



CHANDOS

SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH

SYMPHONY NO. 12 'THE YEAR 1917' - SYMPHONY NO. 15

BBC *Philharmonic*

JOHN STORGÅRDS



© Keystone Pictures USA/ZUMAPRESS.com/Mary Evans Picture Library

Dmitri Shostakovich, centre, arriving in London, 8 August 1962, with his son, Maxim, to attend the Edinburgh Festival at which his Twelfth Symphony was given its first performance in the UK

Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

Symphony No. 12, Op. 112 'The Year 1917' (1959 – 61) 39:24

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

Dedicated to the Memory of Vladimir Ilyich Lenin

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Revolutionary Petrograd. Moderato – Allegro – Più mosso – Allegro – | 13:49 |
| 2 | II | Razliv. Allegro (L'istesso tempo) – Adagio – | 11:11 |
| 3 | III | 'Aurora'. L'istesso tempo [Adagio] – Allegro – | 4:15 |
| 4 | IV | The Dawn of Humanity. L'istesso tempo [Allegro] – Allegretto – [Allegro] – [Allegretto] – Moderato | 10:08 |

Symphony No. 15, Op. 141 (1971) 45:30

in A major • in A-Dur • en la majeur

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 5 | I | Allegretto | 8:30 |
| 6 | II | Adagio – Largo – Adagio – Largo – | 15:53 |
| 7 | III | Allegretto | 4:16 |
| 8 | IV | Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto | 16:43 |

TT 85:01

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
John Storgårds

Shostakovich: Symphonies Nos 12 and 15

Symphony No. 12, Op. 112 'The Year 1917'

In 1959 Dmitri Shostakovich (1906 – 1975) at last embarked on a symphony about Lenin. It was a project about which he had often talked and written, and one for which he had reportedly made sketches twenty years previously, before changing tack to compose the Sixth Symphony that we now know. By the time the Twelfth Symphony finally appeared, in 1961, he had recently delivered himself of the tersely concentrated First Cello Concerto (1959) and the intensely personal Eighth String Quartet (1960). In that light the Twelfth Symphony seemed like a backward step, to a language even more blatant and simplistic than that of the programmatic Eleventh Symphony, of 1956 – 57.

There are plausible explanations for this apparent regression. It could simply be a case of wanting to write once again in the broadly accessible, morale-boosting public language that Shostakovich was able to wield better than any of his colleagues. More likely, though, it may reflect an unspoken *quid pro quo* with the authorities. On 28 May 1958, the Communist Party had graciously 'corrected' the 'errors of evaluation' which it had made in

1948 (when Shostakovich and several of his most progressive composer-colleagues were denounced as 'formalists' and many of their recent works were blacklisted). Now he had in prospect the rehabilitation of his Fourth Symphony (which was finally premièred on 30 December 1961, twenty-five years after its completion) and of his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (premièred in its revised form, as *Katerina Izmaylova*, on 8 January 1963). As if in fulfilment of his part in an unwritten deal, he had accepted candidate membership of the Communist Party on 14 September 1960, and became a full member exactly a year later. A party-line symphony could be entered on the credit side of the balance sheet.

In an article published on 29 October 1960, Shostakovich declared that he had finished two movements of the new work. The plan was a musical narrative dealing, in turn, with

the arrival of Lenin in Petrograd in April 1917 and his meetings with the working people of the city..., the historic events of 7 November [i.e. the Bolsheviks' seizure of power]..., the Civil War..., and the ultimate victory of the Great October Socialist Revolution.

The music for those two completed movements remained essentially unchanged, but the programme was soon altered, as the published movement titles suggest. These alterations hardly affected the outer movements, 'Revolutionary Petrograd' and 'The Dawn of Humanity'. But 'Razliv', the new title for the brooding second movement, commemorates the site of Lenin's retreat to the north of Petrograd (as the city of St Petersburg had been known since the outbreak of war with Germany; on the death of Lenin, in 1924, it became Leningrad). 'Aurora', the title of the third movement, refers to the battleship from which a salvo signalled the attack on the Winter Palace.

For most admirers of Shostakovich, and certainly for most of those who witnessed the Western première of the Twelfth Symphony, at the 1962 Edinburgh Festival, this is his least profound symphonic utterance. In the post-Cold War climate of the 1990s, it was particularly easy to interpret the blatancy of the work as some kind of cryptic negative comment on the Revolution which he was supposed to be celebrating. It is certainly worth recalling that the very next opus by Shostakovich would be the far weightier, subtler, and strongly denunciatory Thirteenth Symphony – as if to confirm his bleak thoughts about where 'The Dawn

of Humanity' had in fact led his country. Nevertheless, within the genre of the patriotic Soviet symphony, Shostakovich's Twelfth still stands head and shoulders above the rest.

Like the Eleventh Symphony ('The Year 1905'), the Twelfth falls into four continuous movements. Unlike it, the music does not unfold as a kind of newsreel running commentary, with quotations of revolutionary songs, but rather as a series of tableaux or philosophical reflections, using the long-established currency of Shostakovich's personal musical language. The first movement starts with a portentous unison theme on the cellos and double-basses. Speeded up and rhythmically recast, this becomes on the bassoons the first of two main ideas in the movement's sonata form structure, and it is soon whipped up into a frenzy. When calm is restored, the nobler-sounding second theme is announced, again on cellos and basses. Modelled closely on the kind of patriotic tune that Shostakovich had successfully incorporated in many a film score, this one seems designed to express the birth of the revolutionary spirit in the run-up to the 'October' Revolution. The themes are worked together in a furious mêlée of a development section.

With apparently cinematic precision, the slow second movement seems to depict the

wisely frowning Lenin, planning the salvation of Russia in his northerly retreat. The main theme, first heard on the horn, later on the flute, follows the melodic pattern of several of the revolutionary songs quoted in the Eleventh Symphony. A return of the noble tune from the first movement prompts a new thoughtful idea on flute and clarinet, and despite ominous stirrings there is to be no breaking out from the meditative mood.

The short, forceful scherzo takes up the second theme from the slow movement in a mood of tense anticipation, which is broken by the noble first-movement theme, heard at first quietly on trombone and tuba. These two ideas combine over peremptory drumbeats. Eventually, with redemptive force, the finale opens to a striding melody on unison horns, unmistakably a symbol of the Revolution itself. All Shostakovich now has to do is to pass in review several of his earlier ideas and to show how his 'Revolution' theme is perfectly adapted to synthesise their positive aspects and brush aside their negative ones.

The Twelfth Symphony received its official première on 1 October 1961 at the hands of the Leningrad Philharmonic Orchestra conducted by Yevgeny Mravinsky. In fact, it had also been performed two hours earlier in Kuybyshev, by the Kuybyshev State Philharmonic Orchestra under Abram

Stasevich. It was first heard in the UK at the Edinburgh Festival on 4 September 1962, in the presence of Shostakovich who was a featured composer at the Festival.

Symphony No. 15, Op. 141

The bare facts about the composer's last symphony are soon told. Shostakovich wrote it entirely in the month of July 1971 at a composers' rest home in Repino, twenty miles north-west of Leningrad, having sketched it in April of that year. It was first performed, in Moscow, on 8 January 1972, under the baton of the composer's son, Maxim. Coming after two symphonies respectively commemorating the 1905 and 1917 Revolutions (Nos 11 and 12) and two based on texts (Nos 13 and 14), the Fifteenth was Shostakovich's first non-programmatic contribution to the genre since the Tenth, composed nearly twenty years previously.

Shostakovich was extremely cagey about the origins of the piece and how it might be understood. In fact, virtually everything one might say about it, other than the above facts, has to be couched in terms of hypothesis, speculation, and rhetorical question. Even its non-programmatic status has a question mark over it, thanks to the prominent quotations – from the *William Tell* Overture, in the first movement, and from

Wagner, at the beginning of the finale (the 'Fate' motif and the rhythm of Siegfried's death scene from *Götterdämmerung*).

Not that there is any shortage of plausible explanations for those references. The best known is based on the composer's own commentary: that the first movement represents a toyshop, and that the whole symphony may be understood under the theme of birth to death. Given that toyshops – in this instance especially in the worlds of literature or cinema – can take on associations of malevolence and terror, and given that mortality and immortality, heroism and anti-heroism, and the career of the artist, are all recurrent topics in the later works of Shostakovich, perhaps his explanations should be given rather more credence than they have been in recent years.

But there are complications. As so often in the case of this composer, many near-quotations, and near-self-quotations, must be taken into account. The near-quotations tend to come from fateful or death-haunted works, such as Tchaikovsky's Fifth Symphony (the bassoon in the Fifteenth Symphony's first movement), Mahler's Ninth (the horn, later trumpet, in the scherzo third movement), and the 'yearning' motif from Wagner's *Tristan und Isolde* (violins early on in the finale). The near-self-quotations

involve virtually all the mature symphonies of Shostakovich; if these works are all 'tombstones', as Solomon Volkov's notorious *Testimony* (misleadingly presented, in 1979, as the composer's 'memoirs') has it, then the Fifteenth is a veritable graveyard.

Then there is the clue of the incomplete setting of a Yevtushenko poem, found among the sketches for the symphony. Like the 'Delvig' poem of the Fourteenth Symphony, this is a meditation on the fate of the poet. And there is the Glinka song 'Do not tempt me needlessly with the return of your affections', the main melodic idea of which is very close to the main theme of the finale and which the composer himself acknowledged as a conscious allusion.

Most tantalisingly of all, around the time of the Fifteenth Symphony, Shostakovich frequently expressed his fascination with Chekhov's short story *The Black Monk*. Not only did he consider it related to the concerns of the Fifteenth Symphony, he even contemplated an opera on it. *The Black Monk* is the melodramatic tale of a psychology lecturer whose marriage to a childhood friend is counterpointed with visions of a hooded monk – an *alter ego*, in fact, who exhorts him to believe in his own greatness.

And still, all that this gives us is pieces of a puzzle, the greater part of which has

been withheld. We try to connect the pieces as best we can, but we only have fragments to go on; we may even be looking at some of them upside down. And we sense that the whole picture is so profoundly disturbing that fragments may be all that is possible to transmit of it, or to perceive of it. Shostakovich was, after all, in failing health. He had been suffering since 1958 from a debilitating weakness of the limbs (only much later diagnosed as a form of polio, and later still, and with more certainty, as motor neurone disease), which resulted in a number of falls and broken bones. His trials were exacerbated by his first heart attack, in 1966, and he would suffer a second one in September 1971, shortly after finishing the Fifteenth Symphony. The compositional process itself was hampered by acute eyestrain (he was famously short-sighted). The effect of debilitation on what was meant to be a cheerful work (as Shostakovich had told his friend and former pupil Boris Tishchenko) may be as important a factor in the elusive character of the music as any other.

The 'toyshop' first movement could as well be part of a concerto for orchestra as of a symphony. Solos and small orchestral groupings, including percussion, abound, and the spirit of playfulness, shading at times into nervousness, at others into bullying, is always

to the fore. When the *William Tell* quotation appears – on the trumpet and in the key of an orthodox second subject – it sounds like the kind of prank an orchestral trumpeter might play on an unsuspecting conductor in rehearsal. Passages of polymetrical density involving the strings and, later, the woodwind show that even though Shostakovich denounced *avant-garde* music when wearing his official hat, he could still put his experience of hearing it to good creative use.

The second movement is a profound *Adagio*, set into glacial motion by mournful chorales on the brass, interspersed with lamenting cello solos, which lead to woodwind and brass chords as mysterious and blank-faced as the statues on Easter Island. At its heart is a long graveside oration for the trombone, one of the few instruments of the orchestra not to have come under the solo spotlight to this point. This provokes a passionately protesting full orchestral climax before the movement crawls back into its shell.

The scherzo follows without a break. Clarinet and solo violin mock the cello's preceding noble lament in a kind of *danse macabre* (these are all twelve-note themes, a characteristic often associated in Shostakovich's late works with the topic of death). In the thinly scored central section the clarinet and violin seemingly regret their

previous cynicism and try out something a little more benign, only to be undercut by percussion writing that might evoke the dancing of skeletons, which Shostakovich lifted from the central movement of his Fourth Symphony.

The finale begins with its medley of inscrutable Wagner quotations and Glinka allusions, placing us in a purgatorial world in which fragments of disembodied music meet in apparent search of their former incarnations. At the heart of this remarkable movement is a ground bass, led off by *pizzicato* cellos and basses against sighing violas and ominous timpani: a close cousin to the famous 'Invasion Episode' from the first movement of the 'Leningrad' Symphony. This portentous music eventually accumulates cataclysmic force. Finally, Shostakovich once more displays his mastery of major-mode pathos. The symphony concludes unequivocally in A major; but this is an A major like no other in the history of music: one haunted by ghosts of Shostakovich's former selves, which might have had astonishing tales to tell, had they only been allowed to speak freely.

© 2023 David Fanning

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 and since 2018 has been its Chief Guest Conductor. 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](http://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.



John Storgårds, left, with the producer, Brian Pidgeon, and orchestral leader, Yuri Torchinsky, in the control room during playback

Schostakowitsch: Sinfonien Nr. 12 und 15

Sinfonie Nr. 12 op. 112 "Das Jahr 1917"

Erst 1959 nahm Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975) ernsthaft jene Sinfonie über Lenin in Angriff, von der er nicht nur oft gesprochen und geschrieben, sondern wohl auch bereits zwanzig Jahre zuvor Skizzen erarbeitet hatte, bevor er sich einem anderen Werk zuwandte, das wir heute als seine Sechste Sinfonie kennen. Als die Zwölfte schließlich 1961 erschien, hatte er kurz zuvor das hochkonzentrierte Erste Cellokonzert (1959) und das sehr persönliche Achte Streichquartett (1960) vorgelegt. In diesem Licht erschien die Zwölfte wie ein Rückschritt, hin zu einer Sprache, die noch blanker und simpler war als die der programmatischen Elften von 1956/57.

Für diese scheinbare Regression gibt es plausible Erklärungen. Es mochte einfach darum gehen, wieder in der allgemein zugänglichen, moralfördernden öffentlichen Sprache schreiben zu wollen, die Schostakowitsch besser beherrschte als alle seine Kollegen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um eine unausgesprochene Gegenleistung für die Machthaber handelte. Am 28. Mai 1958 hatte die Partei

gnädigerweise die "Bewertungsfehler" von 1948 "korrigiert" (als Schostakowitsch und mehrere seiner fortschrittlichsten Komponistenkollegen als "Formalisten" denunziert und viele ihrer neueren Werke auf die schwarze Liste gesetzt worden waren). Nun bestand Aussicht auf eine Rehabilitierung seiner Vierten Sinfonie (die schließlich am 30. Dezember 1961, fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Vollendung, uraufgeführt wurde) und seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (uraufgeführt in überarbeiteter Fassung als *Katerina Ismailowa* am 8. Januar 1963). Wie in seinerseitigen Erfüllung einer ungeschriebenen Abmachung hatte er am 14. September 1960 die Kandidatur für die Mitgliedschaft in der KPdSU angenommen und war genau ein Jahr später Vollmitglied geworden. Eine linientreue Sinfonie konnte auf der Habenseite der Bilanz verbucht werden.

In einem am 29. Oktober 1960 veröffentlichten Artikel erklärte Schostakowitsch, er habe zwei Sätze des neuen Werks fertiggestellt. Geplant war wiederum eine musikalische Erzählung, diesmal über

die Ankunft Lenins in Petrograd im April 1917 und seine Begegnungen mit den Werktätigen der Stadt ..., die historischen Ereignisse vom 7. November [d.h. die Machtergreifung der Bolschewiki] ..., den Bürgerkrieg ... und den endgültigen Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution.

Die Musik für diese beiden abgeschlossenen Sätze blieb im Wesentlichen unverändert, aber das Programm wurde bald revidiert, wie die veröffentlichten Satztitel andeuten. Auf die Ecksätze "Revolutionäres Petrograd" und "Morgenröte der Menschheit" wirkte sich dies kaum aus. Aber "Rasliw", der neue Titel für den grüblerischen zweiten Satz, bezieht sich auf den Zufluchtsort Lenins nördlich von Petrograd (wie Sankt Petersburg ab 1914 hieß, bevor die Stadt nach dem Tod Lenins 1924 zu Leningrad umbenannt wurde). "Aurora", der Titel des dritten Satzes, war der Name des Schlachtschiffs, das mit einer Salve den Angriff auf den Winterpalast signalisiert hatte.

Für die meisten Bewunderer von Schostakowitsch – und sicherlich für die meisten Zeugen der westlichen Erstaufführung seiner Zwölften Sinfonie beim Edinburgh Festival 1962 – mangelt es dem Werk an der Tiefgründigkeit seiner anderen sinfonischen Äußerungen. Im Klima der neunziger Jahre, der Welt nach dem Kalten Krieg, war es besonders leicht, die Banalität

des Werks als einen irgendwie kryptischen negativen Kommentar zu der Revolution zu interpretieren, die er eigentlich zu feiern hatte. Man sollte sich auf jeden Fall daran erinnern, dass Schostakowitsch als nächstes die viel gewichtigere, subtilere und deutlich denunzierende Dreizehnte Sinfonie vorlegte – so als wollte er seine freudlosen Gedanken darüber bestätigen, wohin die "Morgenröte der Menschheit" sein Land in Wirklichkeit geführt hatte. Dennoch ist seine Zwölfte in der Gattung patriotischer sowjetischer Sinfonien allen anderen immer noch weit überlegen.

So wie die Elfte Sinfonie ("Das Jahr 1905") gliedert sich die Zwölfte in vier fortlaufende Sätze, die nun aber nicht wie eine Art Wochenschau-Kommentar mit Zitaten aus revolutionären Liedern wirken, sondern als Tableaus oder philosophische Betrachtungen in der seit langem etablierten persönlichen Musiksprache Schostakowitschs auftreten. Der erste Satz beginnt mit einem ahnungsvollen Unisono-Thema der Cellos und Kontrabässe. Beschleunigt und rhythmisch umformuliert entwickelt sich daraus auf den Fagotten das erste von zwei Grundthemen in der Sonatenhauptsatzform des Satzes, um bald zur Raserei aufgepeitscht zu werden. Nach Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung wird das erhabener klingende zweite

Thema verkündet, wiederum auf Cellos und Kontrabässen. Eng nach Art der patriotischen Melodien, die Schostakowitsch erfolgreich in viele Filmmusiken eingebaut hatte, scheint dieses Thema darauf angelegt zu sein, die Geburt des revolutionären Geistes im Vorfeld der Oktoberrevolution zu vermitteln. Bei der Durchführung werden die Themen in einem furiosen Gewühl verschmolzen.

Mit filmischer Präzision scheint der langsame zweite Satz den weise stirnrunzelnden Lenin darzustellen, wie er an seinem Zufluchtsort im Norden die Rettung Russlands plant. Das Hauptthema, zuerst auf dem Horn, später auf der Flöte zu hören, folgt dem melodischen Muster mehrerer der revolutionären Lieder, die in der Elften Sinfonie zitiert werden. Bei Wiederkehr der erhabenen Melodie aus dem ersten Satz entsteht auf Flöte und Klarinette ein neues nachdenkliches Thema, und trotz ominöser Regungen wird es aus der meditativen Stimmung keine Befreiung geben.

Das kurze, kraftvolle Scherzo greift das zweite Thema des langsamen Satzes in angespannter Erwartung auf, unterbrochen von dem erhabenen Thema des ersten Satzes, das zunächst leise von Posaune und Tuba gehört wird. Diese beiden Ideen verbinden sich über gebieterischen Paukenschlägen. Schließlich eröffnet sich das Finale mit erlösender Kraft zu einer ausgreifenden

Melodie auf unisono klingenden Hörnern, unverkennbar ein Symbol der Revolution selbst. Nun braucht Schostakowitsch nur noch einige seiner früheren Ideen zu überprüfen und zu zeigen, wie sein Revolutionsthema perfekt angepasst ist, um ihre positiven Aspekte zu synthetisieren und die negativen zu ignorieren.

Die Zwölfte Sinfonie wurde offiziell am 1. Oktober 1961 von den Leningrader Philharmonikern unter der Leitung von Jewgeni Mravinski uraufgeführt. Tatsächlich war das Werk auch bereits zwei Stunden zuvor im damaligen Kuibyschew (heute Samara) von den Staatlichen Philharmonikern der Stadt unter der Leitung von Abram Stasewitsch gegeben worden. Die erste britische Aufführung fand beim Edinburgh Festival am 4. September 1962 in Anwesenheit von Schostakowitsch, einem der Hauptkomponisten des Festivals, statt.

Sinfonie Nr. 15 op. 141

Die nackten Fakten über die letzte Sinfonie des Komponisten sind schnell erzählt. Schostakowitsch schuf das Werk im Juli 1971 in einem Erholungsheim für Komponisten in Repino, etwa fünfundvierzig Kilometer nordwestlich von Leningrad, nachdem er es im April des Jahres skizziert hatte. Es wurde am 8. Januar 1972 in Moskau unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch, dem Sohn

des Komponisten, uraufgeführt. Nach zwei Sinfonien, die an die Revolutionen von 1905 bzw. 1917 erinnern (Nr. 11 und 12) und zwei, die auf Texten beruhen (Nr. 13 und 14), war die Fünfte für Schostakowitsch der erste nicht-programmatische Beitrag zu diesem Genre seit der fast zwanzig Jahre vorher entstandenen Zehnten.

Wo die Ursprünge des Werkes lagen und wie man es vielleicht verstehen sollte, waren Themen, zu denen sich der Komponist nur zurückhaltend äußerte. Tatsächlich muss praktisch alles, was man darüber sagen könnte – abgesehen von den oben genannten Tatsachen – in Form von Hypothesen, Spekulationen und rhetorischen Fragen formuliert werden. Sogar der nicht-programmatische Status steht in Frage, wenn man an die prominenten Zitate denkt: beispielsweise aus der *Wilhelm Tell*-Ouvertüre im ersten Satz und aus dem *Ring* zu Beginn des Finales (das Schicksalsmotiv und der Rhythmus von Siegfrieds Todesszene aus *Götterdämmerung*).

Nicht, dass es an plausiblen Erklärungen für diese Bezüge mangelt. Am bekanntesten ist ein Kommentar des Komponisten selbst, dass der erste Satz einen Spielzeugladen darstellt und die ganze Sinfonie als Lebensweg verstanden werden kann. Da Spielzeugläden – hier besonders in der

Literatur- oder Filmwelt – Assoziationen von Bosheit und Terror annehmen können und da Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Heldentum und Antiheldentum sowie die Karriere des Künstlers als wiederkehrende Themen in den späteren Werken Schostakowitschs auftreten, sollte seinen Erklärungen vielleicht doch mehr Glauben geschenkt werden, als dies in den letzten Jahren der Fall war.

Aber es gibt Komplikationen. Wie so oft bei diesem Komponisten müssen viele Beinahe-Zitate und Beinahe-Selbstzitate berücksichtigt werden. Die Beinahe-Zitate stammen in der Regel aus schicksalhaften oder vom Tod heimgesuchten Werken, wie Tschaikowskys Fünfter Sinfonie (das Fagott im ersten Satz der Fünfte), Mahlers Neunter (das Horn, später die Trompete im Scherzo) und Wagners *Tristan und Isolde* (das Sehnsuchtsmotiv auf den Violinen früh im Finale). Die Fast-Selbstzitate umfassen praktisch alle reifen Sinfonien Schostakowitschs; wenn all diese Werke "Grabsteine" sind, wie Solomon Volkov in seinem umstrittenen, irreführend als "Memoiren" des Komponisten ausgegebenen Buch *Zeugenaussage* (1979) behauptet hat, dann ist die Fünfte ein wahrer Friedhof.

Vergessen wir auch nicht die unvollständige Vertonung eines Gedichts von Jewtuschenko, die unter den Skizzen zur Sinfonie gefunden wurde. So wie das Delvig-Gedicht der

Vierzehnten Sinfonie ist dies eine Meditation über das Schicksal des Dichters. Ähnlich das Glinka-Lied "Versuche mich nicht ohne Not" (nach Baratynski), dessen Hauptmelodie dem Hauptthema von Schostakowitschs Finale sehr nahe steht und von ihm selbst als bewusstes Zitat bestätigt worden ist.

Am überzeugendsten ist, dass Schostakowitsch um die Zeit der Fünfzehnten Sinfonie herum häufig seine Faszination für Tschechows Kurzgeschichte *Der schwarze Mönch* zum Ausdruck brachte. Er sah nicht nur eine Verwandtschaft dieses Stoffes mit den Belangen der Fünfzehnten Sinfonie, sondern erwog sogar die Verarbeitung zu einer Oper. *Der schwarze Mönch* ist die melodramatische Geschichte eines Psychologiedozenten, dessen Ehe mit einer Freundin aus Kindheitstagen mit Visionen eines verummten Mönchs kontrapunktiert wird – tatsächlich ein Alter Ego, das ihn dazu anhält, an seine eigene Größe zu glauben.

Und doch gibt uns das nur Teile eines Puzzles, von dem das meiste zurückgehalten wurde. Wir versuchen, die Teile so gut wie möglich zu verbinden, aber wir haben nur Fragmente, von denen wir möglicherweise manche sogar verkehrt betrachten. Und wir spüren, dass das ganze Bild derart tief verstörend ist, dass vielleicht überhaupt nur Fragmente vermittelt oder wahrgenommen

werden können. Schließlich war Schostakowitsch bei schlechter Gesundheit. Er litt seit 1958 an einer lähmenden Gliederschwäche (erst viel später als eine Form der Kinderlähmung und noch später und mit größerer Sicherheit als Motoneuronerkrankung erkannt), die zu einer Reihe von Stürzen und Knochenbrüchen führte. Seine Beschwerden wurden 1966 durch seinen ersten Herzinfarkt verschärft, dem im September 1971, kurz nach Vollendung der Fünfzehnten Sinfonie, ein zweiter folgte. Der Kompositionsprozess selbst wurde durch akute Augenbelastung (er war bekanntlich kurzsichtig) behindert. Der Effekt der Schwächung auf das, was ein heiteres Werk sein sollte (wie Schostakowitsch seinem Freund und ehemaligen Schüler Boris Tishchenko offenbart hatte), mag das schwer fassbare Wesen der Musik ebenso bedeutsam mitbestimmen wie alle anderen.

Der Spielzeugladen des ersten Satzes könnte ebenso gut einem Orchesterkonzert entstammen wie einer Sinfonie. Reichliche Solos und kleine Orchestergruppen, einschließlich Schlagzeug, treten auf, und der Geist der Verspieltheit, der manchmal in Nervosität, manchmal in Mobbing übergeht, steht immer im Vordergrund. Wenn das *Wilhelm Tell*-Zitat erscheint – auf der Trompete und in der Tonart eines orthodoxen zweiten Themas – klingt das wie ein Streich, den ein

Orchestertrompeter einem ahnungslosen Dirigenten bei der Probe spielen würde. Passagen von polymetrischer Dichte mit den Streichern und später den Holzbläsern zeigen, dass Schostakowitsch, auch wenn er die Avantgardemusik mit offizieller Stimme anprangerte, seine Hörerfahrung dennoch kreativ nutzen konnte.

Der zweite Satz ist ein tiefgründiges *Adagio*, das von klagenden Chorälen der Blechbläser in gletscherschwere Bewegung versetzt wird, durchbrochen von schwermütigen Cellosoli, deren folgende Holzbläser- und Blechbläserakkorde so mysteriös und ausdruckslos sind wie die Statuen auf der Osterinsel. Im Mittelpunkt steht eine lange Grabrede für die Posaune, eines der wenigen Instrumente, die bisher noch nicht solistisch aus dem Orchester hervorgetreten sind. Dies provoziert einen leidenschaftlich protestierenden Höhepunkt des vollen Klangkörpers, bevor der Satz wieder in seine Schale zurückkriecht.

Das Scherzo folgt ohne Unterbrechung. Klarinette und Solovioline verspotten die erhabene Klage des Cellos in einer Art Totentanz (alles in Zwölftonreihen, die ja in Schostakowitschs Spätwerk oft mit dem Thema Tod in Verbindung gebracht werden). Im spärlich besetzten Mittelteil scheinen Klarinette und Violine ihren früheren Zynismus

zu bereuen und etwas Milde walten zu lassen, nur um vom Schlagzeug auf eine Weise untergraben zu werden, die vielleicht an die tanzenden Skelette aus dem mittleren Satz der Vierten Sinfonie erinnert.

Das Finale beginnt mit einem Medley aus unergründlichen Wagner-Zitaten und Glinka-Anspielungen und führt uns in eine Welt des Fegefeuers, in der sich Fragmente körperloser Musik auf der scheinbaren Suche nach ihren früheren Inkarnationen begegnen. Im Mittelpunkt dieses bemerkenswerten Satzes steht ein Grundbass, *pizzicato* angeführt von Cellos und Bässen gegenüber seufzenden Bratschen und ominösen Pauken: eng verwandt mit dem berühmten Invasionsthema aus dem ersten Satz der "Leningrader" Sinfonie. Diese unheilvolle Musik gewinnt allmählich katastrophale Kraft. Am Ende stellt Schostakowitsch einmal mehr seine Beherrschung des Dur-Pathos unter Beweis. Die Sinfonie endet eindeutig in A-Dur, aber dieses A-Dur ist wie kein anderes in der Musikgeschichte, heimgesucht von Geistern früherer Identitäten Schostakowitschs, die vielleicht Erstaunliches zu erzählen gehabt hätten, wenn man ihnen nur erlaubt hätte, frei zu sprechen.

© 2023 David Fanning
Übersetzung: Andreas Klatt

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

© BBC Philharmonic



Chostakovitch: Symphonies nos 12 et 15

Symphony no 12, op. 112 "L'Année 1917"

En 1959, Dimitri Chostakovitch (1906 – 1975) s'attaque enfin à une symphonie sur Lénine. C'est un projet qu'il avait souvent évoqué dans ses conversations et par écrit, un projet pour lequel, selon certaines sources, il aurait fait des esquisses vingt ans plus tôt, avant de changer d'orientation pour composer la Sixième Symphonie que nous connaissons aujourd'hui. Quand la Douzième Symphonie parut finalement, en 1961, il venait d'achever le Premier Concerto pour violoncelle, d'un laconisme intense (1959), et le très personnel Quatuor à cordes no 8 (1960). Dans ce contexte, la Douzième Symphonie semblait être un retour en arrière, à un langage encore plus criant et simpliste que celui de la Onzième Symphonie à programme, composée en 1956 – 1957.

Il y a des explications plausibles à cette apparente régression. Peut-être avait-il simplement voulu écrire une fois encore dans un langage largement accessible au public et qui remonte le moral, langage que Chostakovitch était capable de manier mieux que tout autre de ses collègues. Mais il y a davantage de chances qu'elle puisse refléter

un *qui pro quo* implicite avec les autorités.

Le 28 mai 1958, le Parti communiste avait "corrigé" avec bienveillance les "erreurs d'évaluation" qu'il avait faites en 1948 (lorsque Chostakovitch et plusieurs de ses collègues compositeurs les plus progressistes avaient été accusés de "formalisme" et que bon nombre de leurs œuvres récentes avaient été mises à l'index). Maintenant, il avait en perspective la réhabilitation de sa Quatrième Symphonie (qui fut finalement créée le 30 décembre 1961, vingt-cinq ans après son achèvement) et de son opéra *Lady Macbeth du District de Mtsensk* (créé dans sa forme révisée, sous le titre *Katerina Ismailova*, le 8 janvier 1963). Comme pour s'acquitter de sa part dans un marché tacite, il avait accepté de postuler à l'adhésion au Parti communiste le 14 septembre 1960, dont il devint membre à part entière exactement un an plus tard. Une symphonie dans la ligne du parti pouvait être portée à l'actif de son bilan.

Dans un article publié le 29 octobre 1960, Chostakovitch déclara qu'il avait terminé deux mouvements de la nouvelle œuvre. Le plan était un récit musical traitant successivement de

l'arrivée de Lénine à Petrograd en avril 1917 et ses rencontres avec les travailleurs de la ville..., les événements historiques du 7 novembre [c'est-à-dire la prise du pouvoir des bolchéviques]..., la Guerre civile..., et la victoire finale de la grande révolution socialiste d'octobre.

La musique de ces deux mouvements achevés resta identique pour l'essentiel, mais le programme fut bientôt modifié, comme l'indiquent les titres des mouvements publiés. Ces changements eurent peu d'incidence sur les mouvements externes, "Le Petrograd révolutionnaire" et "L'Aube de l'humanité". Mais "Razliv", le nouveau titre du sombre deuxième mouvement, commémore le site de la retraite de Lénine au nord de Petrograd (nom que portait la ville de Saint-Pétersbourg depuis le déclenchement de la guerre avec l'Allemagne; à la mort de Lénine, en 1924, elle devint Leningrad). "Aurore", le titre du troisième mouvement, fait allusion au cuirassé d'où fut tirée une salve annonçant l'attaque du Palais d'Hiver.

Pour la majeure partie des admirateurs de Chostakovitch et certainement pour la plupart de ceux qui assistèrent à la première exécution occidentale de la Douzième Symphonie, au Festival d'Édimbourg de 1962, il s'agit de sa formulation symphonique la moins profonde. Dans le climat de

l'après-guerre froide des années 1990, il était particulièrement facile d'interpréter le caractère flagrant de cette œuvre comme une sorte de commentaire négatif sibyllin sur la révolution que le compositeur était censé célébrer. Il convient certainement de rappeler que l'opus suivant de Chostakovitch allait être la Treizième Symphonie bien plus importante, plus subtile et très dénonciatrice – comme pour confirmer ses idées sombres à propos de là où "L'Aube de l'humanité" avait en fait mené son pays. Néanmoins, au sein du genre de la symphonie soviétique patriotique, la Douzième Symphonie de Chostakovitch se situe bien au-dessus de la mêlée.

Comme la Onzième Symphonie ("L'Année 1905"), la Douzième Symphonie comporte quatre mouvements qui s'enchaînent. À la différence de la Onzième, la musique ne se déroule pas comme une sorte de commentaire ininterrompu d'actualités, avec des citations de chants révolutionnaires, mais plutôt comme une série de tableaux ou de réflexions philosophiques, dans le langage musical personnel de Chostakovitch fixé depuis longtemps. Le premier mouvement commence par un thème grave à l'unisson aux violoncelles et contrebasses. Accélééré et remanié sur le plan rythmique, il devient, aux bassons, la première de deux idées principales dans la structure en forme

sonate du mouvement et se déchaîne bientôt. Lorsque le calme revient, le second thème, plus noble, est annoncé, une fois encore aux violoncelles et contrebasses. Largement inspiré du genre d'air patriotique que Chostakovitch avait incorporé avec succès dans de nombreuses musiques de film, ce thème semble conçu pour exprimer la naissance de l'esprit révolutionnaire à l'approche de la Révolution d'"Octobre". Les thèmes sont travaillés ensemble dans une mêlée endiablée de développement.

Avec une précision apparemment cinématographique, le deuxième mouvement, lent, semble dépeindre Lénine qui fronce judicieusement les sourcils, préparant le salut de la Russie dans sa retraite septentrionale. Le thème principal, tout d'abord exposé au cor, puis à la flûte, suit le modèle mélodique de plusieurs chants révolutionnaires cités dans la Onzième Symphonie. Un retour du thème noble du premier mouvement suscite une nouvelle idée méditative à la flûte et à la clarinette et, malgré des frémissements menaçants, il n'y a pas de rupture de cette atmosphère méditative.

Le scherzo court et énergique reprend le second thème du mouvement lent dans une atmosphère d'attente tendue, brisée par le thème noble du premier mouvement, tout

d'abord exposé calmement au trombone et au tuba. Ces deux idées se mêlent sur des roulements de tambour péremptoirs. Finalement, avec une force rédemptrice, le finale s'ouvre sur une mélodie qui avance à grand pas aux cors à l'unisson, un symbole indubitable de la révolution elle-même. Maintenant, Chostakovitch n'a plus qu'à passer en revue plusieurs de ses idées antérieures et à montrer comment son thème de la "Révolution" est parfaitement adapté pour synthétiser leurs aspects positifs et écarter leurs aspects négatifs.

La Douzième Symphonie reçut sa première exécution officielle le 1er octobre 1961 des mains de l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction d'Evgeni Mravinski. En fait, elle avait aussi été jouée deux heures plus tôt à Kouïbychev, par l'Orchestre philharmonique d'État de Kouïbychev sous la baguette d'Abram Stasevitch. Elle fut donnée pour la première fois au Royaume-Uni au Festival d'Édimbourg, le 4 septembre 1962, en présence de Chostakovitch, qui était un compositeur invité à ce festival.

Symphonie no 15, op. 141

Les faits bruts à propos de la dernière symphonie du compositeur sont vite dits. Chostakovitch l'écrivit entièrement au mois

de juillet 1971 dans une maison de repos à Repino, à une trentaine de kilomètres au nord-ouest de Leningrad, après l'avoir esquissée en avril de la même année. Elle fut créée à Moscou le 8 janvier 1972, sous la baguette du fils du compositeur, Maxime. Après deux symphonies commémorant respectivement les révolutions de 1905 et de 1917 (no 11 et no 12) et deux symphonies basées sur des textes (no 13 et no 14), la Quinzième Symphonie fut la première contribution sans programme de Chostakovitch à ce genre depuis la Dixième Symphonie, composée près de vingt ans auparavant.

Chostakovitch hésitait beaucoup à parler des origines de cette œuvre et de la façon dont elle pourrait être comprise. En fait, presque tout ce que l'on pourrait en dire, en dehors des faits qui précèdent, doit être formulé en termes d'hypothèse, de spéculation et de question rhétorique. Même son statut d'œuvre sans programme est douteux, en raison des citations importantes – de l'ouverture de *Guillaume Tell*, dans le premier mouvement, et de Wagner, au début du finale (le motif du "Destin" et le rythme de la scène de la mort de Siegfried du *Götterdämmerung* [Le Crépuscule des dieux]).

On ne peut pas dire qu'il y ait le moindre manque d'explications plausibles pour

ces références. La meilleure que l'on connaisse repose sur le propre commentaire du compositeur: le premier mouvement représente un magasin de jouets et l'ensemble de la symphonie peut être compris sous le thème de la naissance à la mort. Étant donné que les magasins de jouets – dans ce cas surtout dans les univers de la littérature ou du cinéma – peuvent avoir des connotations de malveillance et de terreur, et étant donné que la mortalité et l'immortalité, l'héroïsme et l'anti-héroïsme, et la carrière de l'artiste, sont tous des sujets récurrents dans les dernières œuvres de Chostakovitch, on devrait peut-être accorder davantage de crédit à ces explications que ce n'a été le cas ces dernières années.

Mais ça se complique parfois. Comme c'est si souvent le cas chez ce compositeur, il faut tenir compte de nombreuses quasi-citations et quasi-auto-citations. Les quasi-citations ont tendance à provenir d'œuvres fatidiques ou hantées par la mort, comme la Cinquième Symphonie de Tchaïkovski (le basson dans le premier mouvement de la Quinzième Symphonie), la Neuvième Symphonie de Mahler (le cor, puis la trompette, dans le scherzo du troisième mouvement) et le motif du "désir" de *Tristan und Isolde* de Wagner (les violons au début du finale). Les quasi-auto-citations concernent presque toutes les

symphonies de la maturité de Chostakovitch; si ces œuvres sont toutes des "pierres tombales", comme l'indique le célèbre livre de Solomon Volkov, *Témoignage* (présenté abusivement, en 1979, comme les "mémoires" du compositeur), alors la Quinzième Symphonie est un véritable cimetière.

Et puis, il y a un indice que constitue la mise en musique incomplète d'un poème d'Evtouchenko, trouvé parmi les esquisses de cette symphonie. Comme le poème "Delvig" de la Quatorzième Symphonie, c'est une méditation sur le destin du poète. Et il y a la mélodie de Glinka "Ne me tente pas en vain avec le retour de ton affection", dont la principale idée mélodique est très proche du thème principal du finale et que le compositeur lui-même s'accorda à reconnaître comme une allusion consciente.

Le plus séduisant de tout, à peu près à l'époque de la Quinzième Symphonie, c'est la fascination qu'exprimait souvent Chostakovitch pour la nouvelle de Tchekhov *Le Moine noir*. Il considérait non seulement qu'elle était liée aux préoccupations de la Quinzième Symphonie, mais il envisageait aussi un opéra sur ce sujet. *Le Moine noir* est l'histoire mélodramatique d'un professeur de psychologie dont le mariage avec une amie d'enfance trouve un contrepoint dans des visions d'un moine encapuchonné – un *alter*

ego, en fait, qui l'exhorte à croire à sa propre importance.

Et tout ce que cela nous donne, ce sont les pièces d'un puzzle, dont la plus grande part reste à découvrir. On essaie de relier les pièces aussi bien que possible, mais on n'a que des fragments pour continuer; on peut même en regarder certaines à l'envers. Et on sent que le tableau complet est si profondément dérangeant que l'on ne peut en transmettre ou en percevoir que des fragments. Après tout, Chostakovitch était en mauvaise santé. Il souffrait depuis 1958 d'une faiblesse débilante des membres (diagnostiquée beaucoup plus tard seulement comme une forme de polio et, encore plus tard avec davantage de certitude, comme une maladie de Charcot), qui fut à l'origine de nombreuses chutes et fractures des os. Ses épreuves furent aggravées par une première crise cardiaque, en 1966, et il allait en subir une seconde en septembre 1971, peu après avoir terminé la Quinzième Symphonie. Le processus de composition lui-même fut entravé par une fatigue oculaire intense (il était connu pour sa myopie). L'effet de cet affaiblissement sur ce qui devait être une œuvre joyeuse (comme Chostakovitch l'avait dit à son ami et ancien élève Boris Tichtchenko) pourrait être un élément tout aussi important que tout autre du caractère insaisissable de la musique.

Le premier mouvement "Le Magasin de jouets" pourrait aussi bien faire partie d'un concerto pour orchestre que d'une symphonie. Les solos et les petits groupes orchestraux, y compris les percussions, abondent, et le caractère enjoué, se fondant parfois en inquiétude, parfois en intimidation ressort toujours. Lorsqu'apparaît la citation de *Guillaume Tell* – à la trompette et dans la tonalité d'un second sujet orthodoxe –, on dirait le genre de farce qu'un trompettiste d'orchestre pourrait faire à un chef d'orchestre sans méfiance en cours de répétition. Des passages de densité polymétrique impliquant les cordes et, ensuite, les bois montrent que même si Chostakovitch dénonçait la musique d'avant-garde lorsqu'il arborait son couvre-chef officiel, il pouvait quand même mettre à profit l'expérience qu'il en avait pour en faire un bon usage créateur.

Le deuxième mouvement est un *Adagio* profond, qui démarre avec une lenteur incroyable par des chorals mélancoliques aux cuivres, parsemés de solos de violoncelle qui se lamentent, menant à des accords des bois et des cuivres aussi mystérieux et dépourvus d'expression que les statues de l'île de Pâques. Au cœur de ce mouvement se trouve une longue oraison funèbre confiée au trombone, l'un des rares instruments de

l'orchestre qui n'ait pas encore fait l'objet d'un solo jusqu'alors. Cela provoque un sommet passionnément protestataire de tout l'orchestre avant que le mouvement rentre dans sa coquille.

Le scherzo s'enchaîne sans interruption. La clarinette et le violon solo se moquent de la noble plainte précédente du violoncelle dans une sorte de "danse macabre" (ce sont tous des thèmes de douze notes, une caractéristique souvent associée au thème de la mort dans les œuvres tardives de Chostakovitch). Dans la section centrale à l'orchestration clairsemée, la clarinette et le violon regrettent apparemment leur cynisme antérieur et essayent quelque chose d'un peu plus affable, mais ils sont sapés par l'écriture des percussions qui pourrait évoquer la danse des squelettes, que Chostakovitch tira du mouvement central de sa Quatrième Symphonie.

Le finale commence avec son pot-pourri de citations énigmatiques de Wagner et d'allusions à Glinka, nous plaçant dans un monde infernal où des fragments de musique désincarnée se retrouvent en quête apparente de leur incarnation initiale. Au cœur de ce remarquable mouvement, on trouve une basse ostinato, menée par des *pizzicatos* de violoncelles et de contrebasses sur des altos soupirant et des timbales

menaçantes: un proche cousin du célèbre "Épisode de l'invasion" dans le premier mouvement de la Symphonie "Leningrad". Cette musique sinistre finit par accumuler une force cataclysmique. Finalement, Chostakovitch fait preuve une fois encore de sa maîtrise du pathos en mode majeur. Cette symphonie s'achève explicitement en la majeur; mais c'est un la majeur comme

aucun autre dans l'histoire de la musique: il est hanté par les fantômes des anciens "moi-mêmes" de Chostakovitch, qui auraient pu avoir des histoires étonnantes à raconter, si seulement ils avaient été autorisés à parler librement.

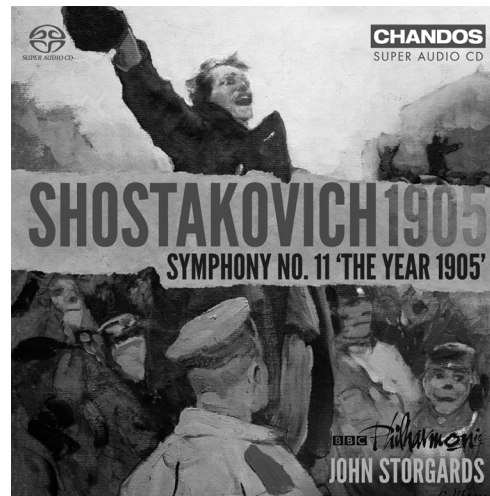
© 2023 David Fanning
Traduction: Marie-Stella Pâris



© Marco Borggreve

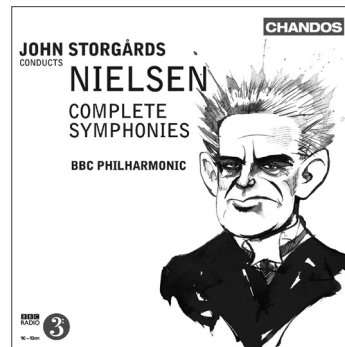
John Storgårds

Also available



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

Also available



Nielsen
Complete Symphonies
CHAN 10859(3)

Also available



Sibelius
Complete Symphonies
Three Late Fragments
CHAN 10809(3)

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

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineers Michael Smith (Symphony No. 15) and John Cole (Symphony No. 12)

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue MediaCityUK, Salford, Manchester; 5 and 6 August 2022 (Symphony No. 15) & 15 and 16 September 2022 (Symphony No. 12)

Front cover The storming of the Winter Palace on 7 November 1917. Decoration on the lid of a lacquered box, twentieth century, Russia. Now at the Fedoskino Miniature Museum, Moscow, Russia. Photograph by Olivier Martel / AKG Images, London

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

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5334

CHANDOS

CHANDOS

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906 – 1975)

1-4 **SYMPHONY NO. 12, OP. 112 'THE YEAR 1917'**
(1959 – 61) 39:24

IN D MINOR - IN D-MOLL - EN RÉ MINEUR

5-8 **SYMPHONY NO. 15, OP. 141** (1971) 45:30

IN A MAJOR - IN A-DUR - EN LA MAJEUR

TT 85:01

BBC PHILHARMONIC
YURI TORCHINSKY LEADER
JOHN STORGÅRDS

BBC
RADIO



90 – 93FM

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

BBC Philharmonic / Storgårds

SHOSTAKOVICH: SYMPHONIES NOS. 12 AND 15

CHSA 5334

CHSA 5334

© 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.