



CHANDOS

SHOSTAKOVICH

SYMPHONY NO. 14 · SIX VERSES OF MARINA TSVETAYEVA

ELIZABETH ATHERTON SOPRANO

JESS DANDY CONTRALTO

PETER ROSE BASS

BBC *Philharmonie*

JOHN STORGÅRDS



Oleg Makarov / ArenaPAL

Dmitri Shostakovich, centre, with the soprano Galina Vishnevskaya, bass Mark Reshetin, and Moscow Chamber Orchestra, at the official Moscow première of Symphony No. 14, Grand Hall of the Moscow Conservatoire, 6 October 1969; the conductor was Rudolf Barshai.

Dmitri Shostakovich (1906 - 1975)

Six Verses of Marina Tsvetayeva, Op. 143a (1974)* 20:58

Suite for Contralto and Chamber Orchestra
after the Original Version for Contralto and Piano, Op. 143 (1973)

1	1 My verses. Largo	4:11
2	2 Whence all this tenderness?. Allegretto	3:36
3	3 Dialogue between Hamlet and His Conscience. Largo	2:45
4	4 No, the drum did beat. Moderato -	1:35
5	5 The Poet and the Tsar. Allegretto - Meno mosso - Moderato. Maestoso - Allegretto	3:01
6	6 To Anna Akhmatova. Largo	5:50

	Symphony No. 14, Op. 135 (1969) ^{†‡}	53:38
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
	for Soprano, Bass, and Chamber Orchestra	
	after Poems by Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire,	
	Wilhelm Küchelbecker, and Rainer Maria Rilke	
	Benjamin Britten gewidmet / To Benjamin Britten	
7	1 De profundis [†] [text: Federico García Lorca (1898 – 1936); Russian translation: Yury Nikolayevich Tynyanov (1894 – 1943)]. Adagio	5:20
8	2 Malagueña [‡] [text: Federico García Lorca; Russian translation: Anatoly Mikhailovich Geleskul (1934 – 2011)]. Allegretto –	2:58
9	3 Loreley ^{†‡} [text: Guillaume Apollinaire (1880 – 1918); Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov (1922 – 1994)]. Allegro molto – Presto – Adagio –	9:24
10	4 The Suicide [‡] [text: Guillaume Apollinaire; Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov]. Adagio	7:45
11	5 On Watch [†] [text: Guillaume Apollinaire; Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov]. Allegretto – Adagio – Allegretto –	2:59
12	6 Madam, look! [†] [text: Guillaume Apollinaire; Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov]. Adagio –	1:54

13	7	In the Santé Prison [†] [text: Guillaume Apollinaire; Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov]. Adagio	9:35
14	8	The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople [†] [text: Guillaume Apollinaire; Russian translation: Mikhail Pavlovich Kudinov]. Allegro –	2:04
15	9	O Delvig, Delvig! [†] [text: Wilhelm Küchelbecker (1797 – 1846)]. Andante	4:39
16	10	The Poet's Death [‡] [text: Rainer Maria Rilke (1875 – 1926); Russian translation: Tamara Isaakovna Silman (1909 – 1974)]. Largo –	5:43
17	11	Conclusion ^{†‡} [text: Rainer Maria Rilke; Russian translation: Tamara Isaakovna Silman]. Moderato	1:12
			TT 74:47

Elizabeth Atherton soprano[‡]

Jess Dandy contralto^{*}

Peter Rose bass[†]

BBC Philharmonic

Yuri Torchinsky leader

John Storgårds

BBC PHILHARMONIC

violin I

Yuri Torchinsky *leader*
Midori Sugiyama *assistant leader*
Thomas Bangbala *sub leader*
Kevin Flynn
Austeja Juskaityte

violin II

Lisa Obert *principal*
Glen Perry *assistant principal*
Christina Knox
Sophie Szabo
Matthew Watson

viola

Kimi Makino *assistant principal*
Bernadette Anguige *sub principal*
Rachel Janes
Roisin Ni Dhuill

BBC PHILHARMONIC

cello

Peter Dixon *principal*
Jessica Schaefer
Elinor Gow
Miriam Skinner

double-bass

Ronan Dunne *principal*
Andrew Vickers

percussion

Paul Patrick *principal*
Geraint Daniel
John Melbourne

celeste

Richard Casey



Kiran Ridley

Elizabeth Atherton



Clare Perik

Jess Dandy

Shostakovich: Symphony No. 14 / Six Verses of Marina Tsvetayeva

Symphony No. 14, Op. 135

I want listeners reflecting upon my new symphony... to realise that they must lead pure and fruitful lives for the glory of their homeland, their people, and the most progressive ideas motivating our socialist society. That is what I was thinking about as I wrote my new work. I want my listeners, as they leave the hall after hearing my symphony, to think that life is truly beautiful.

That description by Dmitri Shostakovich (1906–1975) of his intentions in his Fourteenth Symphony first appeared in *Pravda* on 25 April 1969, in between his completion of the work and its first performance, the following September. Given that the symphony consists largely of settings of poems about death, and given that it goes to great lengths to avoid any tone of consolation, Shostakovich's summing-up is, to say the least, oblique. We might well think that it needed to be so, given that it appeared in the official organ of the Communist Party, in Brezhnev's Soviet Union, where existential gloom was less than welcome. But it was not necessarily a complete smokescreen. To paraphrase: people

should indeed 'lead pure and fruitful lives', because the history of mankind shows so much shameful cruelty; and life is indeed 'truly beautiful', because death, particularly violent death, is truly hateful.

In a speech given in a more specialised context, before a public rehearsal of the work, Shostakovich was able to express himself rather more directly:

I should like to recall the words of that remarkable Soviet writer [Nikolay] Ostrovsky [1904 – 1936], who said that life is given to us only once, so we should live it honestly and handsomely in all respects and never commit base acts. In part, I am trying to polemicise with the great classics who touched upon the theme of death in their work. Remember the death of Boris Godunov. When Godunov has died, a kind of brightening sets in. Remember Verdi's *Otello*. When the whole tragedy ends, and Desdemona and Otello die, we also experience a beautiful serenity. Remember *Aida*. When the tragic demise of the hero and heroine occurs, it is assuaged by radiant music... Take, for instance, the outstanding English composer, Benjamin Britten... I would

fault him, too, in his *War Requiem*. All this, it seems to me, stems from various kinds of religious teachings that have suggested that as bad as life might be, when you die everything will be fine; what awaits you is absolute peace. So it seems to me that perhaps, in part, I am following in the footsteps of the great Russian composer Mussorgsky. His cycle *Songs and Dances of Death* – maybe not all of it, but at least 'The Field Marshal' – is a great protest against death and a reminder to live one's life honestly, nobly, decently, never committing base acts... Death awaits all of us. I don't see anything good about such an end to our lives, and this is what I am trying to convey in this work.

It seems scarcely coincidental that many of his most death-haunted works postdate his own first heart attack, on 30 May 1966. Shostakovich had, in fact, been suffering for eight years before that date from a muscular condition that was only much later diagnosed as motor neurone disease. Over the nearly ten years until his death, in 1975, he spent regular periods in hospital, and it was during one such stay, in January and February 1969, that he selected and worked on the poems for the Fourteenth Symphony. It may plausibly be connected with his protest against untimely death that each of his chosen poets

had died prematurely and / or in unnatural circumstances – Wilhelm Küchelbecker in Siberian exile for his part in the 1825 Decembrist uprising, Federico García Lorca assassinated during the Spanish Civil War, in 1936, Rainer Maria Rilke of blood poisoning following an accident in 1926, Guillaume Apollinaire in 1918 during the Spanish influenza pandemic.

In the ordering chosen by the composer, the texts associate death first of all with love, then with separation, and finally with creativity. These are the selfsame topics that underlie most of his song cycles, at least from the Four Romances on Poems of Pushkin, of 1936–37, to the Suite on Verses of Michelangelo, of 1974. As a model of a song cycle to texts by different poets, but unified by an overall poetic theme, Shostakovich might well have had in mind Britten's *Nocturne*, of 1958. Notwithstanding his reservations about the consolatory conclusion to the *War Requiem*, Shostakovich and Britten enjoyed a close rapport from the time of their first meeting, in 1962, and the symphony bears a dedication to Britten, who conducted its British première in Aldeburgh, on 14 June 1970. Shostakovich had initially considered calling the work an 'oratorio', but settled eventually on the designation 'symphony', perhaps mindful that throughout the 1960s Soviet composers had been

experimenting with the layout and content of the symphony as a genre, particularly by introducing vocal elements. For instance, in 1964, Mieczysław Weinberg (a Polish-born disciple and close friend of Shostakovich's) had cast his Eighth Symphony, *Flowers of Poland*, for tenor, mixed choir, and orchestra, in ten movements.

In the Fourteenth Symphony, Shostakovich builds on two other prominent lines of development in the Soviet symphony. For one thing, its ensemble of nineteen strings and percussion is a variant of the layout of numerous chamber symphonies composed during the 1960s for Rudolf Barshai's crack ensemble, the Moscow Chamber Orchestra. It allows for a combination of virtuosity and semi-*avant-garde*, Polish-influenced textures that could not realistically have been expected of the Soviet Union's full-sized and still very tradition-orientated symphony orchestras. Secondly, Shostakovich enriches his compositional palette with twelve-note themes, in which all notes of the chromatic scale appear without (or with only minimal) repetition or recursion. Such writing had been gaining acceptance in the Soviet Union through the 1960s but had by no means lost its aura of non-conformity. The use of such themes in the Fourteenth Symphony's representations of death recalls the era

before Schoenberg's notorious twelve-note 'technique', when twelve-note rows were occasionally deployed to symbolise some kind of absolute or metaphysical quality (as in Faust the thinker, in Liszt's *Eine Faust-Symphonie*; science, in Strauss's *Also sprach Zarathustra*; the universe, in Berg's *Altenberg-Lieder*). As Shostakovich must have known, Britten himself had followed that tradition in his depictions of the supernatural in the operas *The Turn of the Screw* and *A Midsummer Night's Dream*.

The floating line with which Shostakovich's Fourteenth Symphony opens returns in the penultimate setting, 'The Poet's Death'. But even the fraction of comfort offered by this musical framing device is snatched away by the final movement. Here the bass and soprano solos sing together for the first time (in the third movement, depicting Loreley and a bishop under her spell, they sing in strict alternation). The text on which they finally unite, in the last movement, rams home the message of the 'all-powerful' nature of Death. In the only non-tonal conclusion to any of his symphonies, Shostakovich seemingly shakes his fist in impotent rage, as if to defy our applause and compel our silence.

Six Verses of Marina Tsvetayeva, Op. 143a

In the last decade of his life, Shostakovich

turned increasingly to the song cycle for his deepest, most concentrated musical utterances. His choices often fell on authors to whom friends and colleagues had alerted him, as was the case with his suite of Six Verses of Marina Tsvetayeva, a favourite of Boris Tishchenko, his most prominent composition pupil in the 1960s. The younger composer had created a massive symphony (No. 2) to Tsvetayeva's poetry in 1964, and in 1970 his settings of three of Tsvetayeva's verses for voice and piano drew Shostakovich's unstinted admiration.

Like a number of Russia's most prominent poets, Tsvetayeva (1892 – 1941) had much to endure in her life. Amid the privations of the 1917 Revolution and its aftermath, she sent her two daughters to a state orphanage, only for the younger one to die of hunger. She herself left Russia and lived in poverty in Paris, Berlin, and Prague, battling tuberculosis, and returning to Moscow, in 1939. Her husband, who had been a spy for the Soviet secret police while abroad, was arrested on trumped-up charges (anyone who had returned from living abroad was automatically under suspicion). He was executed in 1941, and Tsvetayeva, unaware of his fate, hanged herself the same year.

In August 1973, two months after the American visit during which he received

the definitive diagnosis of motor neurone disease, Shostakovich took a vacation with his wife in Pärnu, Estonia. During the first week he composed the version of his Tsvetayeva songs for voice and piano, and in the following January he arranged the accompaniment for chamber orchestra.

Shostakovich made his selection of poems from the first major Soviet collection of Tsvetayeva's poetry, published in 1965. He arranged the texts in such a way that each leads on thematically to the next, but without suggesting an overall narrative arc. All are consonant with subject matter that characterises his late vocal settings, including the Fourteenth Symphony. The first, 'My verses', is a self-reflection on early poems, which could well have sparked thoughts in Shostakovich of his own little-known works from the early 1920s. The opening twelve-note row, on solo cello, links back in style to the symphony, just as the poem suggests a kinship in content with the Küchelbecker setting, 'O Delvig, Delvig!'. 'Whence all this tenderness?' continues the theme of anguished love that runs through Shostakovich's song settings as far back as the Japanese Romances, Op. 21, composed when Shostakovich was in his twenties. Now it is a solo violin that initiates the setting. The 'Dialogue between Hamlet and His

Conscience', the last of Shostakovich's half a dozen engagements with Shakespeare's play over four decades, features a solo viola; its hesitant repeated notes evoke the Conscience as explicitly as the painful wider intervals in the vocal line represent Hamlet. The setting ends with a subtle reversal of Tsvetayeva's meaning by removing the final question mark, her 'Did I love her?' becoming, in effect, 'I did love her'.

Both 'The Poet and the Tsar' and, less overtly, 'No, the drum did beat', refer to the relationship between Tsar Nicholas I and Pushkin, heavily mythologised in the Soviet Union but tapping into Shostakovich's long-standing interest in the relation of artists to power. In its vehement tone, given point by xylophone interjections, 'The Poet and the Tsar' strongly recalls 'The Zaporozhian Cossacks' Answer to the Sultan of Constantinople', from the Fourteenth Symphony. 'No, the drum did beat' depicts Pushkin as he is carried away after his fatal duel, the military aspect here reinforced by a sparse accompaniment of horns and side drum. Finally, 'To Anna Akhmatova' pays homage to the famous poet, who herself had dedicated her 1958 poem 'Music' to Shostakovich, inscribing a presentation copy 'To Dmitriy Dmitriyevich Shostakovich, in whose epoch I live on earth'.

The music picks up on the reference, in the penultimate line of Tsvetayeva's symbolic gift of Moscow to Akhmatova, to 'The City of Bells', making the tubular bells a constant, fateful accompaniment to the entire poem. Here Shostakovich makes an unmistakable allusion to the opening bars of Aram Khachaturian's Second Symphony, 'The Bells'.

© 2023 David Fanning

The British soprano **Elizabeth Atherton** is equally at home on the opera stage and concert platform. Her versatility as both musician and actress means that her repertoire ranges from Monteverdi, Handel, and Mozart to Britten, Zemlinsky, and Berg, and Sir Harrison Birtwistle created the roles of Eurydice (*The Corridor*) and Medea (*The Cure*) for her, roles that earned her considerable critical acclaim. She has performed at The Royal Opera, Covent Garden, Opera North, Welsh National Opera, Buxton Opera, Grange Park Opera, and English Touring Opera, as well as the Aldeburgh Festival, in roles such as Governess (*The Turn of the Screw*), Helena (*A Midsummer Night's Dream*), Countess (*Le nozze di Figaro*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Pamina (*Die Zauberflöte*), and Micaëla (*Carmen*). She has collaborated with such eminent

conductors as Pierre Boulez, Sir Andrew Davis, Sir Mark Elder, Thierry Fischer, Richard Hickox, Vladimir Jurowski, Sir Charles Mackerras, Sir Neville Marriner, and Mark Wigglesworth. In concert she has sung *Messiah* with Paul McCreesh and the St Paul Chamber Orchestra, Beethoven's Symphony No. 9 with Richard Farnes and the BBC Symphony Orchestra, Handel's *Saul* with Harry Christophers and the Handel and Haydn Society, Boston, Britten's *Les Illuminations* with David Atherton and the Hong Kong Philharmonic Orchestra, Dvořák's *Stabat Mater* with Jac van Steen and the Prague Symphony Orchestra, and song recitals with Iain Burnside, Malcolm Martineau, and Roger Vignoles. Elizabeth Atherton has developed a formidable reputation as a proponent of contemporary music and has given the world premières of works by Mark Bowden, Martin Butler, Francisco Coll, Simon Holt, Julian Philips, and Edward Rushton. She has made numerous recordings and performed frequently with the London Sinfonietta and Birmingham Contemporary Music Group.

Shortlisted for a Royal Philharmonic Society Award in the category Young Artist, the Cumbrian contralto **Jess Dandy** has been praised for a vocal instrument of velvety, plangent timbre and an artistic maturity of

remarkable immediacy. Highlights of the 2021 / 22 season included performances of Handel's *Fernando* with Opera Settecento, Mahler's Symphony No. 2 with the Kitchener-Waterloo Symphony, *Sea Pictures* with the BBC Philharmonic, Mahler's Symphony No. 8 with the Minnesota Orchestra, *Bradamante* (Vivaldi's *Orlando Furioso*) at Teatro Real, Madrid, and La Seine Musicale, Paris, and *Messiah* with the Hallé, Britten Sinfonia, and Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, as well as returns to Wigmore Hall to sing a new commission by Huw Watkins and give a solo evening recital. During the 2022 / 23 season she performed the St Matthew Passion with the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, *Messiah* at Welsh National Opera with the Academy of Ancient Music, and Bach's *Weihnachtsoratorium* with Kulturvereinigung Salzburg. She also premièred a new opera, *Three Lunar Seas*, by Josephine Stephenson, at Opéra Grand Avignon, and returned to Wigmore Hall for a performance with the Nash Ensemble of *Serenade to Music*. Jess Dandy has appeared on the concert platform with Orchestre Révolutionnaire et Romantique, The English Concert, Florilegium, Minnesota Orchestra, Kitchener-Waterloo Symphony, BBC National Orchestra and Chorus of Wales, Academy of Ancient Music, Dunedin Consort,

BBC Symphony Orchestra, and Les Arts Florissants, collaborating with conductors such as Sir John Eliot Gardiner, Harry Bicket, Trevor Pinnock, John Butt, William Christie, Kristian Bezuidenhout, and Stephen Layton.

A regular guest at great opera companies such as The Metropolitan Opera, New York, The Royal Opera, Covent Garden, Teatro alla Scala, Milan, Wiener Staatsoper, Opéra de Paris, Teatro dell'Opera di Roma, Gran Teatre del Liceu, Barcelona, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Unter den Linden, and Bayerische Staatsoper, Munich, as well as the Salzburger and Bayreuther Festspiele, the bass **Peter Rose** masters an enormous repertoire that includes Baron Ochs, Gurnemanz, Fasolt, Daland, King Marke, Commendatore, Gorjančikov (*From the House of the Dead*), Méphistophélès (*Faust*), Kecal (*The Bartered Bride*), Banquo, Philippe II (*Don Carlos*), Boris, Prince Gremin, Leporello, Osmin, Zaccaria (*Nabucco*), La Roche (*Capriccio*), Arkel, Rocco (*Fidelio*), Four Villains (*Les Contes d'Hoffmann*), Claggart, and Falstaff. He has won particular acclaim for his performances of Bottom (*A Midsummer Night's Dream*), which he has sung in Aix-en-Provence, Paris, Chicago, Barcelona, London, Rome, Vienna, in his début at The Metropolitan Opera, and at Glyndebourne Festival Opera. A prolific

concert artist, he has worked with the world's best orchestras, including The Cleveland Orchestra and New York Philharmonic, and has collaborated with conductors such as Carlos Kleiber, Carlo Maria Giulini, Kurt Masur, Bernard Haitink, Sir Simon Rattle, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Christian Thielemann, Sir Georg Solti, Sir Charles Mackerras, Lorin Maazel, Vladimir Jurowski, and Kirill Petrenko. Peter Rose is a Kammersänger at Wiener Staatsoper.

At home in Salford and enjoying worldwide recognition, the **BBC Philharmonic** started life as the 2ZY Orchestra, in Manchester, in 1922. Ever since, its distinctive energy and character have helped to make the Greater Manchester region both a destination and a hub for world-class talent in orchestral music. Giving around thirty-five free concerts a year at its MediaCityUK studio, in Salford, and a series of concerts at The Bridgewater Hall, in Manchester, the orchestra broadcasts concerts from venues across the North of England, annually at the BBC Proms, and from its international tours. Its performances are broadcast on BBC Radio 3 and available on BBC Sounds. It also records regularly for Chandos Records and since its first release, in 1991, has produced a catalogue of more than 300 discs and digital downloads. It enjoys working with a range of artists,

conductors, and composers: a growing family that includes both familiar faces and exciting new talent.

The French conductor Ludovic Morlot is the orchestra's Associate Artist, and in May 2021 the young British composer and rising star Tom Coult was appointed Composer in Association. The Finnish maestro John Storgårds joined the BBC Philharmonic as Principal Guest Conductor in 2012, becoming its Chief Guest Conductor in 2018 and Chief Conductor in 2022. Championing new and neglected music, the orchestra has recently given world premières of works by Tom Coult, David Matthews, Emily Howard, and Outi Tarkiainen, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. In 2020 it entered the UK Top 40 charts with *Four Notes: Paul's Tune* and, in February 2022, released *The Musical Story of the Gingerbread Man* – a unique musical re-telling of the classic children's tale, narrated by Nihal Arthanayake, of BBC Radio 5 Live. Through all its activities, the BBC Philharmonic is bringing life-changing music experiences to audiences across Greater Manchester, the North of England, the UK, and around the world. www.bbc.co.uk/philharmonic

Chief Conductor of the BBC Philharmonic and Principal Guest Conductor of the National

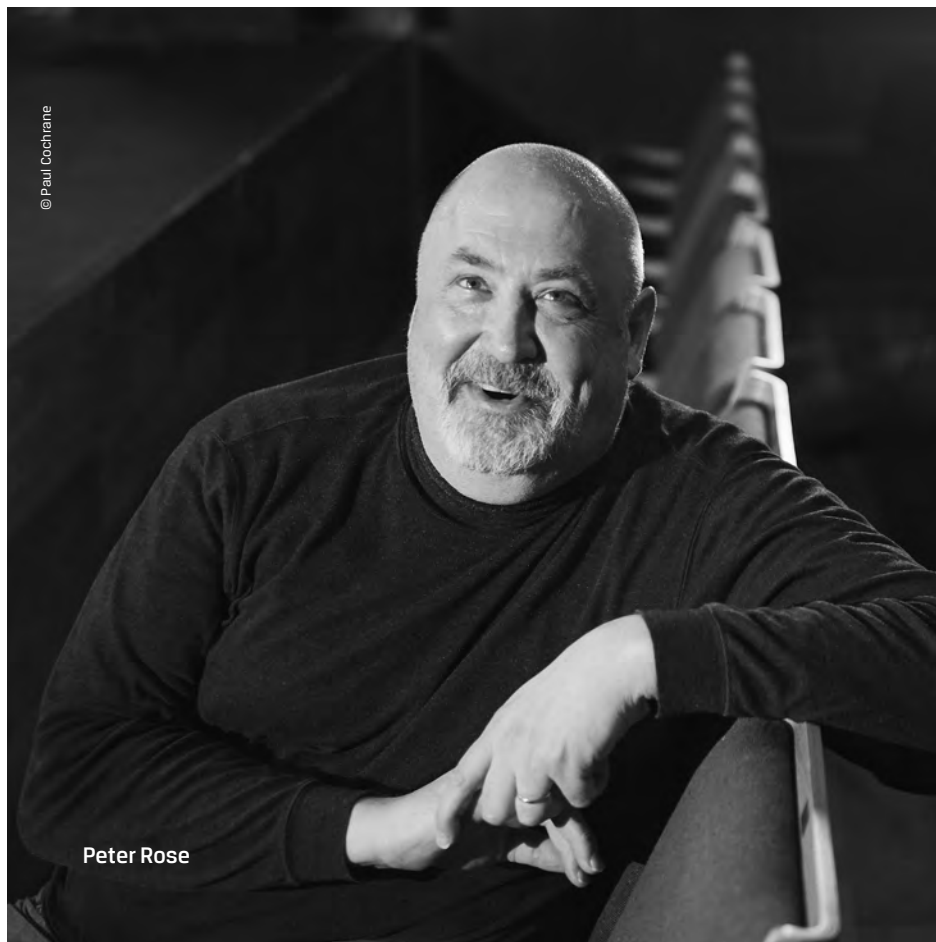
Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada, **John Storgårds** enjoys a dual career as a conductor and violin virtuoso; he is widely recognised for his creative flair for programming and his rousing yet refined performances. As Artistic Director of the Lapland Chamber Orchestra, a title he has held for more than twenty-five years, he has earned global critical acclaim for the ensemble's adventurous performances and award-winning recordings. He appears with such orchestras as the Berliner Philharmoniker, WDR Sinfonieorchester Köln, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, BBC Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, and all major Nordic orchestras, including the Helsinki Philharmonic Orchestra of which he served as Chief Conductor from 2008 to 2015. Further afield, he appears with leading orchestras in Australia, Japan, and the United States. He collaborates with soloists such as Yefim Bronfman, Sol Gabetta, Kirill Gerstein, Håkan Hardenberger, Kari Kriikku, Gil Shaham, Baiba Skride, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, and Frank Peter Zimmermann, as well as Soile Isokoski and Anne Sofie von Otter.

His vast repertoire includes all the symphonies by Sibelius, Nielsen, Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart, Schubert,

and Schumann. He regularly performs world premières, many works, such as Per Nørgård's Symphony No. 8 and Kaija Saariaho's Nocturne for solo violin, having been dedicated to him. During the 2022/23 season he returned to the BBC Proms with the BBC Philharmonic, and also to the St Louis Symphony Orchestra, Atlanta Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, Bamberger Symphoniker, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, and Helsinki Philharmonic Orchestra. He further made his début with the Tokyo Metropolitan

Symphony Orchestra and conducted the world première production of Tapio Tuomela's *The Fur Hat Opera*, performing the work with the Lapland Chamber Orchestra both in Rovaniemi and at the Finnish National Opera, in Helsinki.

Having studied violin with Chaim Taub, John Storgårds became concert master of the Swedish Radio Symphony Orchestra under Esa-Pekka Salonen, then studied conducting with Jorma Panula and Eri Klas. He received the Finnish State Prize for Music in 2002 and the Pro Finlandia Prize in 2012.



© Paul Cochrane

Peter Rose

Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 14 / Sechs Verse von Marina Zwetajewa

Sinfonie Nr. 14 op. 135

Ich möchte, dass Zuhörende, die über
meine neue Sinfonie nachdenken ...,
erkennen, dass sie ein reines und
fruchtbares Leben führen müssen, zur
Ehre ihrer Heimat, ihres Volkes und der
fortschrittlichsten Ideen, die unsere
sozialistische Gesellschaft motivieren. Das
hatte ich im Sinn, als ich mein neues Werk
schrieb. Ich möchte, dass meine Zuhörer
und Zuhörerinnen, wenn sie, nachdem
sie meine Sinfonie gehört haben, den
Saal verlassen, denken, dass das Leben
wahrhaft schön ist.

Diese Beschreibung Dmitri Schostakowitschs
(1906 – 1975) bezüglich seiner Intentionen
für seine Vierzehnte Sinfonie erschien
erstmal am 25. April 1969, also zwischen
der Fertigstellung des Werks und dessen
Uraufführung im folgenden September, in
der *Prawda*. Wenn man bedenkt, dass die
Sinfonie größtenteils aus Vertonungen von
Gedichten über den Tod besteht und sehr
darum bemüht ist, jeden Anklang von Trost
zu vermeiden, ist diese Zusammenfassung
Schostakowitschs gelinde gesagt seltsam.
Man kann sich durchaus vorstellen, dass das

vonnöten war, denn schließlich erschien sie
im offiziellen Organ der Kommunistischen
Partei in der Sowjetunion Breschnews, wo
existentialistischer Trübsinn alles andere
als gern gesehen war. Aber es handelte sich
nicht unbedingt um einen reinen Deckmantel.
Anders gesagt: Die Menschen sollten
tatsächlich "ein reines und fruchtbares Leben
führen", da die Geschichte der Menschheit so
viel schändliche Grausamkeit aufweist, und
das Leben ist tatsächlich "wahrhaft schön",
weil der Tod, und besonders der gewaltsame
Tod, wahrhaft hassenswert ist.

In einer Rede, die er vor einer öffentlichen
Probe für das Werk und daher in einem
fachbezogeneren Zusammenhang hielt,
konnte Schostakowitsch sich um einiges
direkter ausdrücken:

Ich möchte mich auf die Worte des
bemerkenswerten sowjetischen Autors
[Nikolaj Ostrowsky (1904 – 1936) beziehen,
der sagte, dass uns das Leben nur einmal
gegeben sei und wir es daher in jeder
Hinsicht ehrlich und freigiebig leben
und niemals niedere Taten begehen
sollten. Teils versuche ich mit den
großen Klassikern zu polemisieren, die

sich in ihrem Werk mit dem Thema Tod beschäftigten. Erinnern Sie sich an den Tod Boris Godunows. Wenn Godunow gestorben ist, setzt eine Art Helligkeit ein. Erinnern Sie sich an Verdis *Otello*. Wenn die gesamte Tragödie endet und Desdemona und Otello sterben, erleben wir eine wunderschöne Abgeklärtheit. Erinnern Sie sich an *Aida*. Wenn das tragische Ableben des Helden und der Heldin eintritt, wird es durch leuchtende Musik abgemildert ... Nehmen Sie zum Beispiel den herausragenden englischen Komponisten Benjamin Britten ... Ich würde ihm auch wegen seines *War Requiem* diesen Vorwurf machen. All dies scheint mir aus verschiedenen religiösen Lehren zu stammen, die nahegelegt haben, dass – egal wie schlimm das Leben auch sein mag – im Tod alles gut sein wird; was einen erwartet, ist vollkommener Frieden. Daher scheint es mir, dass ich möglicherweise zum Teil auf den Spuren des großen russischen Komponisten Mussorgsky wandle. Sein Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* ist – vielleicht nicht als Ganzes, aber doch zumindest das Lied "Der Feldherr" – ein großer Protest gegen den Tod und eine Erinnerung daran, das eigene Leben ehrlich, großmütig und anständig zu leben und niemals niedere Taten zu begehen ... Der Tod erwartet uns alle. Ich sehe an einem solchen

Ende unseres Lebens nicht Gutes, und das ist es, was ich in diesem Werk zu übermitteln versuche.

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass viele seiner am meisten vom Thema des Todes geprägten Werke aus der Zeit nach seinem ersten Herzinfarkt am 30. Mai 1966 stammen. Schostakowitsch hatte tatsächlich schon in den acht Jahren davor an einer Muskelkrankheit gelitten, die erst viel später als Motoneuronerkrankung diagnostiziert wurde. Im Verlauf der fast zehn Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1975 verbrachte er regelmäßig einige Zeit im Krankenhaus, und es war während eines solchen Krankenhausaufenthalts im Januar und Februar 1969, dass er die Gedichte für die Vierzehnte Sinfonie auswählte und an ihnen arbeitete. Es ist durchaus plausibel, dass eine Verbindung bestehen könnte zwischen seinem Protest gegen den Tod zur Unzeit und der Tatsache, dass jeder der von ihm ausgesuchten Dichter vor der Zeit bzw. unter unnatürlichen Umständen gestorben war – Wilhelm Küchelbecker im sibirischen Exil für seine Rolle im Dezembristen-Aufstand des Jahres 1825, Federico García Lorca durch ein Attentat im Spanischen Bürgerkrieg 1936, Rainer Maria Rilke an einer Blutvergiftung in Folge eines Unfalls 1926, Guillaume Apollinaire 1918 während der Spanischen Grippe.

In der vom Komponisten ausgewählten Reihenfolge assoziieren die Texte den Tod zunächst mit Liebe, dann mit Trennung und schließlich mit Kreativität. Dabei handelt es sich um genau jene Themen, die auch seinen Liederzyklen zugrunde liegen, zumindest von den Vier Romanzen nach Puschkin aus den Jahren 1936/37 bis zur Suite nach Worten von Michelangelo von 1974. Als Vorbild für einen Liederzyklus mit Texten verschiedener Dichter, jedoch geeint von einem übergreifenden poetischen Thema, mag Schostakowitsch durchaus Brittens *Nocturne* aus dem Jahr 1958 gedient haben. Trotz seiner Vorbehalte gegenüber dem tröstlichen Ende des *War Requiem* verstanden sich Schostakowitsch und Britten seit ihrem ersten Treffen 1962 ausgezeichnet, und die Sinfonie trägt eine Widmung an Britten, welcher auch ihre britische Uraufführung am 14. Juni 1970 in Aldeburgh dirigierte. Schostakowitsch wollte das Werk ursprünglich "Oratorium" nennen, entschied sich aber letztlich für die Bezeichnung "Sinfonie", vielleicht auch eingedenk dessen, dass im Laufe der 1960er Jahre sowjetische Komponisten durchaus mit dem Aufbau und Inhalt des Genres Sinfonie experimentiert hatten und zwar insbesondere durch die Einführung von Gesangselementen. So hatte etwa Mieczysław Weinberg (ein in

Polen geborener Anhänger und enger Freund Schostakowitschs) seine 1964 entstandene Achte Sinfonie *Polnische Blumen* in zehn Sätzen mit Tenor, gemischtem Chor und Orchester besetzt.

In der Vierzehnten Sinfonie baut Schostakowitsch auf zwei weiteren wichtigen Strömungen in der Entwicklung der sowjetischen Sinfonie auf. Zum einen handelt es sich bei dem Ensemble von neunzehn Streichern und Schlagwerk um eine Variante der Besetzung zahlreicher Kammer-Sinfonien, die in den 1960ern für Rudolf Barschais erstklassiges Ensemble, das Moskauer Kammerorchester entstanden waren. Dies ermöglicht eine Verknüpfung von Virtuosität und halb avantgardistischen, vom polnischen Stil beeinflussten Texturen, die man von den in voller Besetzung spielenden und immer noch sehr an der Tradition ausgerichteten Sinfonie-Orchestern der Sowjetunion realistischere nicht erwarten konnte. Zum anderen reichert Schostakowitsch seine kompositorische Palette mit zwölftönigen Themen an, in denen alle Töne der chromatischen Tonleiter ohne (oder mit nur minimaler) Wiederholung oder Wiederkehr erscheinen. Diese Kompositionsweise hatte im Laufe der 1960er in der Sowjetunion an Akzeptanz gewonnen, jedoch keineswegs ihre Aura der Unangepasstheit verloren.

Der Einsatz dieser Art von Themen in den Darstellungen des Todes in der Vierzehnten Sinfonie erinnert an die Zeit vor Schönbergs berühmt-berüchtigter Zwölftontechnik, als Zwölftonreihen ab und an eingesetzt wurden, um eine Art absoluter oder metaphysischer Eigenschaft zu symbolisieren (wie etwa den Denker Faust in Liszts *Eine Faust-Symphonie*; die Wissenschaft in Strauss' *Also sprach Zarathustra*; das Universum in Bergs *Altenberg-Liedern*). Britten selbst war dieser Tradition in seiner Darstellung des Übernatürlichen in seinen Opern *The Turn of the Screw* und *A Midsummer Night's Dream* gefolgt, was Schostakowitsch bekannt gewesen sein musste.

Die schwebende Linie, mit der Schostakowitschs Vierzehnte Sinfonie beginnt, kehrt in der vorletzten Vertonung, "Der Tod des Dichters", wieder. Doch selbst das Quäntchen Trost, welches diese Form der Umrahmung bietet, wird durch den letzten Satz fortgerissen. Sopran- und Bass-Soli singen hier erstmals gemeinsam (im dritten Satz singen sie als Loreley und ein Bischof in deren Bann strikt abwechselnd). Der Text, mit dem sie sich im letzten Satz schließlich vereinigen, macht die Botschaft von der "allmächtigen" Natur des Todes unmissverständlich klar. Im einzigen nicht-tonalen Ende aller seiner Sinfonien scheint

Schostakowitsch in ohnmächtigem Zorn mit der Faust zu drohen, geradeso als wolle er jedem Applaus trotzen und unser Schweigen erzwingen.

Sechs Verse von Marina Zwetajewa op. 143a

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens wandte sich Schostakowitsch zunehmend dem Liedzyklus zu, um seinen tiefsten, innersten musikalischen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Seine Wahl fiel dabei oft auf Dichter, auf die ihn seine Freunde und Kollegen aufmerksam gemacht hatten, so auch bei seiner Suite aus Sechs Versen von Marina Zwetajewa, einer Lieblingsdichterin Boris Tischtschenkos, der in den 1960ern sein bekanntester Kompositionsschüler war. Der jüngere Komponist hatte 1964 eine gewaltige Sinfonie (Nr. 2) auf Gedichte Zwetajewas geschrieben, und 1970 zogen seine Vertonungen von dreien ihrer Verse für Gesang und Klavier Schostakowitschs uneingeschränkte Bewunderung auf sich.

Wie einige von Russlands bekanntesten Dichterinnen und Dichtern hatte auch Zwetajewa (1892 – 1941) in ihrem Leben einiges zu erleiden. Inmitten der Entbehrungen der Revolution des Jahres 1917 und ihrer Folgen brachte sie ihre beiden Töchter in ein staatliches Waisenhaus, wo die jüngere jedoch verhungerte. Sie selbst verließ

Russland und lebte in Armut in Paris, Berlin und Prag, wo sie mit der Tuberkulose kämpfte, und kehrte 1939 nach Moskau zurück. Ihr Ehemann, der während der Zeit im Ausland als Spion für die sowjetische Geheimpolizei gearbeitet hatte, wurde aufgrund erdichteter Vorwürfe verhaftet (jeder, der von einem Auslandsaufenthalt zurückkehrte, war automatisch verdächtig). Er wurde 1941 hingerichtet, und Zwetajewa, die von seinem Schicksal nichts wusste, erhängte sich im selben Jahr.

Im August 1973, zwei Monate nachdem er bei einem USA-Aufenthalt die endgültige Diagnose der Motoneuronerkrankung erhalten hatte, verbrachte Schostakowitsch mit seiner Frau einen Urlaub in Pärnu in Estland. Während der ersten Woche schrieb er die Fassung seiner Zwetajewa-Lieder für Gesang und Klavier, und im folgenden Januar richtete er die Begleitung für Kammerorchester ein.

Schostakowitsch traf seine Textauswahl anhand der ersten, 1965 erschienenen sowjetischen Sammlung von Zwetajewas Gedichten. Er ordnete die Texte so an, dass jeder thematisch zum nächsten überleitet, jedoch ohne einen erzählerischen Bogen zu suggerieren. Sie stehen alle im Einklang mit jenen Themen, die seine späten Vokalvertonungen charakterisieren, darunter auch die Vierzehnte Sinfonie. Bei dem

ersten mit dem Titel "Meine Verse" handelt es sich um eine Selbstbetrachtung über frühe Gedichte, welche bei Schostakowitsch durchaus Gedanken an seine eigenen wenig bekannten Werke aus den frühen 1920ern hervorgerufen haben könnte. Die eröffnende Zwölftonreihe im Solo-Cello stellt eine stilistische Verbindung zurück zu der Sinfonie her, ebenso wie das Gedicht eine inhaltliche Verwandtschaft mit der Küchelbecker-Vertonung "An Delwig" nahelegt. Mit "Woher diese zarte Liebe?" setzt sich das Thema der beklommenen Liebe fort, welches bereits seit den in seinen Zwanzigern komponierten Sechs Romanzen nach Texten japanischer Dichter op. 21 die Liedkompositionen Schostakowitschs durchzieht. Hier beginnt eine Solo-Violine das Stück. In "Dialog Hamlets mit dem Gewissen", der letzten von etwa einem halben Dutzend Gelegenheiten, bei denen sich Schostakowitsch über vier Jahrzehnte hinweg mit Shakespeares Theaterstück beschäftigte, kommt eine Solo-Bratsche zum Einsatz. Deren zögernd wiederholte Töne beschwören ebenso deutlich das Gewissen herauf wie die schmerzhaft weit gespannten Intervalle in der Gesangslinie Hamlet repräsentieren. Die Vertonung schließt mit einer subtilen Umkehrung von Zwetajewas Sinngehalt, indem das abschließende Fragezeichen

entfernt und so "Habe ich sie geliebt?" zu "Ich habe sie geliebt" wird.

Sowohl "Der Dichter und der Zar" als auch, wenn auch weniger offensichtlich, "Nicht die Trommel erklang" verweisen auf die Beziehung zwischen Zar Nikolaus I und Puschkin, welche in der Sowjetunion stark mythologisiert wurde, jedoch auch von Schostakowitschs seit langem bestehenden Interesse an der Beziehung zwischen Künstlern und der Macht zeugte. Mit seinem vehementen Tonfall, dem die Einwürfe des Xylophons Nachdruck verleihen, erinnert "Der Dichter und der Zar" stark an "Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel" aus der Vierzehnten Sinfonie. "Nicht die Trommel erklang" zeigt Puschkin, der nach seinem tödlichen Duell fortgetragen wird, wobei der militärische Aspekt hier durch eine spärliche Begleitung von Hörnern und kleiner Trommel

verstärkt wird. "An Anna Achmatowa" ist eine Hommage an die berühmte Dichterin, die selbst ihr Gedicht "Musik" aus dem Jahr 1958 dem Komponisten gewidmet und eine ihm präsentierte Ausgabe mit der Inschrift "Für Dimitri Dimitrijewitsch Schostakowitsch, in dessen Epoche ich auf Erden lebe" versehen hatte. Die Musik greift den Verweis auf "die Stadt der Glocken" in der vorletzten Zeile von Zwetajewas symbolischem Geschenk der Stadt Moskau an Achmatowa auf, und macht die Röhrenglocken zu einer konstanten, verhängnisvollen Begleitung für das gesamte Gedicht. Schostakowitsch spielt hier unmissverständlich auf die Anfangstakte von Aram Chatschaturjans Zweiter Sinfonie "Sinfonie mit der Glocke" an.

© 2023 David Fanning

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Tom Bengtala



Peter Rose during the recording sessions of Symphony No. 14

BBC Philharmonic, with Ben Gernon, its former Principal Guest Conductor,
26 January 2019



Chostakovitch: Symphonie no 14 / Six Poèmes de Marina Tsvetaïeva

Symphonie no 14, op. 135

Je veux que les auditeurs méditant sur
ma nouvelle symphonie... se rendent
compte du fait qu'ils doivent mener une
vie pure et fructueuse pour la gloire de
leur patrie, de leur peuple et des idées
très progressistes motivant notre société
socialiste. C'est ce à quoi je pensais
lorsque j'ai écrit ma nouvelle œuvre.
Je veux que mes auditeurs, quand ils
quitteront la salle après avoir entendu
ma symphonie, pensent que la vie est
vraiment merveilleuse.

Cette description par Dimitri Chostakovitch (1906 – 1975) de ses intentions dans sa Quatorzième Symphonie parut tout d'abord dans la *Pravda* le 25 avril 1969, entre le moment où il acheva cette œuvre et sa première exécution, au mois de septembre suivant. Comme la symphonie se compose pour l'essentiel de poèmes sur la mort mis en musique, et comme elle évite au maximum toute tonalité consolatrice, le résumé de Chostakovitch est pour le moins indirect. On pourrait penser qu'il fallait qu'il en soit ainsi, puisqu'il parut dans l'organe officiel du Parti communiste, dans l'Union soviétique

de Brejnev, où la morosité existentielle était vue d'un mauvais œil. Mais ce n'était pas non plus un écran de fumée complet. Pour paraphraser: les gens devraient en fait "mener une vie pure et fructueuse", car l'histoire de l'humanité montre tant de cruauté honteuse; et la vie est en fait "vraiment merveilleuse", car la mort, en particulier la mort violente, est vraiment odieuse.

Dans un discours prononcé dans un contexte plus spécialisé, avant une répétition publique de cette œuvre, Chostakovitch put s'exprimer de façon un peu plus directe:

Je voudrais rappeler les propos du remarquable écrivain soviétique [Nikolai] Ostrovski (1904 – 1936), qui déclara un jour que la vie ne nous est donnée qu'une fois et que nous devons donc la vivre honnêtement et correctement à tous égards, et ne jamais rien faire dont nous puissions avoir à rougir plus tard. En partie, je tente également d'engager une polémique avec les grands classiques qui ont aussi effleuré le thème de la mort dans leur œuvre. Souvenez-vous de la mort de Boris Godounov. Lorsque

Godounov est mort, les choses semblent s'éclaircir. Souvenez-vous d'*Otello* de Verdi. Lorsque s'achève toute la tragédie, et que Desdémone et Otello meurent, nous ressentons aussi une sublime sérénité. Souvenez-vous d'*Aïda*. Lorsque survient la tragique disparition du héros et de l'héroïne, elle est apaisée par une musique radieuse... Prenez, par exemple, le remarquable compositeur anglais Benjamin Britten... Je pourrais lui faire le même reproche à propos de son *War Requiem*. Tout ceci, me semble-t-il, provient de diverses formes d'éducation religieuse qui laissent supposer que, aussi mauvaise que puisse être la vie, lorsque vous mourrez tout sera parfait; ce qui vous attend, c'est la paix absolue. Il me semble donc que peut-être, en partie, je m'inscris dans la même ligne que le grand compositeur russe Moussorgski. Son cycle *Chants et danses de la mort* - peut-être pas dans son intégralité, mais au moins "Le Chef d'armée" - est une grande protestation contre la mort et un rappel demandant de vivre sa vie honnêtement, noblement, de façon décente, sans jamais commettre de turpitudes... La mort nous attend tous. Je ne vois rien de bon dans une telle fin à nos vies, et c'est ce que j'essaie de traduire dans cette œuvre.

Il semble difficilement fortuit que bon nombre de ses œuvres hantées par la mort soient postérieures à sa première crise cardiaque, le 30 mai 1966. En fait, avant cette date, Chostakovitch avait souffert pendant huit ans d'une pathologie musculaire qui ne fut diagnostiquée que beaucoup plus tard comme une maladie de Charcot (sclérose latérale amyotrophique). Au cours de la dernière dizaine d'années qui précédèrent sa mort, en 1975, il fit des séjours réguliers à l'hôpital, et c'est pendant l'un d'entre eux, en janvier et février 1969, qu'il choisit et travailla sur les poèmes pour la Quatorzième Symphonie. Il serait vraisemblable que la disparition précoce et / ou dans des circonstances non naturelles de chacun des poètes retenus ait un rapport avec sa protestation contre la mort prématurée - Wilhelm Küchelbecker exilé en Sibérie pour sa part dans la révolte des Décembristes en 1825, Federico García Lorca assassiné durant la Guerre civile espagnole en 1936, Rainer Maria Rilke d'un empoisonnement du sang à la suite d'un accident en 1926, Guillaume Apollinaire en 1918 au cours de la pandémie de grippe espagnole.

Dans l'ordre choisi par le compositeur, les textes associent la mort avant tout à l'amour, puis à la séparation et finalement à la créativité. Ce sont les mêmes sujets

qui sous-tendent la majorité de ses cycles de mélodies, au moins à partir des Quatre Romances sur des poèmes de Pouchkine (1936 – 1937), jusqu'à la Suite sur des poèmes de Michel-Ange (1974). Il est possible que Chostakovitch ait eu à l'esprit le *Nocturne* (1958) de Britten comme modèle d'un cycle de mélodies sur des textes de différents poètes, mais unifiés par un thème poétique global. Malgré ses réserves à propos de la conclusion réconfortante du *War Requiem*, Chostakovitch et Britten eurent de bons rapports dès leur première rencontre, en 1962, et la symphonie porte une dédicace à Britten, qui en dirigea la première exécution britannique à Aldeburgh, le 14 juin 1970. Au départ, Chostakovitch avait envisagé de qualifier cette œuvre d'"oratorio", mais il choisit en fin de compte la désignation "symphonie", peut-être attentif au fait que, du début à la fin des années 1960, les compositeurs soviétiques avaient expérimenté la configuration et le contenu de la symphonie comme un genre, en particulier en introduisant des éléments vocaux. Par exemple, en 1964, Mieczysław Weinberg (un disciple et ami proche d'origine polonaise de Chostakovitch) avait écrit sa Huitième Symphonie, *Fleurs de Pologne*, pour ténor, chœur mixte et orchestre, en dix mouvements.

Dans la Symphonie no 14, Chostakovitch tire parti de deux autres lignes importantes de développement dans la symphonie soviétique. D'une part, son ensemble de dix-neuf instruments à cordes et percussion est une variante de l'instrumentation de nombreuses symphonies de chambre composées au cours des années 1960 pour l'ensemble d'élite de Rudolf Barshai, l'Orchestre de chambre de Moscou. Elle permet une combinaison de virtuosité et de semi-avant-garde, de textures influencées par la Pologne qu'on ne pouvait vraiment pas attendre des grands orchestres symphoniques de l'Union soviétique encore très orientés vers la tradition. D'autre part, Chostakovitch enrichit sa palette de compositeur de thèmes dodécaphoniques, dans lesquels toutes les notes de la gamme chromatique apparaissent sans répétition ou récurrence (ou seulement très minime). Une telle écriture était de plus en plus acceptée en Union soviétique dans les années 1960 sans avoir néanmoins perdu son caractère non-conformiste. L'utilisation de ce genre de thèmes dans les représentations de la mort de la Symphonie no 14 rappelle la période qui a précédé la célèbre "technique" dodécaphonique de Schoenberg, lorsque les rangées de douze notes étaient parfois déployées pour symboliser une sorte de

caractéristique absolue ou métaphysique (comme dans *Faust le penseur*, dans *Eine Faust-Symphonie* de Liszt; la science, dans *Also sprach Zarathustra* [Ainsi parlait Zarathoustra] de Strauss; l'univers, dans les *Altenberg-Lieder* de Berg). Comme Chostakovitch devait le savoir, Britten lui-même avait suivi cette tradition dans ses représentations du surnaturel dans les opéras *The Turn of the Screw* (Le Tour d'écrou) et *A Midsummer Night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été).

La ligne flottante avec laquelle débute la Quatorzième Symphonie de Chostakovitch revient dans l'avant-dernier mouvement, "La Mort du poète". Mais même ce qu'il peut y avoir de rassurant dans ce dispositif d'encadrement est brusquement arraché par le mouvement final. Ici, les solistes (basse et soprano) chantent ensemble pour la première fois (dans le troisième mouvement, lors de la description de la Lorelei et d'un évêque sous son emprise, ils chantent en stricte alternance). Le texte sur lequel ils finissent par s'unir, dans le dernier mouvement, fait clairement comprendre le message de la nature "toute puissante" de la Mort. Dans la seule conclusion non tonale de toutes ses symphonies, Chostakovitch menace apparemment du poing dans une colère impuissante, comme pour défier nos

applaudissements et nous contraindre au silence.

Six Poèmes de Marina Tsvetaïeva, op. 143a

Au cours des dix dernières années de sa vie, Chostakovitch se tourna de plus en plus vers le cycle de mélodies pour ses déclarations les plus profondes et les plus intenses. Ses choix tombèrent souvent sur des auteurs que des amis et des collègues lui avaient signalés, comme ce fut le cas pour sa suite de Six Poèmes de Marina Tsvetaïeva, poète favorite de Boris Tichtchenko, son plus important élève de composition dans les années 1960. Le jeune compositeur avait créé une symphonie de grande envergure (no 2) sur des poèmes de Tsvetaïeva en 1964, et, en 1970, il avait mis en musique trois poésies de Tsvetaïeva pour voix et piano, suscitant l'admiration sans réserve de Chostakovitch.

Comme un certain nombre de très grands poètes russes, Tsvetaïeva (1892 – 1941) a beaucoup souffert durant sa vie. Au milieu des privations de la Révolution de 1917 et de ses conséquences, elle fut envoyée avec ses deux filles dans un orphelinat d'État, et la plus jeune mourut de faim. Elle quitta la Russie et vécut dans la pauvreté à Paris, Berlin et Prague, luttant contre la tuberculose; elle retourna à Moscou en 1939. Son mari, qui avait été un espion au service de la police

secrète soviétique lorsqu'il était à l'étranger, fut arrêté sur des accusations forgées de toutes pièces (quiconque étant revenu après avoir vécu à l'étranger était automatiquement considéré comme suspect). Il fut exécuté en 1941 et Tsvetaïeva, dans l'ignorance du sort qui lui avait été réservé, se pendit la même année.

En août 1973, deux mois après le séjour américain au cours duquel il reçut le diagnostic définitif de la maladie de Charcot, Chostakovitch prit des vacances avec sa femme à Pärnu, en Estonie. Pendant la première semaine, il composa la version de ses mélodies pour voix et piano sur des poèmes de Tsvetaïeva et, au mois de janvier suivant, il arrangea l'accompagnement pour orchestre de chambre.

Chostakovitch choisit les poèmes dans le premier recueil soviétique majeur de poésie de Tsvetaïeva, publié en 1965. Il arrangea les textes de manière à ce que chacun mène thématiquement au suivant, mais sans suggérer un arc narratif d'ensemble. Ils sont tous en accord avec le sujet qui caractérise ses œuvres vocales tardives, notamment la Symphonie no 14. La première mélodie, "Mes vers", est une réflexion personnelle sur des poèmes de jeunesse, qui aurait très bien pu avoir éveillé chez Chostakovitch des idées sur ses propres œuvres peu connues

du début des années 1920. La série initiale de douze notes, au violoncelle solo, se rapproche du style de la symphonie, tout comme le poème suggère une parenté dans son contenu avec la musique sur le poème de Küchelbecker, "O Delvig, Delvig!". "D'où vient cette tendresse?" poursuit sur le thème de l'amour angoissé qui se retrouve dans les mélodies de Chostakovitch depuis les Romances sur des textes de poètes japonais, op. 21, composées alors qu'il n'avait pas encore trente ans. Maintenant, la musique commence sur un violon solo. Le "Dialogue de Hamlet avec sa conscience", la dernière des six références de Chostakovitch à la pièce de Shakespeare au fil de quatre décennies, fait appel à un alto solo; ses notes répétées hésitantes évoquent la Conscience aussi explicitement que les larges intervalles douloureux de la ligne vocale représentent Hamlet. Cette mélodie s'achève avec une inversion subtile du sens donné par Tsvetaïeva à son poème en retirant le point d'interrogation final, "L'aimais-je?" devenant, en fait, "Je l'aimais".

"Le Poète et le Tsar" comme, moins ostensiblement, "Non, battit le tambour" font allusion aux relations entre le tsar Nicolas Ier et Pouchkine, abondamment mythologisées en Union soviétique, mais faisant la part belle à l'intérêt durable de Chostakovitch pour

les relations entre les artistes et le pouvoir. Par son ton véhément, souligné par les interjections du xylophone, "Le Poète et le Tsar" rappelle fortement la "Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople", de la Quatorzième Symphonie. "Non, battit le tambour" dépeint Pouchkine qu'on emmène après son duel fatal, l'aspect militaire étant renforcé ici par un accompagnement clairsemé de cors et de caisse claire. Finalement, "À Anna Akhmatova" rend hommage à la célèbre poétesse, qui avait elle-même dédié à Chostakovitch son poème "La Musique" en 1958, inscrivant un hommage de l'auteur

"À Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch, à l'époque duquel je vis sur terre". Dans l'avant-dernier vers du symbolique cadeau moscovite de Tsvetaïeva à Akhmatova, la musique récupère la référence à "La cité aux mille clochers", avec des cloches tubulaires qui constituent un accompagnement fatidique constant de tout le poème. Ici, Chostakovitch fait une allusion évidente aux premières mesures de la Symphonie no 2 d'Aram Khatchaturian, "Les Cloches".

© 2023 David Fanning

Traduction: Marie-Stella Pâris



John Storgårds

Also available



Shostakovich
Symphony No. 12 'The Year 1917'
Symphony No. 15
CHSA 5334



Shostakovich
Symphony No. 11 'The Year 1905'
CHSA 5278



Tom Banghala

Elizabeth Atherton, during the recording sessions of Symphony No. 14

Tom Bengtala



John Storgårds, in the control room listening to playback

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Language coach: Iona Jack

Recording producer Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineers Richard Hannaford (Symphony No. 14) and John Cole (Six Verses of Marina Tsvetayeva)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 21 and 22 January (Symphony No. 14) and 25 November (Six Verses of Marina Tsvetayeva) 2022

Front cover Original artwork created by the AI Midjourney with the assistance of Andy Brooks

© Chandos Records Ltd

Back cover Photograph of John Storgårds © Marco Borggreve

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg / Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS

Soloists/BBC Philharmonic/Storgårds

CHSA 5310

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5310

CHANDOS

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO. 14, ETC.

CHSA 5310

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906 – 1975)

1-6 **SIX VERSES OF MARINA TSVETAYEVA, OP. 143A** (1974)* TT 20:58
SUITE FOR CONTRALTO AND CHAMBER ORCHESTRA
AFTER THE ORIGINAL VERSION FOR CONTRALTO AND PIANO, OP. 143 (1973)

7-17 **SYMPHONY NO. 14, OP. 135** (1969)^{†‡} TT 53:38
IN G MINOR · IN G-MOLL · EN SOL MINEUR
FOR SOPRANO, BASS, AND CHAMBER ORCHESTRA
AFTER POEMS BY FEDERICO GARCÍA LORCA, GUILLAUME APOLLINAIRE,
WILHELM KÜCHELBECKER, AND RAINER MARIA RILKE
TT 74:47

ELIZABETH ATHERTON SOPRANO[‡]
JESS DANDY CONTRALTO*
PETER ROSE BASS[†]
BBC PHILHARMONIC
YURI TORCHINSKY LEADER
JOHN STORGÅRDS



90 – 93FM

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on most standard CD players.