



**CHANDOS**

# SHOSTAKOVICH

SYMPHONY NO. 13 'BABIY YAR' · ARVO PÄRT: DE PROFUNDIS

**ALBERT DOHMEN** BASS-BARITONE  
**ESTONIAN NATIONAL MALE CHOIR**

**BBC** *Philharmonie*

**JOHN STORGÅRDS**



Dmitri Shostakovich, right, with the poet Yevgeny Yevtushenko, at a literary evening at the Pyotr Tchaikovsky Concert Hall, Moscow, 1962

## Arvo Pärt (b. 1935)



### De profundis (2008)

Psalm 130

for Male Voices and Chamber Orchestra

Reworked after original version for male voices, organ,  
and percussion *ad libitum* (1980)

Gottfried von Einem gewidmet

♩ = c. 63

6:50

## Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

### **Symphony No. 13, Op. 113 'Babi Yar' (1962)\*** **62:35**

in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur  
on Poems by Yevgeny Yevtushenko (1933 – 2017)  
for Bass, Male Chorus, and Orchestra

- |          |   |  |                 |
|----------|---|--|-----------------|
| <b>2</b> | 1 | Babi Yar. Adagio – Più mosso – Adagio – Più mosso – Allegro – Adagio – Poco più mosso – Adagio – Più mosso       | 16:07           |
| <b>3</b> | 2 | Humour. Allegretto   | 8:31            |
| <b>4</b> | 3 | In the Store. Adagio – Meno mosso. Sostenuto – Adagio – Meno mosso – [Più mosso] – Meno mosso – Largo – Adagio – | 12:00           |
| <b>5</b> | 4 | Fears. Largo – Sostenuto – Più mosso – Moderato – Largo – Poco più mosso – Sostenuto – Allegretto – Largo –      | 12:00           |
| <b>6</b> | 5 | Career. Allegretto – Pesante – Meno mosso – Allegretto – Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto – Meno mosso  | 13:49           |
|          |   |  | <b>TT 69:31</b> |

**Albert Dohmen** bass-baritone\*

**Estonian National Male Choir**

**Mikk Üleoja** artistic director

**BBC Philharmonic**

**Zoë Beyers** leader

**John Storgårds**



© Martin Sigmund

Albert Dohmen

## Shostakovich: Symphony No. 13

### Pärt: De profundis

#### Shostakovich: Symphony No. 13 'Babi Yar'

On 18 December 1962 the Great Hall of Moscow Conservatoire was full to overflowing, the atmosphere tense, for the première of the Thirteenth Symphony by Dmitri Shostakovich (1906–1975). The performance had very nearly been called off, thanks to interference 'from above'. The bass soloist was the fourth choice for the job, the third-choice man having withdrawn just before the dress rehearsal, and the conductor Kirill Kondrashin was himself a replacement for Yevgeny Mravinsky, who had bowed out for reasons that most, including the composer, put down to cowardice. Kondrashin himself had to resist official pressure to omit the symphony's first movement.

At the root of all this fuss was not so much the music as the poetry, above all in that first movement, which sets the poem *Babi Yar* by Yevgeny Yevtushenko. The twenty-eight-year-old's text had sparked enormous controversy on its publication, in *Literaturnaya gazeta*, in September the previous year. Ostensibly this was Yevtushenko's outraged response to the lack of a memorial for the thousands of

Jews murdered by the Nazis and dumped in a ravine near Kyiv: a sufficiently inflammatory statement in its own right. But without spelling anything out, the text also invited reading as a comment on the fact that anti-Semitism was still rife in the Soviet Union. In the thaw-freeze-thaw climate of Nikita Khrushchev's last years in power (Khrushchev was ousted in 1964), no one could be sure where the official line on such statements would be drawn, or what the consequences of over-stepping that line might be.

Initially Shostakovich planned his setting of *Babi Yar* as a stand-alone, single-movement cantata. But he soon lighted on further Yevtushenko poems that pointed the finger at other egregious social ills in Soviet Russia. The tone of those poems was as near to being openly subversive as any Soviet literary material could be at the time without actually being banned. For Shostakovich they suggested the possibility of expansion into a full-blown symphony, which would eventually comprise five movements.

Both Shostakovich and Yevtushenko were in effect playing a complex game of cat-and-mouse with the authorities, as the

audience's wild acclaim of the première performance testified. The game was not over with that première. Soon thereafter, to Shostakovich's chagrin, the poet bowed to official pressure by supplying modified lines and wording that nuanced the denunciatory tone of *Babi Yar* in the direction of patriotic affirmation; early scores and recordings still retain those modifications. For his part, in 1960 Shostakovich himself had acquiesced in his candidate membership of the Communist Party (an offer which he felt he could not refuse, even though others did), and in the following year he produced a symphony (No. 12) commemorating the 'October' Revolution, which widely has been regarded as a sop to officialdom. In return for these gestures, at least on the face of it, he was allowed the twenty-five-year-delayed première of his Fourth Symphony, the revival of his banned opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, and finally, grudgingly, the première of his Thirteenth Symphony. In all three of these works his own genuine 'voice' was unmistakable. The new Symphony in particular helped to rehabilitate him in the eyes of more overtly nonconformist colleagues who had greeted his apparent concessions to officialdom with dismay. As the famous pianist and moral beacon of Soviet music Mariya Yudina put it,

'Shostakovich has become one of us again with his Thirteenth'.

The Symphony opens with a doleful refrain, memorably evoking the desolation of the Ukrainian ravine over which 'there stand no memorials'. The soloist takes us back in time through images of oppression and pogrom. But the most powerful climax in the first movement is reserved for the orchestral representation of the knocks at the door that signalled Anne Frank's doom at the hands of the Nazis. After this awe-inspiring passage, the men's chorus returns us to the original scene, the soloist pronounces a final anathema on anti-Semitism, and the orchestra appends its own crushing denunciation.

The second movement lays bare the soul of the Shostakovichian scherzo. Yevtushenko's eulogy casts 'Humour' as a timeless persona, stressing its black, subversive side. By analogy, Shostakovich finds every possible way of not conforming to his opening C major chords (that key being his favourite musical symbol for authority). 'Tsars, kings, emperors, and dictators the world over have commanded parades', declaims the soloist, to the accompaniment of stamping C major chords. 'But Humour they couldn't command' – and the music suddenly slips from C major's grasp. When

Humour's head is put on a pike, the 'Babiy Yar' refrain is skittishly paraphrased, and when Humour asserts his immortality Shostakovich quotes himself, breaking into the defiant dance-theme from his Robert Burns setting, 'Macpherson before his Execution', originally composed in 1943.

'In the Store' and 'Fears' form a double slow movement, united by rocking figures in the strings. At their respective climaxes Shostakovich again brings out subtexts, first highlighting his outrage at the treatment of women in Russia, then all but contradicting the assertion in Yevtushenko's text (or perhaps making its sub-text explicit?) that 'Fears are dying out in Russia'. Yevtushenko supplied the text of 'Fears' at the request of the composer himself. Anyone conversant with developments in Russia in the 2020s will not need to be reminded of its continuing ironic relevance.

For his finale, Shostakovich returns to the bemused major key simplicity of the last movements of his Piano Quintet and Eighth Symphony. The rocking figures of the previous two movements are now placed high in the woodwind, as if to imply that consolation is something craved but always out of reach. Yevtushenko's message about 'Careers' and careerism is memorably summed up in the line 'I'll follow my career

in such a way that I'm not following it!'. This pointed paradox inaugurates one of the most significant obsessions in Shostakovich's late music: the responsibilities of the artist. Alongside those in the audience for the first performance who stood to cheer both poet and composer, there should have been many in the Writers' and Composers' Unions who heard that line with an uneasy conscience.

#### **Pärt: De profundis**

On 17 December 1962, the eve of the fraught première of Shostakovich's Thirteenth Symphony, Yevtushenko and 400 representatives of the creative arts were summoned to the Kremlin to hear Khrushchev remind them of the limits to their freedom of expression. These were still the days of the post-Stalin 'Thaw', when hopes for a continued gradual liberalisation in the arts lingered in the air (the deposing of Khrushchev in 1964 would force a rethinking of such optimism), and at the meeting Yevtushenko stood up for the abstract sculptor Ernst Neizvestny against his party-line critics. Signalling a hardening of the line, Khrushchev retorted, 'Only the grave corrects a hunchback'. Yevtushenko, who was yet to retreat into the party-line conformism that would lose him his progressive-minded younger-generation readership, countered,



'I hope we have outlived the time when the grave is used as a means of correction'.

Yevtushenko was right, albeit only because he did not include house arrest, fatal poisoning, and public vilification in the equation. With hindsight it was true that progress towards freedom was in the air. That was precisely why Khrushchev was so concerned. By this time in the world of Soviet art music – generally speaking, the area in Soviet arts that worried officialdom less than any other – more radical innovations than Shostakovich's had been in the wind for a number of years. Schoenberg's twelve-note method was known about, for instance, even though officially disapproved of (Khrushchev himself inveighed against it in 1962). Also filtering through was the canny compromise between Socialist Realism and the Western *avant-garde* that had been developing in Poland for nearly a decade. Composers working in Soviet territories at arm's length from the power centres of Moscow and Leningrad – such as Valenty Silvestrov, in Ukraine, and Arvo Pärt, in Estonia – were particularly bold in their stylistic innovations.

Working as a recording engineer for Estonian Radio, the young Pärt (b. 1935) had ample opportunity to encounter the most recent developments emanating from the West. His First Symphony (1963) was fully

twelve-note, and his Second (1966) bundled together toy instruments, quotation, and polystylism with equal measures of abandon and anxiety. Between 1968 and 1976, Pärt went through a prolonged creative crisis, producing little of note other than his Third Symphony (1971, in retrospect a transitional work). When he finally emerged, following intense engagement with Early Music and the resonance of bells, it was with a style which he dubbed 'tintinnabuli' and an aesthetic that others would later label 'holy minimalism'. The short piece *De profundis*, composed for male voices, organ, and percussion in 1980, the instrumental parts expanded for chamber orchestra in 2008, is a classic example of both.

Like Pärt's 'tintinnabulatory' music generally, *De profundis* does not sound conspicuously bell-like, though a tubular bell on the tonic E does punctuate the score each time a vocal part is added to the texture. For the composer, however: 'The three notes of the triad are like bells. And that is why I called this tintinnabulation.' The logic is odd, because there is nothing triad-like in the complex overtones generated by actual bells. Nevertheless, it is certainly the case that triadic arpeggiations (or 'broken chords') are fundamental to Pärt's new technique. They align with scalic figures in such a way

that the clashes generated are at one and the same time unpredictable yet strictly controlled. In Pärt's tintinnabulatory vocal music, the melodic line is determined by the number of syllables in each successive word. Hence the phrase 'De profundis clamavi' ('Out of the depths I have cried', the opening of the Latin Vulgate version of Psalm 130) is composed as a single note followed by two three-note motifs forming a scale segment.

Such rigour still leaves room for a modicum of creative choice, even word-painting. Most obviously, Pärt assigns those opening words to deep bass voices. Perhaps coincidentally, he chooses the same pitches as those at the opening of Shostakovich's Tenth Symphony (1953), itself a monument of the earliest Thaw years. In 1976 Henryk Górecki would make the self-same choice for the opening of his later-to-become-famous Third Symphony. Pärt then structures his Psalm setting as a gradual ascent and accumulation, interpreting the Biblical text rather than merely mirroring it. In so doing, he presents an emotional intensification – even, if we choose to hear it, a note of painful protest against the socio-political constraints of his time and / or our own. This was, after all, the first music he composed following his emigration, in January 1980 (initially to Vienna, but soon thereafter settling in

Berlin), a move that was brought about by the increasingly intolerable conditions of his life as a non-conforming artist in Soviet Estonia.

© 2024 David Fanning

The bass-baritone **Albert Dohmen** can look back on a long international career, a first highlight of which was his Wozzeck under Claudio Abbado at the 1997 Salzburger Festspiele. He has since worked with renowned conductors such as Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli, Christian Thielemann, Kurt Masur, Valery Gergiev, and James Levine, and has interpreted the major roles in his field at the opera houses of Paris, London, Munich, Zurich, Amsterdam, Barcelona, Vienna, Los Angeles, and New York. One of the leading interpreters of Wotan, he has sung this role in numerous cycles of *Der Ring des Nibelungen* at the world's great opera houses and also at the Bayreuther Festspiele. Among his wide-ranging discography, his recording of Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie*, under Riccardo Chailly, and his three recordings under Sir Georg Solti (*Die Frau ohne Schatten*, *Fidelio*, and *Die Meistersinger von Nürnberg*) are especially noteworthy. Recent highlights of his operatic career include the role of Gurnemanz (*Parsifal*) in Geneva, as well as participation in productions

of *Der fliegende Holländer*, as Daland, in Paris, *Tristan und Isolde*, as König Marke, in Barcelona, *Die Meistersinger von Nürnberg*, as Pogner, at Teatro alla Scala, in Milan, and, in 2022, his début as Hagen (*Götterdämmerung*) at the Wiener Staatsoper. He reprised that role at the Bayreuther Festspiele the same year, where he also made his début as Landgraf, in *Tannhäuser*. In 2021 Albert Dohmen received the special honour of being invited to perform in a concert of Shostakovich's Thirteenth Symphony in Babiy Yar with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin conducted by Thomas Sanderling, organised by the Babiy Yar Holocaust Memorial Centre.

One of the internationally best-known Estonian music ensembles, the **Estonian National Male Choir** performs a repertoire that ranges from Renaissance to contemporary works. It was founded, in 1944, by the Estonian choral conductor and composer Gustav Ernesaks, and has been led since the 2011/12 season by its chief conductor and artistic director Mikk Üleoja. Each season the Choir gives about fifty to sixty concerts, both in Estonia and abroad. It frequently records for Estonian National Broadcasting and has collaborated with distinguished labels across Europe. In 2004 it received a Grammy

award for Best Choral Performance, a first for Estonia, for its recording of cantatas by Sibelius, conducted by Paavo Järvi. Across its long history, the Choir has given more than seven thousand concerts, in Estonia but also in locations as far afield as North America and Asia: over the past five years alone its concert tours have taken the Estonian National Male Choir to Belgium, Switzerland, and Great Britain, but also to such distant destinations as China, Singapore, and Japan.

The **BBC Philharmonic** is reimagining the orchestral experience for a new generation – challenging perceptions, championing innovation, and taking a rich variety of music to the widest range of audiences. Giving around thirty-five free concerts a year at its MediaCityUK studio, in Salford, and a series of concerts at Manchester's Bridgewater Hall, the orchestra also broadcasts concerts from venues across the North of England and annually at the BBC Proms. Its performances are broadcast on BBC Radio 3 and available on BBC Sounds. Championing new music, it has recently given world premières of works by Tom Coult, David Matthews, Emily Howard, Outi Tarkiainen, Anna Þorvaldsdóttir, Erland Cooper, Anna Appleby, and Robert Laidlow, the scope of its output extending far beyond standard repertoire. Its current Chief

Conductor is John Storgårds, with whom the orchestra has held a long and successful association.

The BBC Philharmonic 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. In 2020 it entered the UK Top 40 charts with *Four Notes: Paul's Tune* and, in 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. In May 2023 it performed at the Eurovision Song Contest, both in the fan park, with the previous Ukrainian winner Jamala, and in the final itself, with the Italian artist Mahmood for a soulful rendition of John Lennon's *Imagine* during the Liverpool Songbook medley. 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 2023/24 season he returns to the BBC Proms with the BBC Philharmonic, and also to the Boston Symphony Orchestra, St Louis Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, hr-Sinfonieorchester Frankfurt, SWR Symphonieorchester, Finnish

Radio Symphony Orchestra, and Helsinki Philharmonic Orchestra. With the Lapland Chamber Orchestra, he will appear on tour in Austria.

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.



Jaani Kriivel

Estonian National Male Choir

Ce fut, en définitive, la première musique qu'il composa après son émigration, en janvier 1980 (initialement à Vienne, avant de s'installer peu après à Berlin), une décision dictée par les conditions de plus en plus intolérables de sa vie d'artiste non conformiste en Estonie soviétique.

© 2024 David Fanning  
Traduction: Marie-Stella Pâris



## Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 13

### Pärt: De profundis

**Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 13 "Babij Jar"**  
Am 18. Dezember 1962 war der Große Saal des Moskauer Konservatoriums überfüllt, die Stimmung angespannt bei der Uraufführung der Dreizehnten Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975). Beinahe wäre die Aufführung wegen Interventionen "von oben" abgebrochen worden. Der Basssolist war die vierte Wahl für den Part, nachdem sich der dritte Mann kurz vor der Hauptprobe zurückgezogen hatte, während der Dirigent Kirill Kondraschin ein Ersatz für Jewgeni Mrawinski war, der aus Gründen abgelehnt hatte, die generell, auch vom Komponisten, als Feigheit verstanden wurden. Kondraschin wiederum stand unter dem Druck der Behörden, den ersten Satz der Sinfonie zu streichen.

Die Grundursache der ganzen Aufregung war nicht so sehr die Musik, sondern vielmehr der Text, vor allem die Erzählung in diesem ersten Satz, der die Dichtung *Babij Jar* von Jewgeni Jewtuschenko vertont. Die Lyrik des achtundzwanzig-Jährigen hatte bei ihrer Veröffentlichung in der *Literaturnaja Gaset*a im September des Vorjahres eine ungeheure Kontroverse ausgelöst. Vordergründig war

dies Jewtuschenkos Empörung über das Fehlen eines Denkmals für die Tausenden von Juden, die von deutschen Truppen ermordet und in einer Schlucht bei Kiew in Massengräbern verscharrt worden waren: eine hinreichend aufrührerische Stellungnahme für sich. Aber ohne direkte Vorwürfe zu erheben, suggerierte der Text auch einen Kommentar zu der Tatsache, dass Antisemitismus in der Sowjetunion immer noch weit verbreitet war. In der Tauwetterperiode von Nikita Chruschtschows letzten Jahren an der Macht (er wurde 1964 gestürzt) konnte niemand sicher sein, wo solche Äußerungen noch offiziell geduldet werden würden oder was eine Überschreitung dieser Grenze für Folgen haben würde.

Ursprünglich plante Schostakowitsch seine Vertonung von *Babij Jar* als eigenständige, einsätzliche Kantate. Doch schon bald stieß er auf weitere Jewtuschenko-Gedichte, die mit dem Finger auf andere ungeheuerliche soziale Missstände in der Sowjetunion zeigten. Der Ton dieser Gedichte grenzte so offen an Subversion, wie es einem Literaten zu dieser Zeit möglich war, ohne verboten zu werden. Schostakowitsch sah in dieser Lyrik eine



relevante Gelegenheit, das Werk zu einer ausgewachsenen Sinfonie zu erweitern, die schließlich fünf Sätze umfassen würde.

Sowohl Schostakowitsch als auch Jewtuschenko lieferten sich ein komplexes Katz-und-Maus-Spiel mit der Partei, wie der wilde Beifall des Publikums zur Uraufführung bezeugte. Damit war der Fall aber noch nicht erledigt. Bald darauf beugte sich der Dichter zu Schostakowitschs Leidwesen dem offiziellen Druck, indem er Zeilen und Formulierungen so modifizierte, dass sie den denunziatorischen Ton von *Babij Jar* im Sinne patriotischer Affirmation nuancierten; frühe Partituren und Aufnahmen hielten sich an diese Änderungen. Schostakowitsch seinerseits hatte sich 1960 als Kandidat in die KPdSU aufnehmen lassen (ein Angebot, das er seiner Meinung nach nicht ablehnen konnte, obwohl andere es taten), und im Jahr darauf legte er eine dem Andenken Lenins gewidmete Sinfonie (Nr. 12 "Das Jahr 1917") vor, die weithin als Versöhnungsgeste gegenüber der Partei betrachtet wurde. Offenbar im Gegenzug gewährte man ihm die um fünfundzwanzig Jahre verspätete Uraufführung seiner Vierten Sinfonie, die Wiederaufnahme seiner verbotenen Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und schließlich, widerwillig, die Uraufführung seiner Dreizehnten Sinfonie. In allen drei Werken war seine eigene, echte

"Stimme" unverkennbar. Vor allem die neue Sinfonie trug dazu bei, ihn bei deutlicher nonkonformistischen Kollegen, die seine augenscheinlichen Zugeständnisse an die Partei mit Bestürzung aufgenommen hatten, zu rehabilitieren. Wie die berühmte Pianistin und moralische Leuchte der sowjetischen Musik, Marija Judina, es ausdrückte: "Mit seiner Dreizehnten ist Schostakowitsch wieder einer von uns geworden."

Die Sinfonie beginnt mit einem traurigen Refrain, der unvergesslich die Trostlosigkeit der ukrainischen Schlucht heraufbeschwört, über der "keine Denkmäler stehen". Der Solist führt uns in die Vergangenheit und beschwört Bilder von Unterdrückung und Judenverfolgung herauf. Aber der eindrucksvollste Höhepunkt des ersten Satzes ist dem Orchester vorbehalten, das jenes Klopfen an der Tür vermittelt, das dem tragischen Schicksal Anne Franks unter den Nationalsozialisten vorausging. Nach dieser ehrfurchtgebietenden Passage führt uns der Männerchor in die Anfangsszene zurück, der Solist proklamiert eine letzte Verfluchung des Antisemitismus, und das Orchester fügt seine eigene vernichtende Anklage hinzu.

Der zweite Satz bringt die Seele des Scherzos von Schostakowitsch zum Vorschein. Jewtuschenkos Trauerlyrik stellt den "Humor" als zeitlose Persönlichkeit dar

und betont seine schwarze, subversive Seite. Analog dazu vermeidet Schostakowitsch es auf jede erdenkliche Weise, mit seinen einleitenden C-Dur-Akkorden konform zu gehen (diese Tonart ist sein bevorzugtes musikalisches Symbol für Autorität). "Die Zaren, Könige, Kaiser und Diktatoren der Welt haben Paraden aufziehen lassen", deklamiert der Solist zu stampfenden C-Dur-Akkorden. "Aber dem Humor konnten sie nichts befehlen" – und plötzlich befreit sich die Musik von C-Dur. Wenn der Kopf des Humors auf eine Lanze gespießt wird, wird der Refrain von "Babij Jar" nervös paraphrasiert, und als der Humor seine Unsterblichkeit zur Geltung bringt, zitiert Schostakowitsch sich selbst und nimmt das trotzige Tanzthema aus seiner Robert-Burns-Vertonung "Macpherson vor seiner Hinrichtung" auf, die bereits 1943 komponiert wurde.

"Im Laden" und "Ängste" bilden einen langsamen Doppelsatz, der durch schaukelnde Figuren der Streicher vereint wird. Auf ihren jeweiligen Höhepunkten bringt Schostakowitsch erneut Subtexte hervor, indem er zunächst seine Empörung über die Behandlung von Frauen in Russland ausdrückt und dann der Behauptung in Jewtuschenkos Text, dass "die Ängste in Russland sterben", fast widerspricht (oder vielleicht seinen Subtext explizit macht?).

Den Text von "Ängste" hatte Jewtuschenko eigens auf Wunsch des Komponisten erstellt. Wer mit den Entwicklungen im Russland der 2020er Jahre vertraut ist, muss nicht an die anhaltende ironische Aktualität erinnert werden.

Für sein Finale kehrt Schostakowitsch zur benommenen Dur-Simplizität der letzten Sätze seines Klavierquintetts und der Achten Sinfonie zurück. Die schaukelnden Figuren der beiden vorangegangenen Sätze liegen nun hoch oben bei den Holzbläsern, so als wollten sie andeuten, dass Trost etwas ist, nach dem man sich sehnt, ohne dass es je erreichbar ist. Jewtuschenkos Aussage über "Karriere" und Karrierismus kristallisiert sich in der Zeile "Ich mache meine Karriere, indem ich sie nicht mache". Dieses pointierte Paradox leitet eine der wichtigsten Obsessionen im späten Schaffen Schostakowitschs ein: die Verantwortung des Künstlers. Neben jenen im Publikum der Uraufführung, die sowohl den Dichter als auch den Komponisten mit stehendem Beifall bejubelten, hätten viele Mitglieder der Schriftsteller- und Komponistenverbände diese Zeile mit schlechtem Gewissen hören müssen.

**Pärt: De profundis**

Am 17. Dezember 1962, dem Vorabend der

spannungsgeladenen Uraufführung von Schostakowitschs Dreizehnter Sinfonie, wurden Jewtuschenko und 400 Vertreter der bildenden Künste in den Kreml gerufen, um sich von Chruschtschow an die Grenzen ihrer Meinungsfreiheit erinnern zu lassen. Es waren noch die Tage des "Taufweters" nach dem Tod Stalins, als die Hoffnung auf eine weitere allmähliche Liberalisierung der Künste in der Luft lag (bevor der Sturz Chruschtschows 1964 dann ein Umdenken in diesem Optimismus erzwang). Auf diesem Treffen setzte sich Jewtuschenko für den abstrakten Bildhauer Ernst Neiswestny gegen seine linientreuen Kritiker ein, doch Chruschtschow signalisierte eine politische Verhärtung, als er entgegnete: "Nur das Grab korrigiert einen Buckligen." Jewtuschenko, der sich noch nicht in den Parteilinienkonformismus zurückgezogen hatte, den ihm später seine jüngere, progressiv gesinnte Leserschaft nicht verzeihen würde, konterte: "Ich hoffe, wir haben die Zeit, in der das Grab zur Korrektur gedient hat, hinter uns."

Jewtuschenko hatte Recht, wenn auch nur, weil er Hausarrest, tödliche Vergiftung und öffentliche Verunglimpfung nicht in die Gleichung einbezog. Im Nachhinein betrachtet war es wahr, dass Fortschritte in Richtung Freiheit in der Luft

lagen. Das war genau der Grund, warum Chruschtschow so besorgt war. Zu dieser Zeit traten in der Welt der sowjetischen Kunstmusik – im Allgemeinen der Bereich, der der sowjetischen Kunst, der die Funktionäre am wenigsten beunruhigte – schon seit einigen Jahren radikalere Innovationen auf als die von Schostakowitsch. Schönbergs Zwölftontechnik war zum Beispiel bekannt, obwohl sie offiziell abgelehnt wurde (Chruschtschow selbst wettete 1962 dagegen). Auch der kluge Kompromiss zwischen Sozialistischem Realismus und der westlichen Avantgarde, der sich seit fast einem Jahrzehnt in Polen entwickelt hatte, schimmerte durch. Komponisten, die weit entfernt von den Machtzentren Moskau und Leningrad in der sowjetischen Provinz arbeiteten, wie Walentyn Sylwestrow in der Ukraine und Arvo Pärt in Estland, waren in ihren stilistischen Innovationen besonders mutig.

Der junge Pärt (geb. 1935) arbeitete als Toningenieur für den estnischen Rundfunk und hatte reichlich Gelegenheit, die neuesten Entwicklungen aus dem Westen kennenzulernen. Seine Erste Sinfonie (1963) war ein komplettes Zwölftonwerk, und seine Zweite (1966) bündelte Spielzeuginstrumente, Zitate und Polystilismus mit einem gleichen Maß an Hingabe und Angst. Zwischen 1968

und 1976 durchlebte Pärt eine längere Schaffenskrise, in der er außer seiner Dritten Sinfonie (1971, rückblickend ein Übergangswerk) kaum Nennenswertes hervorbrachte. Als er schließlich nach intensiver Auseinandersetzung mit der Alten Musik und dem Klang von Glocken in Erscheinung trat, geschah dies mit einem Stil, den er "Tintinnabuli" nannte (von lateinisch tintinnabulum = Glöckchen), und einer Ästhetik, die andere später als "heiligen Minimalismus" bezeichnen würden. Das kurze Stück *De profundis*, 1980 für Männerstimmen, Orgel und Schlagwerk komponiert und 2008 in den Instrumentalstimmen für Kammerorchester erweitert, ist ein klassisches Beispiel für beides.

So wie Pärts "tintinnabulatorische" Musik im Allgemeinen klingt auch *De profundis* nicht demonstrativ glockenartig, obwohl eine einzelne Röhrenglocke auf der Tonika E die Partitur jedes Mal akzentuiert, wenn der Textur eine Gesangsstimme hinzugefügt wird. Der Komponist erklärt jedoch: "Die drei Töne des Dreiklangs sind wie Glocken. Und deshalb habe ich das Tintinnabulation genannt." Die Logik ist merkwürdig, denn es gibt nichts Dreiklanghaftes in den komplexen Obertönen, die von echten Glocken erzeugt werden. Dessen ungeachtet trifft es sicherlich zu, dass triadische Arpeggierungen

(oder "Akkordbrechungen") grundlegend für Pärts neue Technik sind. Sie orientieren sich derart an Leiterfiguren, dass die erzeugten Kollisionen unvorhersehbar und doch gleichzeitig streng kontrolliert sind. In Pärts tintinnabulatorischer Vokalmusik wird die melodische Linie durch die Anzahl der Silben in jedem aufeinanderfolgenden Wort bestimmt. So bildet sich die Phrase "De profundis clamavi" ("Aus der Tiefe rufe ich", der Beginn der lateinischen Vulgata-Fassung von Psalm 130) aus einer einzelnen Note und zwei darauf folgenden dreitönigen Motive zu einem Leitersegment.

Diese Strenge lässt immer noch Raum für ein Mindestmaß an kreativer Entscheidung, sogar für Wortmalerei. Am deutlichsten fällt auf, dass Pärt diese einleitenden Worte tiefen Bassstimmen zuordnet. Vielleicht ist es Zufall, dass er die gleichen Tonhöhen wählt wie Schostakowitsch zu Beginn seiner Zehnten Sinfonie (1953), die selbst ein Monument der frühesten Tauwetterjahre ist. 1976 traf Henryk Górecki die gleiche Wahl für den Beginn seiner später berühmten Dritten Sinfonie. Pärt strukturiert dann seine Psalmvertonung als eine allmähliche Steigung und Anhäufung, wobei er den biblischen Text interpretiert, anstatt ihn nur zu spiegeln. Daraus ergibt sich eine emotionale Intensivierung, ja sogar – wenn

wir es hören wollen – ein Ton schmerzhaften  
Protests gegen die gesellschaftspolitischen  
Zwänge seiner und / oder unserer eigenen  
Zeit. Es war die erste Musik, die Pärt nach  
seiner Emigration im Januar 1980 vorlegte.  
Zunächst zog er nach Wien, bevor er  
sich bald darauf in Berlin niederließ –

eine Konsequenz aus den zunehmend  
unerträglichen Umständen seines Lebens  
als nonkonformistischer Künstler im  
sowjetischen Estland.

© 2024 David Fanning  
Übersetzung: Andreas Klatt



© Marco Borggreve

John Storgårds

## Chostakovitch: Symphonie no 13

### Pärt: De profundis

#### Chostakovitch: Symphonie no 13 "Babi Yar"

Le 18 décembre 1962, la Grande Salle du Conservatoire de Moscou était archipleine, l'atmosphère tendue, pour la création de la Treizième Symphonie de Dimitri Chostakovitch (1906 – 1975). L'exécution avait failli être annulée, en raison d'une ingérence "des hautes sphères". Le soliste, une basse, était le quatrième choix, le troisième choix s'était retiré juste avant la répétition générale, et le chef d'orchestre Kirill Kondrachine remplaçait lui-même Evgeni Mravinski, qui avait tiré sa révérence pour des raisons que la plupart des gens, y compris le compositeur, imputèrent à la lâcheté. Kondrachine lui-même dut résister à la pression officielle d'omettre le premier mouvement de la symphonie.

À l'origine de toutes ces histoires, ce n'est pas tant la musique que la poésie, en particulier dans ce premier mouvement, qui met en musique le poème *Babi Yar* d'Evegueni Evtouchenko. Le texte, écrit à l'âge de vingt-huit ans, avait été à l'origine de beaucoup de controverses lors de sa publication, dans la *Literaturnaya gazeta*, au mois de septembre de l'année précédente. Apparemment,

c'était la réponse outragée d'Evtouchenko au manque de mémorial pour les milliers de juifs assassinés par les nazis et ensevelis dans un ravin près de Kiev: une déclaration suffisamment incendiaire en elle-même. Mais sans expliquer clairement quoi que ce soit, le texte s'invite aussi à être lu comme un commentaire sur le fait que l'antisémitisme régnait encore en Union Soviétique. Dans le climat de dégel-gel-dégel des dernières années au pouvoir de Nikita Khrouchtchev (il fut évincé en 1964), nul ne pouvait savoir pour sûr où seraient fixées les limites des autorités à propos de telles déclarations, ou quelles pourraient être les conséquences si ces limites étaient dépassées.

Au départ, Chostakovitch envisageait sa musique sur *Babi Yar* comme une cantate indépendante en un seul mouvement. Mais il tomba bientôt sur d'autres poèmes d'Evtouchenko qui mettaient le doigt sur d'autres maux sociaux flagrants de la Russie soviétique. Le ton de ces poèmes était aussi proche de la subversion ouverte que tout matériau littéraire soviétique pouvait l'être à l'époque sans être vraiment interdit. Pour Chostakovitch, ils suggéraient la possibilité

d'expansion en une symphonie à grande échelle, qui comprendrait finalement cinq mouvements.

Chostakovitch comme Evtouchenko jouaient en effet de manière complexe au chat et à la souris avec les autorités, comme en témoigne l'accueil déchaîné de l'auditoire lors de la création. Le jeu n'était pas terminé avec cette première exécution. Peu après, au grand dépit de Chostakovitch, le poète céda à la pression officielle en modifiant des vers avec une formulation qui nuançait le ton dénonciateur de *Babi Yar* dans le sens de l'affirmation patriotique; les premières partitions et les premiers enregistrements conservent encore ces modifications. Pour sa part, en 1960, Chostakovitch lui-même ne s'était pas opposé à faire acte de candidature au Parti communiste (offre qu'il pensait ne pas pouvoir refuser, même si d'autres le firent) et, au cours de l'année suivante, il produisit une symphonie (no 12) commémorant la Révolution d'Octobre, qui fut largement considérée comme une concession symbolique à la bureaucratie. En récompense de ces gestes, au moins à première vue, il eut droit à la création différée de vingt-cinq ans de sa Quatrième Symphonie, à la reprise de son opéra interdit *Lady Macbeth du District de Mtsensk* et finalement, avec réticence, à la création de sa Treizième Symphonie.

Dans ces trois œuvres, sa propre "voix" authentique est caractéristique. La nouvelle symphonie, en particulier, aida à le réhabiliter aux yeux de collègues plus ouvertement anticonformistes qui avaient accueilli avec consternation ses concessions apparentes à la bureaucratie. Selon la célèbre pianiste et guide morale de la musique soviétique Maria Yudina, "Chostakovitch est redevenu l'un de nous avec sa Treizième".

Cette symphonie débute avec un refrain plaintif, évoquant de façon mémorable l'aspect désolé du ravin ukrainien sur lequel "ne se trouve aucun mémorial". Le soliste nous ramène en arrière par le biais d'images d'oppression et de pogrom. Mais le sommet le plus puissant du premier mouvement est réservé à la représentation orchestrale des coups frappés à la porte qui annoncèrent le destin d'Anne Frank entre les mains des nazis. Après ce passage impressionnant, le chœur d'hommes nous ramène à la scène originelle, le soliste prononce un anathème final sur l'antisémitisme, et l'orchestre ajoute sa propre dénonciation accablante.

Le deuxième mouvement étale au grand jour l'esprit du scherzo chostakovitchien. L'éloge funèbre d'Evtouchenko distribue le rôle de l'"Humour" comme un personnage intemporel, en soulignant son côté noir et subversif. Par analogie, Chostakovitch trouve



toutes les manières possibles de ne pas se conformer à ses accords d'ut majeur initiaux (cette tonalité étant son symbole musical préféré pour l'autorité). "Les tsars, les rois, les empereurs, et les dictateurs du monde entier ont commandé des parades", déclame le soliste, sur un accompagnement d'accords trépidants d'ut majeur. "Mais l'Humour, ils n'ont jamais pu le commander" – et la musique glisse soudain de son emprise d'ut majeur. Lorsqu'ils ont coupé la tête de l'Humour et l'ont mise au bout d'une pique, le refrain "Babi Yar" est paraphrasé de façon joyeuse et lorsque l'Humour affirme son immortalité, Chostakovitch se cite lui-même, se glissant dans le thème de danse provocant qu'il avait composé en 1943 pour le poème de Robert Burns, "Macpherson avant son exécution".

"Au magasin" et "Peurs" forment un double mouvement lent, unis par des figures oscillantes des cordes. À leurs sommets respectifs, Chostakovitch sort à nouveau des thèmes sous-jacents, commençant par souligner son indignation devant la manière dont sont traitées les femmes en Russie, puis va presque jusqu'à contredire ce qu'affirme le texte d'Evtouchenko (ou rendant peut-être son thème sous-jacent explicite?) selon lequel "les peurs s'évanouissent en Russie". Evtouchenko ajouta le texte de "Peurs" à la demande du compositeur lui-même. Toute

personne au courant des changements survenus en Russie dans les années 2020 n'aura pas besoin qu'on lui rappelle le côté permanent de sa pertinence ironique.

Pour son finale, Chostakovitch revient à la simplicité perplexe de la tonalité majeure du dernier mouvement de son Quintette avec piano et de sa Huitième Symphonie. Les figures oscillantes des deux mouvements précédents sont maintenant placées dans l'aigu aux bois, comme pour impliquer que la consolation est quelque chose qu'on implore, mais qui reste toujours inaccessible. Le message d'Evtouchenko sur "Une Carrière" et le carriérisme est résumé de manière mémorable dans le vers: "Ma façon de faire ma propre carrière, ce sera de ne pas la faire!". Ce paradoxe lourd de sous-entendus inaugure l'une des obsessions les plus importantes des dernières œuvres de Chostakovitch: les responsabilités de l'artiste. À côté de ceux qui, dans le public de la première exécution, se levèrent pour féliciter le poète comme le compositeur, nombreux parmi les membres de l'Union des écrivains et de l'Union des compositeurs furent ceux qui durent entendre ce vers sans avoir la conscience tranquille.

#### **Pärt: De profundis**

Le 17 décembre 1962, la veille de la première

exécution tendue de la Treizième Symphonie de Chostakovitch, Evtouchenko et quatre cents représentants des arts créateurs furent convoqués au Kremlin pour entendre Khrouchtchev leur rappeler les limites de leur liberté d'expression. C'était encore l'époque du "Dégel" poststalinien, lorsque flottait dans l'air l'espoir d'une libéralisation progressive durable dans les arts (la chute de Khrouchtchev en 1964 força à remettre en question cet optimisme); et à la réunion, Evtouchenko défendit le sculpteur abstrait Ernest Neizvestny contre les critiques de la ligne du parti. Pour insister sur un durcissement de cette ligne, Khrouchtchev répliqua que "Seule la tombe corrige un bossu". Evtouchenko, qui allait pourtant se soumettre au conformisme de la ligne du parti et perdre ainsi ses lecteurs progressistes de la jeune génération, riposta: "J'espère que nous avons survécu à l'époque où la tombe est utilisée comme moyen de correction".

Evtouchenko avait raison, mais seulement parce qu'il n'avait pas inclus les arrestations à domicile, les empoisonnements mortels et la diffamation publique dans l'équation. Avec du recul, il est vrai que l'évolution vers la liberté était dans l'air. C'est précisément pourquoi Khrouchtchev était tellement concerné. À cette époque, dans l'univers

de la grande musique soviétique – en règle générale, le domaine des arts soviétiques qui inquiétait la bureaucratie moins que tout autre – des innovations plus radicales que celles de Chostakovitch s'étaient manifestées pendant plusieurs années. Le dodécaphonisme de Schoenberg était connu, par exemple, même s'il était désapprouvé officiellement (Khrouchtchev lui-même fulmina contre cette méthode en 1962). En outre, le filtre était un compromis malin entre le réalisme socialiste et l'avant-garde occidentale qui se développait en Pologne depuis près de dix ans. Les compositeurs travaillant dans des territoires soviétiques éloignés des centres de pouvoir de Moscou et de Leningrad – comme Valentin Silvestrov en Ukraine et Arvo Pärt en Estonie – étaient particulièrement audacieux dans leurs innovations stylistiques.

Le jeune Pärt (né en 1935), qui travaillait comme ingénieur du son pour la Radio estonienne, eut maintes occasions d'être confronté aux plus récents développements en provenance de l'Occident. Sa Première Symphonie (1963) est entièrement dodécaphonique et sa Deuxième Symphonie (1966) entasse des instruments jouets, des citations et du polystylisme avec autant d'abandon que d'inquiétudes. Entre 1968 et 1976, Pärt traversa une longue crise créatrice,

produisant peu d'œuvres intéressantes sinon sa Troisième Symphonie (1971, rétrospectivement une œuvre de transition). Un engagement intense dans le domaine de la musique ancienne et la résonance des cloches lui permit d'en sortir avec un style qu'il surnomma "tinnabuli" et une esthétique que d'autres allaient ensuite qualifier de "minimalisme sacré". La courte pièce *De profundis*, composée pour voix d'hommes, orgue et percussion en 1980, dont il élargit les parties instrumentales pour orchestre de chambre en 2008, est un exemple classique de ces deux approches.

Comme la musique "tinnabuliste" de Pärt en général, *De profundis* ne brille pas par la présence de cloches, bien qu'une cloche tubulaire à la tonique mi ponctue la partition chaque fois qu'une partie vocale s'ajoute à la texture. Toutefois, pour le compositeur, "les trois notes de la triade sont comme des cloches. Mi c'est la raison pour laquelle j'ai appelé cela tinnabulisme". La logique est étrange, car il n'y a rien qui ressemble à une triade dans les sons harmoniques complexes engendrés par de véritables cloches. Néanmoins, il est certain que les arpéggiations triadiques (ou "accords brisés") sont fondamentaux dans la nouvelle technique de Pärt. Elles s'alignent sur des figures en gammes d'une telle façon que les

heurts engendrés sont à la fois imprévisibles et pourtant très contrôlés. Dans la musique vocale tinnabuliste de Pärt, la ligne mélodique est déterminée par le nombre de syllabes dans chaque mot successif. La phrase "De profundis clamavi" ("Des profondeurs, j'ai crié", le début du Psaume 130 dans la Vulgate latine) est donc composée comme une seule note suivie de deux motifs de trois notes formant un segment de gamme.

Une telle rigueur laisse encore de la place pour un minimum de choix créateur, même figuraliste. Bien entendu, Pärt attribue ces premiers mots aux voix de basse profonde. Peut-être par pure coïncidence, il choisit les mêmes hauteurs de son que celles du début de la Dixième Symphonie (1953) de Chostakovitch, elle-même un monument de ces premières années de dégel. En 1976, Henryk Górecki allait faire le même choix pour le début de sa Troisième Symphonie qui allait par la suite devenir très célèbre. Pärt structure ensuite son psaume comme une ascension et une accumulation progressives, interprétant le texte biblique au lieu de se contenter de le refléter. Ce faisant, il présente une intensification émotionnelle – même, si on veut l'entendre, une note de protestation douloureuse contre les contraintes sociopolitiques de son temps et / ou du nôtre.

**1 De profundis**

De profundis clamavi ad te Domine:  
Domine, exaudi vocem meam.  
Fiant aures tuæ intendentes in vocem  
deprecationis meæ.  
Si iniquitates observaveris, Domine: Domine,  
quis sustinebit?  
Quia apud te propitiatio est:  
Et propter legem tuam sustinui te, Domine.  
Sustinuit anima mea in verbo eius:  
Speravit anima mea in Domino.  
A custodia matutina usque ad noctem,  
speret Israël in Domino.  
Quia apud Dominum misericordia: et copiosa  
apud eum redemptio.  
Et ipse redimet Israël ex omnibus  
iniquitatibus ejus.

Psalm 130

**De profundis**

Out of the depths I have cried unto Thee,  
O Lord.  
Lord, hear my voice:  
Let Thine ears be attentive to the voice of my  
supplications.  
If Thou, Lord, shalt mark our iniquities: O Lord,  
who can abide it?  
For with Thee there is mercy:  
and by reason of Thy law I have waited on  
Thee, O Lord.  
My soul hath waited on His word:  
my soul hath hoped in the Lord.  
From the morning watch even unto night: let  
Israel hope in the Lord.  
For with the Lord there is mercy: and with  
Him is plenteous redemption.  
And He shall redeem Israel from all his  
iniquities.

**Symphony No. 13 'Babiy Yar'**

**2 I. Babiy Yar**

There stand no memorials above Babiy Yar.  
The steep ravine is like a coarse tombstone.  
I'm frightened, I feel as old today  
as the Jewish race itself.

I feel now that I am a Jew.  
Here I wander through ancient Egypt.  
And here I hang on the cross and die,  
and I still bear the mark of the nails.

I feel that I am Dreyfus.  
The bourgeois rabble denounce and judge  
me.  
I am behind bars, I am encircled.  
I'm persecuted, spat on, slandered.  
Fine ladies with lace frills  
squeal and poke their parasols into my face.

I feel that I am a little boy in Bielostok.  
Blood is spattered over the floor.  
The ringleaders in the tavern are getting  
brutal.

They smell of vodka and onions.  
I'm kicked to the ground, I'm powerless,  
in vain I beg the persecutors.  
They guffaw: Kill the Yids! Save Russia!  
A grain merchant beats up my mother.

Oh my Russian people, I know  
that at heart you are internationalists,  
but there are those with soiled hands  
who have abused your good name.

I know that my land is good.  
How filthy that without the slightest shame  
the anti-Semites proclaimed themselves:  
The Union of the Russian People.

I feel that I am Anne Frank,  
as tender as a shoot in April.  
I am in love and have no need of words,  
but we need to look at each other.  
How little we can see or smell!

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

Above Babiy Yar the wild grass rustles,  
the trees look threatening, as though in  
judgment.  
Here everything silently screams, and,  
baring my head,  
I feel as though I am slowly turning grey.  
And I become a long, soundless scream  
above the thousands and thousands buried  
here,  
I am each old man who was shot here,  
I am each child who was shot here.  
No part of me can ever forget this.  
Let the International thunder out  
when the last anti-Semite on the earth  
has finally been buried.

There is no Jewish blood in my veins,  
but I feel the loathsome hatred  
of all anti-Semites as though I were a Jew,  
and that is why I am a true Russian!

**3 II. Humour**

Tsars, kings, emperors,  
and dictators the world over,  
have commanded parades  
but Humour they couldn't command.  
In the palaces of the great,  
spending their days sleekly reclining,  
Aesop the vagrant turned up  
and they would all seem like beggars.  
In houses where a hypocrite had left  
his wretched little footprints,  
Mullah Nasredin's jokes would demolish  
trivialities like pieces on a chessboard!

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

Wearing a threadbare little overcoat,  
downcast and seemingly repentant,  
caught as a political prisoner,  
he went to his execution.  
Everything about him displayed submission,

resignation to the life hereafter,  
when he suddenly wriggled out of his coat,  
waved his hand  
and bye-bye!

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

He's quite used to dark looks,  
they don't worry him at all,  
and from time to time Humour  
looks at himself humorously.  
He's eternal. He's artful. And quick.  
He gets through everyone and everything.  
So then, three cheers for Humour!  
He's a brave fellow!

**4 III. In the Store**

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

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

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

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

These are the women of Russia.  
They honour us and they judge us.  
They have mixed concrete,  
and ploughed, and harvested...  
They have endured everything,  
they will continue to endure everything.

Nothing in the world is beyond them,  
they have been granted such strength!  
It is shameful to short-change them!  
It is sinful to short-weight them!  
As I shove dumplings into my pocket,  
I sternly and quietly observe  
their pious hands  
weary from carrying their shopping bags.

#### **6 IV. Fears**

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

I remember when they were powerful and  
mighty  
at the court of the lie triumphant.  
Fears slithered everywhere, like shadows,  
penetrating every floor.

They stealthily subdued people  
and branded their mark on everyone:  
when we should have kept silent, they  
taught us to scream,  
and to keep silent when we should have  
screamed.

All this seems remote today.  
It is even strange to remember now.  
The secret fear of an anonymous  
denunciation,  
the secret fear of a knock at the door.

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

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

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

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

**6 V. Career**

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

A certain scientist, Galileo's contemporary,  
was no more stupid than Galileo.  
He knew that the earth revolved,  
but he had a family.  
And as he got into a carriage with his wife  
after accomplishing his betrayal,  
he reckoned he was advancing his career,  
but in fact he'd wrecked it.

For his discovery about our planet  
Galileo faced the risk alone,  
and he was a great man...  
Now that is what I understand by a careerist!

So then, three cheers for a career  
when it's a career like that of  
Shakespeare or Pasteur,  
Newton or Tolstoy,  
or Tolstoy... Lev!

Why did they have mud slung at them?  
Talent is talent, whatever name you give it.  
They're forgotten, those who hurled curses,  
but we remember the ones who were cursed,

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

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

Yevgeny Yevtushenko (1933–2017)  
Translation © 1987 Andrew Huth



Also available



**Shostakovich**  
Symphony No. 14 · Six Verses of Marina Tsvetayeva  
CHSA 5310



**Shostakovich**  
Symphony No. 12 'The year 1917' · Symphony No. 15  
CHSA 5334



**Shostakovich**  
Symphony No. 11 'The year 1905'  
CHSA 5278

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:  
[www.chandos.net](http://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](mailto:bchallis@chandos.net).

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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.

Despite every effort, we have proved unable to reach Andrew Huth and should be grateful to hear from any individual able to put us in contact with him so we may agree reasonable terms for the right to reprint in this booklet his translation of the verses of Yevgeny Yevtushenko.



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

Language coach: Alexandre Naoumenko

**Recording producer** Brian Pidgeon

**Sound engineer** Stephen Rinker

**Assistant engineer** Chris Hardman

**Editor** Alexander James

**A & R administrators** Sue Shortridge and Karen Marchlik

**Recording venue** MediaCityUK, Salford, Manchester; 19 and 20 May 2023

**Front cover** Monument to the victims murdered by the Nazis in massacres at Babiy Yar, Kyiv, Ukraine, during World War II / Panama / Alamy Stock Photo

**Back cover** Photograph of John Storgårds © Marco Borggreve

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** Universal Edition A.G., Wien (Pärt), Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg / Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Shostakovich)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS

Dohmen/ENMC/BBC Philharmonic/Storgårds

CHSA 5335

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5335

CHANDOS

SHOSTAKOVICH/PÄRT: SYMPHONY NO. 13/DE PROFUNDIS

CHSA 5335

# ARVO PÄRT (B. 1935)

1 DE PROFUNDIS (2008) 6:50  
PSALM 130  
FOR MALE VOICES AND CHAMBER ORCHESTRA

# DMITRI SHOSTAKOVICH (1906 – 1975)

2-6 SYMPHONY NO. 13, OP. 113 'BABY YAR' (1962)\* 62:35  
IN B FLAT MINOR · IN B-MOLL · EN SI BÉMOL MINEUR  
ON POEMS BY YEVGENY YEVTUSHENKO (1933 – 2017)  
FOR BASS, MALE CHORUS, AND ORCHESTRA

TT 69:31

ALBERT DOHMEN BASS-BARITONE\*  
ESTONIAN NATIONAL MALE CHOIR  
MIKK ÜLEOJA ARTISTIC DIRECTOR  
BBC PHILHARMONIC  
ZOË BEYERS 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

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 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.