d'autres exécutions seraient bannies (ou au moins l'œuvre ne serait « pas recommandée pour être jouée », ce qui veut dire la même chose) et, comme les changements proposés étaient minimes, le chef et le poète trouvèrent que ce n'était pas payer cher pour la survie de l'œuvre comme tout. Chostakovitch finit par approuver le remaniement et, sans besoin de changer la musique, il l'incorpora dans la partition qui fut finalement publiée en 1971. Les paroles chantées sur cet enregistrement sont les originales.

Chostakovitch aimait la possibilité offerte par les textes d'être très direct dans ce qu'il voulait exprimer. « Ces dernières années, je suis devenu plus convaincu que la parole est plus efficace que la musique. Quand j'associe musique et mots, il devient plus difficile de mécomprendre mon intention. » Comme pour maximiser cette communication, l'arrangement de la parole dans la symphonie est presque entièrement syllabique. Ses rythmes correspondent le plus près possible à ceux de l'élocution avec nombre de notes répétées et de mouvement diatonal conjoint. L'étendue ne prend de l'ampleur qu'à de rares occasions, afin de souligner un moment particulier, et l'effet est alors accablant. Cette simplicité fondamentale ressemble au chant populaire et le style purement informateur du chant rend l'émotion encore plus déchirante. Presqu'entièrement à l'unisson, le chœur alterne de l'universalité inspirée de la tragédie grecque à une description très réelle de scènes frappantes qui font par moments même un effet d'opéra.

Chostakovitch avait originellement pensé à ne mettre que le poème *Babi Yar* en musique mais il comprit rapidement que ce n'était en fait que le premier mouvement d'une pièce bien plus imposante. Les quatre autres poèmes de Yevtushenko qu'il choisit d'utiliser pour le reste de la symphonie révèlent un immense kaléidoscope d'événements, émotions et idées russes. Il est en quelque sorte honteux que la pièce soit connue comme « Babi Yar » car l'œuvre traite de beaucoup d'autres choses aussi.

Le second mouvement, *Humour*, exprime la croyance traditionnelle dans le pouvoir du bouffon de faire trembler les tyrans et l'impuissance des gouvernants à le museler. Le fou du roi peut dire ce que des conseillers fiables n'osent pas mentionner et la capacité du rire de donner une force intérieure aux opprimés était chère au cœur de Chostakovitch. Même s'il n'était pas juif, Chostakovitch était touché par ce peuple opprimé et impuissant, tout comme il l'était par les femmes russes ; dans le troisième mouvement, *Dans le magasin*, il rend hommage à leur force, leur laborieux travail et leur dignité pendant la guerre. Le quatrième mouvement, *Craintes*, est le seul dont Yevtushenko écrivit le texte spécialement pour cette pièce. Le fait que Chostakovitch demanda quelque chose de nouveau suggère que le sujet était quelque chose qu'il ne voulait absolument pas omettre et c'est avec une ironie dévastatrice qu'il dote la première ligne, « Les craintes s'évanouissent en Russie » de la musique la plus sérieusement terrifiante de toute l'œuvre. Neuf synagogues sur dix furent fermées entre 1956 et 1965. Il n'est pas surprenant que le premier optimisme qui suivit la mort de Staline eut la vie courte.

Dans le mouvement final, Chostakovitch exalte tous ceux qui ont sacrifié leur carrière pour ce à quoi ils croyaient. Il se moque ensuite de ceux qui cherchèrent de l'avancement en cédant aux autorités. On se rappelle maintenant des gens intègres et on a oublié depuis longtemps ceux qui ont cherché le succès. Yevtushenko ne saisit pas tout de suite la musique des pages finales. Il avait d'abord imaginé quelque chose de plus héroïque que la simple « harmonie fondant doucement autour des corps morts ». Il comprit plus tard « le pouvoir de la douceur, la force dans la fragilité » et il se rendit compte que les légers papillons des mesures finales éthérées hantantes de Chostakovitch avaient élevé ses propres textes à un niveau inaccessible par eux-mêmes. « Après toute la souffrance, on a besoin d'une petite goutte d'harmonie. Une petite goutte de

quelque chose qui n'a pas de lien avec les devises de Staline, quelque chose sans la douleur de Staline. Quelque chose qui parle de nous. Un sens d'éternité. »

Babi Yar vit le jour grâce au désir de Yevtushenko de rendre hommage aux victimes silencieuses du passé. La mémoire était aussi un concept fondamental pour Chostakovitch. « La majorité de mes symphonies sont des pierres tombales. Trop de gens de chez nous sont morts et enterrés à des endroits connus de personne. Je voudrais écrire une composition pour chacune des victimes mais c'est impossible et c'est pourquoi je dédie ma musique à tous. Le souvenir est la chose la plus rare et de la plus grande valeur. Il a été foulé aux pieds pendant des décennies. La façon dont on traite le souvenir des autres montre comment on se souviendra de nous. » Un monument officiel à Babi Yar ne fut bâti qu'en 1976. Il ne mentionnait pas que la plupart des victimes étaient des Juifs. Cette injustice finit par être rectifiée quinze ans plus tard. Comme le dit Chostakovitch : « L'art détruit le silence. »

© Mark Wigglesworth 2006

Jan-Hendrik Rootering poursuit une carrière internationale très réussie depuis ses débuts en 1980. Il chante dans de grandes maisons d'opéra à Munich, Berlin, Paris, Milan, Vienne, au Covent Garden et à l'Opéra Métropolitain et il a travaillé avec des chefs célèbres dont Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Zubin Mehta, Riccardo Muti, James Levine et Wolfgang Sawallisch. Il détient le titre honorifique de *Kammersänger* de l'opéra national de Bavière ; son vaste répertoire d'opéras renferme Wotan, Sachs, Gurnemanz, Marke, La Roche et Jochanaan. Il s'est produit au cours de sa carrière de soliste avec les orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise et l'Orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Avec ses 74 membres, le **Grand Chœur de la Radio néerlandaise** est le plus grand chœur professionnel de ce pays et connu pour sa flexibilité et sa souplesse. Son répertoire comprend des œuvres *a cappella* dirigées par son chef principal Simon Halsey ou le jeune chef allemand Peter Dijkstra, ainsi que des grandes œuvres contem-

poraines pour chœur et orchestre en collaboration avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam (Valery Gergiev) et l'Orchestre royal du Concertgebouw (Philippe Herreweghe). La chorale excelle aussi dans le répertoire d'opéras. Tous ses concerts sont transmis en direct à la radio hollandaise. Soucieux de former une nouvelle génération de chefs de chœur, l'ensemble participe à la classe de maître d'Eric Ericson pour jeunes chefs, cours organisé à tous les deux ans.

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* 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, *Die Meistersinger von Nürnberg* au Royal Opera House du Covent Garden et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra Métropolitain de New York.

Dmitri Shostakovich · Symphony No. 13

I. Бабий Яр

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

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

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

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

I. Babi Yar

There is no memorial above Babi Yar.
The steep ravine is like a crude tombstone.
I'm frightened, I feel as old today
as the Jewish race itself.
I seem now to be a Jew.
Here I am a wanderer in ancient Egypt.
And here I hang on the cross and die,
I still bear the mark of the nails.
I seem now to be Dreyfus¹.
I'm denounced and judged by the bourgeois rabble.
I'm behind bars, I'm encircled,
persecuted, spat on, slandered,
and fine ladies with lace frills
squeal and prod my face with their parasols.

I seem to be a little boy in Bialystok².
Blood is splattered over the floor.
The ringleaders in the tavern are getting brutal.
There's stench of vodka and onions.
I'm kicked to the ground, I'm powerless,
In vain I beg the persecutors.
They guffaw ‘Kill the Yids! Save Russia!’
A grain merchant beats up my mother.

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

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

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

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

II. Юмор

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

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

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

II. Humour

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. В магазине

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

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

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

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

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

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

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

III. In the Store

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

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

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

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

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

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

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

IV. Страхи

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

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

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

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

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

IV. Fears

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

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

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

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

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

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

V. Карьера

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

Ученый, сверстник Галилея,
Был Галилея не глупее.
Он знал, что вертится Земля,
Но у него была семья.
И он, садясь с женой в карету,
Свершив предательство свое,
Считал, что делает карьеру,
А между тем губил ее.
За осознание планеты
Шел Галилей один на риск,
И стал великим он... Вот это
Я понимаю карьерист!

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

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

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

V. A Career

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

A certain scientist, Galileo's contemporary,
was no stupider than Galileo.
He knew that the earth revolved,
but he had a family.
And as he got into a carriage with his wife
after accomplishing his betrayal,
he reckoned he was advancing his career,
but in fact he'd wrecked it.
For his discovery about our planet
Galileo faced the risk alone,
and he was a great man.
Now that is what I understand by a careerist.

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

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

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

Yevgeny Yevtushenko

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

Translation © Andrew Huth

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

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

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

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

Regarding the text of ‘Babi Yar’

As explained in the liner notes (p. 6), two passages were changed after the first performance in order to appease the Soviet censors. The following lines were substituted by Yevtushenko and sanctioned by Shostakovich. On this recording the original words (printed above) are sung.

Replacing the four lines starting ‘I feel now that I am a Jew...’ (p. 27):

Here I stand as if at the fountain head
That gives me faith in brotherhood.
Here Russians lie, and Ukrainians
Together with Jews in the same ground

Replacing the four lines starting ‘And I become a long, soundless scream...’ (p. 28):

I think of Russia’s heroic deed
In blocking the way to fascism.
To the smallest dew drop she is close to me
In her very being and her fate.

‘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*

‘An *Eighth Symphony* which is both impressively sustained and cogently argued... the SACD sound is among the best the format currently has to offer.’ *International Record Review*

‘A fine performance of deep understanding.’ *The Sunday Times*, UK



SHOSTAKOVICH · SYMPHONY No. 8

NETHERLANDS RADIO PHILHARMONIC ORCHESTRA · MARK WIGGLESWORTH

BIS-SACD-1483

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 April 2005 at the Music Centre for Dutch Radio & Television, studio MCO5, Hilversum

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer and surround mix: Jens Braun

Digital editing: Jeffrey Ginn

Mastering: Matthias Spitzbarth

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

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Mark Wigglesworth 2006

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

Front cover photograph: © Juan Hitters

Photograph of Mark Wigglesworth: © Sim Canetty-Clarke

Photograph of Jan-Hendrik Rootering: © Monika Rittershaus

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-1543 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



MARK WIGGLESWORTH



JAN-HENDRIK ROOTERING