

CHANDOS DIGITAL CHAN 9251/2



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1994 Chandos Records Ltd.
© 1994 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

SHOSTAKOVICH

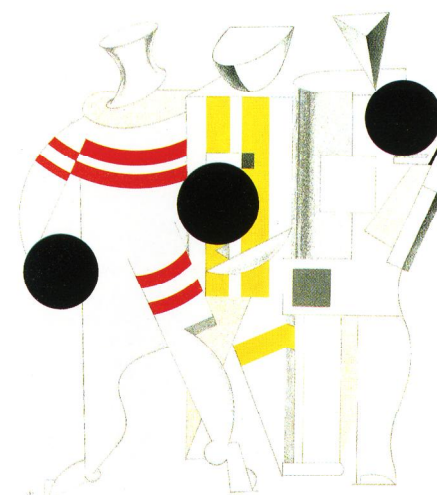
Premier Recording

ballet

THE GOLDEN AGE

complete

GENNADY
ROZHDESTVENSKY



Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

DIGITAL

DMITRI
SHOSTAKOVICH
(1906-1975)



THE GOLDEN AGE
Zolotoy Vek • Das Goldene Zeitalter • L'Age d'or

COMPACT DISC ONE TT = 68:07

ACT I

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1 Prelude | 1:46 |
| | <i>Vstupleniye • Vorspiel • Prélude</i> | |
| 2 | 2 Dance of the Maître d'Hôtel and the Aristocrats | 2:34 |
| | <i>Tanets Metr d'otelej kelnerov • Tanz des Oberkellners und der Aristokraten • Danse du maître d'hôtel et des aristocrates</i> | |
| 3 | 3 Sportsmen's Training Session | 2:01 |
| | <i>Trenirovka sportsmenov • Training der Sportler • Séance d'entraînement des sportifs</i> | |
| 4 | 4 Entrance of the Maître d'Hôtel and the Aristocrats | 3:00 |
| | <i>Vihod Metr d'otelej, aristocratov... • Auftritt des Oberkellners und der Aristokraten • Entrée du maître d'hôtel et des aristocrates</i> | |
| 5 | 5 Dance of the Tennis Players and Training Session | 4:09 |
| | <i>Tanets Tenissistov i trenirovka • Tanz der Tennisspieler und Training • Danse des joueurs de tennis et séance d'entraînement</i> | |
| 6 | 6 The Maître d'Hôtel reports... | 1:40 |
| | <i>Metr d'otel dokladyvaet o... • Der Oberkellner erstattet Bericht... • Le maître d'hôtel annonce...</i> | |
| 7 | 7 Preparations for the Diva's Visit | 2:11 |
| | <i>Prigotovlenie k vstreche Divi • Vorbereitungen zum Besuch der Diva • Préparatifs en vue de la visite de la diva</i> | |
| 8 | 8 Dance of the Golden Youths | 3:49 |
| | <i>Tanets Zolotoj Molodyozhi • Tanz der Goldenen Jugend • Danse de la jeunesse dorée</i> | |
| 9 | 9 Adagio | 7:26 |
| | <i>Soloists: Karl Ove Mannberg, violin • Sven Westerholm, soprano saxophone</i> | |
| 10 | 10 Dance of the Diva and Tanya | 2:10 |
| | <i>Tanets Divi i Tani • Tanz der Diva und Tanjas • Danse de la diva et de Tania</i> | |
| 11 | 11 Dance | 2:32 |
| | <i>Tanets • Tanz • Danse</i> | |

12	12 Conversation between the Diva and the Hero	0:50
	<i>Razgovor Divy s Geroyem • Gespräch der Diva mit dem Helden • Conversation entre la diva et le héros</i>	
13	13 Dance of the Diva and the Hero	2:42
	<i>Tanets Divy i Geroyem • Tanz der Diva mit dem Helden • Danse de la diva et du héros</i>	
14	14 Dance of the Negro and the White Man	3:37
	<i>Tanets Negra i Belovo • Tanz des Negers mit dem Weißen • Danse du nègre et de l'homme blanc</i>	
15	15 General Dance	3:20
	<i>Obschij tanets • Allgemeiner Tanz • Danse générale</i>	
16	16 General Confusion	1:35
	<i>Obscheye zameshatelstvo • Allgemeine Verwirrung • Confusion générale</i>	
17	17 The Diva's Despair	2:25
	<i>Otchayaniye Divy • Die Diva verzweifelt • Le désespoir de la diva</i>	
18	18 Conversation between the VIP and...	1:18
	<i>Razgovor Visokogo Litsa s... • Gespräch der wichtigen Persönlichkeit mit... • Conversation entre le grand personnage et...</i>	
19	19 Fox-trot	4:28
	ACT II	
20	20 Gallop	6:51
	<i>Gallop • Galopp • Galop</i>	
21	21 March	1:56
	<i>March • Marsch • Marche</i>	
22	22 Football	5:06
	<i>Football • Fußball • Football</i>	

COMPACT DISC TWO TT = 65:39

1	23 Interlude	1:45
	<i>Intermediya • Zwischenspiel • Interlude</i>	
2	24 Dance of Tanya and Sportsmen from U-Town	6:22
	<i>Tanets Tani i U...h sportsmenov • Tanz Tanjas und der Sportler aus U-Stadt • Danse de Tania et des sportifs d'U...</i>	

3	25 Sports Contest	4:00
	<i>Sportivniye Sorevnovaniya • Sportveranstaltung • Rencontre sportive</i>	
4	26 Scene and Exit of the Soviet	1:53
	<i>Stsena i uhod Sovetskoj • Szene und Abgang der Sowjets • Scène et sortie des Soviétiques</i>	
5	27 Interlude	3:24
	<i>Antrakt • Zwischenspiel • Entr'acte</i>	
6	28 Tango	2:17
7	29 Tap Dance	4:42
	<i>Chechyotka • Steptanz • Claquettes</i>	
8	30 Polka	2:06
9	31 Eccentric Dance	4:43
	<i>Ekstsentrichnij tanets • Exzentrischer Tanz • Danse excentrique</i>	
10	32 Andante	3:16
11	33 Allegro vivace	6:02
	ACT III	
12	34 Adagio	2:35
13	35 Adagio	9:38
14	36 Allegro	6:31
15	37 Finale	5:49

DDD

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
 ● GENNADY ROZHDESTVENSKY ●
 conductor

Soviet ballet in the 1920s and early '30s: the form conjures images of muscular factory-workers and farmers in clockwork routines, athletic footballers and depraved capitalists. Yet that was not all; amazingly, the old tradition survived alongside the shock of the new. While Tchaikovsky's ballet music was often danced to fresh, radical choreography, the State Academic Theatre in Petrograd (later Leningrad's Kirov Theatre) revived Petipa's original steps for *The Sleeping Beauty* in 1922; the Bolshoi eventually followed suit. There were also the campaigns of the famous teacher Agrippina Vaganova to maintain a balance between classical dance and the acrobatics which were very much part of the new ballets by the choreographer Fyodor Lopukhov.

Even so, acrobatics entered the repertoire of dance and coincided with official approval for sporting, athletic themes at the end of the 1920s. Government guidelines were to move Soviet popular culture on to the subjects of the factory and, from 1933 until 1935, classical literature, but in 1930 sport was the rage and two ballets reflected it. In Moscow there was *The Football Player*, with music by one Oransky, and in Leningrad *The Golden Age* opened on 26 October at the State Academic Theatre. The score was by the *enfant terrible* Dmitri Shostakovich, whose opera *The Nose*, faithfully based on Gogol's short story, had opened to general bewilderment at the start of the year. Although he was not able to create his ballet-score independent of the theatre's demands as he had done with the opera, Shostakovich still enjoyed the musical world's anything-goes atmosphere (with its provision of lip-service to anti-bourgeois sentiments), and his outrageous inventiveness was not to be limited by the limitations of the scenario.

The outline, or 'book', of the unsuccessful original production came from the film-maker Ivanovsky, and it was his *Dynamiada* which Shostakovich set to music. Their joint work was then bent to the demands of the dancers by the choreographic team led by Vasily Vainonen, with the result that the scenario hinted at in the numbers of the musical score and the colourful but sometimes quite irrelevant titles for the staging rarely tally. For example, numbers 6 and 7 make sense in the score as the maître d'hôtel's pestering of the *prima ballerina*/opera singer and her grand entrance to public acclaim; but in the ballet they are nonsensically labelled as 'Prize Fighting for Publicity' and 'Riot at the Boxing Match'; and the 'wrong-note' *Polka*, the ballet's most popular number, has the mysterious subtitle 'Once upon a time in

Geneva (Angel of Peace)', a mocking reference to the Geneva disarmament conference of 1920. Shostakovich was later to lay the blame for the failure of *The Golden Age* on the fact that 'the choreographers... completely ignored the specific requirements of the ballet'.

The general outlines of score and choreography, however, remain the same. This is a kind of Soviet 'nothing-doing ballet' after Cocteau — a whole host of conflicts and events paraded in music-hall fashion — though here the substitution of types for characters serves to reinforce the opposition of wholesome Russians and decadent capitalists. A Soviet football team arrives in a western city at the time of an industrial exhibition, only to find its heroic endeavours thwarted by hostile staff, would-be-seductive divas and corrupt police. As Shostakovich dutifully wrote in a programme introduction at the time of the first performance:

Throwing into contrast the two cultures was my main aim in the ballet. I approached this task in the following way: the west European dances breathe the spirit of depraved eroticism which is characteristic of contemporary bourgeois culture, but I tried to imbue the Soviet dances with the wholesome elements of sport and physical culture. I cannot imagine Soviet dances developing along any other line. I strove to write music that was not only easy to dance to, but that was dramatically tense and underwent symphonic development.

The ballet's action numbers are indeed tense, powered by a singular kind of development that is peculiar to the early Shostakovich symphonies and seems like an exhausting musical metaphor for the ferment of the post-revolutionary years. There is no more than a hint of it in the suite the composer drew from the ballet for concert-hall performance before the stage premiere. The sole representative of the printed score in the 41-volume Shostakovich edition of 1982, it includes none of the finales which are the complete work's great glory. In fact the relatively short third act is all action, all finale — a battle between workers and capitalists for the liberation of the footballers, wrongfully arrested after their match. To hear it is to note a precedent for the bizarre sequences of the Fourth Symphony, Shostakovich's most daring epic before Stalin's attack on *Lady Macbeth of Mtsensk* in 1936 muzzled his true creative voice and forced him to change directions. In Act Three of *The Golden Age*, we hear not only the model for the desultory chain of short dances into which the symphony's finale so deliberately lapses, but also (in No. 36) the prototype of the astonishing first-movement explosion in which strings tear up the earth in frantic, fuguig semiquavers, with the other orchestral departments gradually joining the anarchic fray.

At first, the question of the contrasts between the two cultures seems simpler, but is complicated by Shostakovich's attitude to western dance-forms. Act One sets down the differences in graphic terms — termite-like activity of workers and sportsmen and athletic activity (later taken to exhilarating heights in Act Two's suitably climactic football match, No. 22, and *Sports Contest*, No. 25) as set against the parodied dance forms of the westerners. The second number moves the ballet into waltz time (and just as quickly manoeuvres out of it) for the entry of the Maître d' Hôtel, waiters and waitresses; Shostakovich serves up an apotheosis of the waltz in the *General Dance* (No. 15), eventually falling in love with it even though he starts with the mockery of the wildly wailing flexatone (one of a handful of *outré* instruments in the score; the others are the harmonium, used for the *Petrushka*-like general dance of No. 11, and the banjo, spokesman of the put-upon negro boxer in his quarrel with a corrupt white referee, No. 14). All the same, there is never quite the same devotion to romanticism that we find in the first successful Soviet 'realist' ballet, *The Red Poppy* of 1927, where the Boston waltz at the capitalist ball seems to be in earnest — the reason being that the composer of *The Red Poppy*, Reinhold Glière, wrote his first major works at the turn of the century, while Shostakovich came to artistic maturity in an age of jazz his government would have preferred to ignore.

Shostakovich's problem, then, was to pass off as parodies of bourgeois decadence western-style jazz numbers he clearly enjoyed imitating. In 1928 he won a bet with the conductor Nikolai Malko by orchestrating the fox-trot 'Tea for Two' (from Youmans' musical *No, No, Nanette*) from memory in a mere 45 minutes (the wager was for an hour's work). He was soon to regret his arrangement's popularity. Two years later Malko apologised for conducting this *jeu d'esprit* and Anatoly Lunacharsky, the cleverly compromising minister who maintained a reasonable liberalism in the arts until the early 1930s, was forced to 'explain' that 'the fundamental element of the fox-trot derives from mechanisation, suppressed eroticism and a desire to deaden feelings through drugs'. Since much of the action in *The Golden Age* shifts between dance-hall and sports-ground, Shostakovich could remain ambiguous about his attitude to jazz in the foxtrots of Act One (No. 8 and the dazzling finale, No. 19) and the Act Two *Tango* (No. 28). He even inserted *Tea for Two*, without pleading any ironic intent, as an interlude (No. 27).

Lyricism plays a smaller part in the score than the suite might suggest. Its adagio, featuring eloquent solos for soprano saxophone and violin, is the longest of the suite's four movements but the only number of its kind in the ballet, where it appears as the display-piece of Act One's 'immoral' operatic diva (No. 9). Her stage entrance for the crowd's benefit (No. 7) has the same powerful eroticism that Shostakovich was to exploit in the opera *Lady Macbeth of Mtsensk*, but the diva's usefulness is short lived. Having failed to seduce the Soviet team's sports-hero, she falls into despondency and lives up to earlier habanera hints of a role in her repertoire by writhing to the string tremolos of Carmen's fate motif. That, as it turns out, is more or less the end of her. When choreographer Yuri Grigorovich decided to resuscitate the score of *The Golden Age*, or parts of it, for a full-length Bolshoi ballet, he needed love-music for three *pas de deux*, one in each act; and for two of them, he had to turn to the slow movements of Shostakovich's piano concertos — both alien to the musical world of the original ballet. What remained of the real *Golden Age* in the Bolshoi's latest offering — less than two thirds — was enough to alert us to another robust specimen of the composer's youthful genius; but only a complete performance, and this is the first since the 1930s, can demonstrate just how much *The Golden Age* has in common with *The Nose*, *Lady Macbeth of Mtsensk* and the Fourth Symphony, the unquestionable masterpieces of Shostakovich's early years.

Wenn man vom Ballettgeschehen in Rußland in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts spricht, dann denkt man an mechanistisch anmutende Tanzroutinen von muskulösen Fabrikarbeitern und Bauern, athletischen Fußballspielern und lasterhaften Kapitalisten. Doch damit ist nicht alles gesagt, denn erstaunlicherweise behauptete sich neben dem Schock des Neuen die alte Tradition. Tschaikowskys Ballettmusik wurde häufig neu und radikal choreographiert, und das Staatl. Akademietheater in Petrograd (das spätere Leningrader Kirow-Theater) griff 1922 bei der Inszenierung von *Dornröschen* auf Petipas ursprüngliche Choreographie zurück. Diesem Beispiel schloß sich das Bolschoi-Ballett schließlich an. Der berühmte Lehrer Agrippina Vaganowa setzte sich tatkräftig für die Koexistenz von klassischem Tanz und den neuen, akrobatischen Tänzen eines Choreographen wie Fjodor Lopukhow ein.

Trotzdem wurde die Akrobatik ein normaler Bestandteil des Tanzrepertoires, zumal sportliche, athletische Themen in den ausgehenden zwanziger Jahren auch offiziell befürwortet wurden. Später konzentrierte sich die sowjetische Volkskultur unter dem Einfluß der Parteirichtlinien auf Industriethemen und von 1933 bis 1935 auf klassische Literatur, doch im Jahr 1930 war Sport die große Mode. Besonders zwei Ballette aus diesem Jahr bezeugen diese Tendenz: in Moskau kam *Der Fußballspieler* (Musik von Oransky) zur Aufführung, und in Leningrad erlebte *Das Goldene Zeitalter* am 26. Oktober am Staatl. Akademietheater seine Uraufführung. Die Musik dazu war von Dmitrij Schostakowitsch, dem *enfant terrible*, dessen Oper *Die Nase*, nach einer Kurzgeschichte von Gogol, zu Jahresbeginn mit allgemeiner Verwirrung aufgenommen worden war. Obwohl er sich bei dem Ballett *Das Goldene Zeitalter*, im Gegensatz zu dieser Oper, mit seiner Musik an die Wünsche des Theaters halten mußte, so nahm er sich doch viel Freiheit (wobei er allerdings gleichzeitig der Einstellung der Gegner der Bourgeoisie in gewissem Maße Rechnung trug) und ließ sich in seiner schockierenden Originalität nicht von den Beschränkungen des Szenariums einengen.

Die Handlung für die nicht mit Erfolg bedachte Originalinszenierung war von dem Filmproduzenten Ivanowsky entworfen worden, und Schostakowitsch schrieb hierzu die Musik. Diese Gemeinschaftsarbeit wurde dann von dem choreographierenden Team unter der Leitung von Wassilij Vainonen den Anforderungen der Tänzer angepaßt, und was dabei herauskam war, daß die in den Nummern der Partitur vermerkten Szenarios und die phantasievollen doch häufig völlig unzutreffenden Titel nicht zusammenpassen. So ist zum Beispiel Nr. 6 und 7 in der Partitur als Begleitung eines Handlungsablaufs gedacht, in dem der Oberkellner

die Opersängerin belästigt, bzw. in dem ihr großer, vom Publikum bejubelter Auftritt stattfindet. Im Ballett jedoch sind diese Szenen absurderweise "Öffentliches Preisboxen" und "Aufruhr beim Boxkampf" betitelt. Etliche Jahre später gab Schostakowitsch die Schuld für den Mißerfolg des *Goldenen Zeitalters* den Choreographen, "die die besonderen Anforderungen des Balletts völlig ignorierten".

Im großen und ganzen bleibt das Konzept von Partitur und Choreographie jedoch dasselbe. Das Ballett ist sozusagen eine sowjetische Version eines "Ballets in dem nichts passiert" (Cocteau), in dem unzählige Konflikte und Ereignisse nur einfach so über die Bühne paradieren, wobei jedoch gleichzeitig die Typisierung der Auftretenden den Gegensatz von ehrbaren Russen und dekadenten Kapitalisten hervorhebt. So werden z.B. die heroischen Bemühungen einer russischen Fußballmannschaft, die in einer westlichen Großstadt zum Zeitpunkt einer Industriemesse ankommt, von feindseligen Angestellten, verführerischen Divas und korrupten Polizisten zunichte gemacht. Schostakowitsch schrieb pflichtgetreu in einer Programmnote zur Erstaufführung:

Mein Ziel in diesem Ballett war es, den Unterschied zwischen den beiden Kulturen hervorzuheben. Ich ging dabei folgendermaßen vor: die westeuropäischen Tanznummern sind vom Geist eines lasterhaften Erotismus durchdrungen, wie er typisch für die gegenwärtige Kultur der Bourgeoisie ist. In den sowjetischen Tänzen dagegen versuchte ich, gesunden Sport und Körperkultur auszudrücken. Ich kann mir nicht vorstellen, daß sich der sowjetische Tanz jemals in einer anderen Richtung entwickeln wird. Es ging mir darum, Musik zu komponieren, zu der es sich nicht nur leicht tanzen läßt, sondern die auch dramatische Spannung und symphonische Entwicklung aufweist.

In den handlungsgeladenen Nummern des Balletts findet sich in der Tat diese Spannung. Sie wird von einer außergewöhnlichen Art von Entwicklung vorangetrieben, die für die frühen Symphonien Schostakowitschs typisch ist und durch die er den Aufruhr der Nachrevolutionszeit metaphorisch ausdrückt. In der Suite, die Schostakowitsch aus dem Ballett vor der Theaterpremiere für eine Konzertaufführung zusammenstellte, ist davon nur ein schwacher Anklang vorhanden. In der Partitur hierfür, die in der 41bändigen Schostakowitsch-Ausgabe von 1982 enthalten ist, fehlen die Finales, welche im vollständigen Werk die großartigen Höhepunkte bilden. Der verhältnismäßig kurze, handlungsgeladene dritte Akt bildet hier das Finale, eine Schlacht zwischen den Kapitalisten und den Arbeitern, die die Fußballspieler befreien wollen, nachdem diese zu Unrecht nach dem Spiel verhaftet worden sind. Man hört darin die Vorläufer zu den bizarren Sequenzen in Schostakowitschs Vierter Symphonie,

seinem gewagtesten Werk bevor er sich 1936 durch Stalins Kritik an *Lady Macbeth von Mzensk* gezwungen sah, eine dem Regime akzeptablere Richtung einzuschlagen. Im dritten Akt des *Goldenen Zeitalters* hören wir sowohl den Prototyp zu der Serie von flüchtigen, kurzen Tänzen auf die das Finale der Vierten so bewußt entgleist, als auch (Nr. 36) den Prototyp zu der erstaunlichen Explosion im ersten Satz, als die Streicher in wilde fugale Sechzehntel ausbrechen und sich die anderen Instrumente nacheinander dem allgemeinen Chaos anschließen.

Auf den ersten Blick erscheint die Ausführung der Idee, die sowjetische und westliche Tanzform zu kontrastieren, durchaus einfach, doch sie wird durch Schostakowitschs Auffassung von westlichen Tanzformen kompliziert. Im ersten Akt werden die Gegensätze bildlich dargelegt: die Arbeiter wimmeln wie Ameisen, die Sportler benehmen sich athletisch (dies kommt besonders im zweiten Akt in Nr. 22, dem dramatischen Fußballspiel und Nr. 25, der *Sportveranstaltung* zum Ausdruck), und dem gegenüber stehen die parodierten Tanzformen der Kapitalisten. In der zweiten Nummer gleitet das Ballett, allerdings nur ganz kurz, in einen Walzerrhythmus, als der Oberkellner, die Kellner und Kellnerinnen auftreten. Schostakowitsch wartet hier mit einer Apotheose des Walzers in Nr. 15, dem *Allgemeinen Tanz* auf, in den er sich schließlich verliebt, obwohl er das Thema zuerst als Parodie von einem wild jaulenden Flexaton vorstellen läßt. (Die Partitur schreibt an unkonventionellen Instrumenten außerdem ein Harmonium vor, und zwar für den an *Petruschka* erinnernden Tanz in Nr. 11, und ein Banjo in Nr. 14, wo ein unfair behandelter schwarzer Boxer sich mit dem korrupten Ringrichter streitet.) In diesem Ballett zeigt sich keineswegs derselbe Hang zur Romantik wie im ersten erfolgreichen "realistischen" Sowjetballet, *Der rote Mohn*, aus dem Jahr 1927, wo der Boston-Walzer beim Kapitalistenball erstgenommen werden will. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Reinhold Glière, der Komponist des *Roten Mohns*, schrieb seine ersten großen Werke um die Jahrhundertwende, wogegen Schostakowitschs Reifezeit in die Jazzära fiel, die das Sowjetregime möglichst ignoriert haben wollte.

Schostakowitschs Problem bestand also darin, daß es ihm offensichtlich Spaß machte, Jazznummern aus dem Westen zu imitieren, daß er sie aber als Parodien bürgerlicher Dekadenz abtun mußte. 1928 wettete er mit dem Dirigenten Nikolai Malko, daß er den Foxtrott "Tea for Two" (aus Youmans' Musical *No, No, Nanette*) aus dem Gedächtnis in einer Stunde orchestrieren könne. Er gewann die Wette in 45 Minuten. Das Arrangement erfreute sich großer Beliebtheit, doch das sollte er bald bereuen. Zwei Jahre später entschuldigte sich Malko

dafür, es dirigiert zu haben, und Anatoly Lunacharsky, der als Minister bis Anfang der dreißiger Jahre den Künsten eine einigermaßen liberale Haltung entgegenbrachte, sah sich gezwungen, zu "erklären", daß "sich das wesentliche Element des Foxtrotts auf Mechanisation, unterdrückte Erotik und den Wunsch, die Gefühle mit Rauschgift abzustumpfen" gründe. Da ein großer Teil der Handlung im *Goldenen Zeitalter* zwischen Tanzboden und Sportplatz hin und herwechselt, konnte Schostakowitsch es vermeiden, sich in dem Foxtrott im ersten Akt (in Nr. 8 und dem sprühenden Finale Nr. 19) sowie im *Tango* (Nr. 28) im zweiten Akt in seiner Haltung gegenüber dem Jazz festzulegen. Er schob sogar *Tea for Two* als Interludium (Nr. 27) ein, ohne dabei irgendeine ironische Absicht vorzugeben.

Lyrismus spielt in der Musik eine geringere Rolle als die Suite vermuten läßt. Das Adagio, das ausdrucksvolle Solos für Sopransaxophon und Violine enthält, ist zwar der längste der vier Sätze der Suite aber die einzige Nummer dieser Art im ganzen Ballett, wo es im ersten Akt die "unmoralische" Operndiva personifiziert (Nr. 9). Ihr großer Auftritt vor der Menge (Nr. 7) strahlt eine Erotik aus wie wir sie auch von Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* her kennen. Doch die Diva hat bald ausgespielt. Nachdem es ihr nicht gelingt, die Helden der sowjetischen Fußballmannschaft zu verführen, überfällt sie Verzweiflung, und sie windet sich, unterstützt von tremolo-Streichern, zu den Habañera-Rhythmen von *Carmens* Schicksalsmotiv. Damit erschöpft sich ihre Rolle mehr oder weniger. Als sich der Choreograph Yuri Grigorowitsch darangab, die Partitur des *Goldenen Zeitalters* zumindest teilweise für ein neues, abendfüllendes Bolschoi-Ballett zu verarbeiten, fehlte ihm für drei *pas de deux* (je einen in drei Akten) die Liebesmusik. Für zwei davon machte er beim langsamen Satz von Schostakowitschs Klavierkonzerten Anleihen, obwohl diese mit dem musikalischen Idiom des ursprünglichen Balletts nichts gemeinsam haben. Zwar ist in dem neuen Bolschoi-Ballett nur noch ein Teil (weniger als zwei Drittel) der Originalmusik zum *Goldenen Zeitalter* enthalten, doch es genügt, um uns einen Einblick in dieses kraftvolle Werk aus Schostakowitschs genialer Frühzeit zu geben. Doch nur eine vollständige Aufführung — und bei der vorliegenden Einspielung handelt es sich um die erste seit den dreißiger Jahren — vermag zu zeigen, wie viel *Das Goldene Zeitalter* mit den Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* sowie der Vierten Symphonie, dem unbestreitbaren Meisterwerk von Schostakowitschs Frühzeit, gemeinsam haben.

Le ballet soviétique des années vingt et du début des années trente mit en scène des employés d'usine et des fermiers bien musclés prisonniers d'une routine sévère, d'athlétiques joueurs de football et des capitalistes dépravés. Contre toute attente, la nouvelle manière, apparue brutalement, ne sonna pas le glas de la tradition. Alors que la musique de ballet de Tchaïkovski était souvent accompagnée d'une chorégraphie neuve et radicale, le Théâtre académique d'Etat de Pétrograd (rebaptisé plus tard Théâtre Kirov de Léninegrad) ressuscita en 1922 la chorégraphie originale de Marius Petipa pour *La Belle au bois dormant*, et le Bolchoï la reprit par la suite. Il y eut aussi les campagnes de la célèbre enseignante Agrippina Vaganova, qui eut à cœur de préserver un certain équilibre entre la danse classique et les prouesses acrobatiques qui caractérisaient bien souvent les nouveaux ballets du chorégraphe Fiodor Lopoukov.

Les acrobaties s'insinuèrent pourtant dans le répertoire de la danse et coïncidèrent avec la volonté des pouvoirs publics, à la fin des années vingt, de promouvoir l'emploi de thèmes sportifs et athlétiques dans les œuvres culturelles. Selon les consignes officielles, la culture populaire soviétique devait s'intéresser au thème de l'usine et, de 1933 à 1935, à la littérature classique. Mais en 1930, le sport fascinait les Soviétiques et deux ballets reflétèrent la nouvelle passion du peuple. On donna à Moscou *Le Footballeur*, dont la musique était due à un certain Oranski, et à Léninegrad *L'Age d'or*, créé le 26 octobre au Théâtre académique d'Etat. La partition de *L'Age d'or* était signée Dimitri Chostakovitch, "enfant terrible" dont l'opéra *Le Nez*, qui reproduisait fidèlement la nouvelle de Gogol, avait déconcerté le public comme les critiques le soir de sa création, quelques mois auparavant. Bien qu'il ait été contraint de respecter les exigences du théâtre pour créer la partition du ballet (ce qui n'avait pas été le cas pour l'opéra), le compositeur exploita pleinement l'atmosphère libérale qui régnait encore dans les cercles musicaux (les artistes sachant toutefois qu'ils devaient vanter la cause de l'idéal anti-bourgeois) et son imagination forcenée ne fut pas entravée par les limites du scénario.

L'intrigue du ballet, dont la mise en scène originale se solda par un échec, s'inspirait d'une œuvre du cinéaste Ivanovski, intitulée *Dynamiada*. Chostakovitch collabora avec ce dernier pour produire une œuvre qui fut ensuite soumise aux exigences de la troupe chorégraphique dirigée par Vassili Vainonen, si bien que le scénario auquel se rapportent les numéros de

la partition musicale correspond rarement aux titres, colorés mais parfois totalement hors de propos, de la mise en scène (ainsi, les numéros 6 et 7 se justifient dans la partition puisqu'ils font référence à la diva, que le maître d'hôtel harcèle, et à son entrée triomphale; mais dans le ballet ils sont bizarrement intitulés "Recherche de publicité" et "Émeute au cours du match de boxe"). Plusieurs années plus tard, Chostakovitch allait imputer l'échec du ballet au fait que "les chorégraphes... choisirent d'ignorer totalement les exigences spécifiques du ballet".

La partition et le ballet vont pourtant dans le même sens. C'est une sorte de ballet soviétique "où rien ne se passe" (pour reprendre l'expression de Cocteau), qui expose une multitude de conflits et d'événements dans un cadre de comédie musicale; ici, pourtant, le remplacement des personnages par des types humains sert à renforcer l'opposition entre Russes honnêtes et capitalistes décadents. Une équipe de football soviétique arrive dans une cité occidentale où a lieu une exposition industrielle; mais son héroïsme est battu en brèche par un personnel hostile, des divas enjôleuses et des policiers corrompus. Chostakovitch écrivit consciencieusement dans l'introduction du programme, pour la première du ballet:

Mon but principal, dans ce ballet, était de mettre les deux cultures face à face. Je m'y pris de cette manière: les danses d'Europe occidentale respirent cet érotisme dépravé qui est caractéristique de la culture bourgeoise contemporaine, mais j'ai essayé d'introduire dans les danses soviétiques ces éléments sains que sont le sport et la culture physique. Je ne peux concevoir que les danses soviétiques évoluent différemment. J'ai essayé d'écrire une musique sur laquelle il était facile de danser mais qui possédait une forte tension dramatique et se prêtait à un développement symphonique.

Les numéros qui font avancer l'action sont effectivement tendus; ils obéissent à un développement singulier qui est propre aux premières symphonies de Chostakovitch et ressemble à une métaphore musicale épuisante du ferment des années post-révolutionnaires. Mais cette tension est pour ainsi dire absente de la suite de concert que le compositeur tira du ballet avant la première sur scène. Unique représentante de la partition imprimée dans l'édition en quarante et un volumes des œuvres de Chostakovitch parue en 1982, elle ne renferme aucun des finales qui font la gloire de l'œuvre intégrale. En fait, l'action domine dans le troisième acte, relativement bref, qui joue le rôle d'un finale: les ouvriers affrontent les capitalistes afin de faire libérer les footballeurs, arrêtés à tort après le match. On y devine ces séquences bizarres que Chostakovitch peaufinera dans sa Quatrième symphonie, fresque

épique la plus audacieuse du compositeur avant la condamnation de son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* par Staline en 1936; Chostakovitch dut ensuite museler sa vraie créativité et changer de cap. Le troisième acte de *L'Âge d'or* dut servir de modèle à la suite irrégulière de danses brèves sur laquelle le finale de la Symphonie débouche si délibérément mais aussi (no. 36) à l'explosion fracassante du premier mouvement, où les cordes déchirent la terre par des doubles croches frénétiques et fuguées, les autres instruments ne tardant pas à se lancer eux aussi dans la bataille.

La question des contrastes entre les deux cultures semble d'abord relativement simple mais elle est compliquée par l'attitude qu'adopte Chostakovitch vis-à-vis des formes de danse occidentales. L'Acte I fait ressortir les différences en des termes graphiques: ouvriers et sportifs plongés dans le travail et activité athlétique (portée ensuite à son paroxysme dans le match de football, no. 25 et le *Rencontre sportive*, no. 25), opposés aux danses parodiées des Occidentaux. Le deuxième numéro introduit un rythme de valse (qu'il abandonne aussi vite qu'il l'avait adopté) pour l'entrée du maître d'hôtel, des serveurs et des serveuses. Chostakovitch offre une apothéose de la valse dans la *Danse générale* (no. 15), par laquelle il se laisse finalement séduire alors même qu'il entame la moquerie de la scie musicale, qui se met à pleurer sauvagement (c'est l'un des quelques instruments inhabituels de la partition; un harmonium est utilisé pour la danse générale du no. 11, qui rappelle *Pétrouchka*, et un banjo se fait le porte-parole du prétendu boxeur noir dans sa lutte contre un arbitre blanc corrompu, no. 14). On ne trouve pourtant pas vraiment, dans *L'Âge d'or*, cette dévotion à l'égard du romantisme qui caractérise le premier ballet "réaliste" soviétique acclamé du public, *Le Pavot rouge* de 1927, où la valse bostonienne lors du bal capitaliste semble dépourvue de toute ironie, sans doute parce que l'auteur de la partition, Reinhold Glière, écrivit ses premières œuvres significatives au début du siècle, tandis que Chostakovitch atteignit sa maturité artistique à une époque, celle du jazz, que son gouvernement aurait préféré passer sous silence.

Chostakovitch dut ainsi trouver le moyen de présenter comme des parodies de la décadence bourgeoise des numéros de jazz dans le style occidental qu'il aimait beaucoup imiter, de toute évidence. En 1928 il remporta le pari qu'il avait fait avec le chef Nikolaï Malko en orchestrant de mémoire le fox-trot "Tea for Two" (extrait de la comédie musicale de Youmans *No, No, Nanette*) en trois quarts d'heure seulement (les deux hommes avaient parié sur une heure). Mais il ne tarda pas à regretter la popularité de cet arrangement. Deux ans plus tard,

Malko s'excusa publiquement d'avoir dirigé ce "jeu d'esprit" et Anatoli Lunacharski, le ministre intelligent, toujours prêt à transiger, qui sut préserver un certain libéralisme artistique jusqu'au début des années trente, fut contraint d'expliquer" que "l'élément fondamental du fox-trot dérive de la mécanisation, de l'érotisme refoulé et du désir d'étouffer les sentiments par le recours à la drogue". Puisqu'une bonne partie de l'action de *L'Âge d'or* oscille entre salle de bal et terrain de sport, Chostakovitch put maintenir une certaine ambiguïté à propos de son attitude face au jazz dans les fox-trots de l'Acte I (no. 8 et le finale éblouissant, no. 19) et le *Tango* de l'Acte II (no. 28). Il utilisa même "Tea for Two" dans cette partition, et sans aucune intention ironique, sous la forme d'un interlude (no. 27).

Dans le ballet, le lyrisme joue un rôle moindre que la suite ne le laisse suggérer. L'adagio, qui comprend des solos éloquents pour saxophone soprano et violon, est le plus long des quatre mouvements de la suite mais le seul numéro de ce genre dans le ballet, où il représente le numéro de choix de la diva "immorale" de l'Acte I (no. 9). L'entrée en scène (no. 7) de cette dernière est empreinte du même érotisme puissant que le compositeur allait exploiter dans son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, mais l'utilité de la diva est de courte durée. N'ayant pas réussi à séduire le héros sportif de l'équipe soviétique, elle s'abandonne au découragement et laisse deviner, comme l'avaient déjà suggéré certains rythmes de habanera, qu'elle jouera un rôle dans le répertoire en se tordant de douleur sur les tremolos de cordes du "motif du destin" de Carmen. Cela marque pour ainsi dire la fin de son rôle dans le ballet. Lorsque le chorégraphe Iouri Grigorovitch décida de remettre en scène *L'Âge d'or*, ou plutôt certaines parties du ballet, pour offrir une œuvre majeure à la troupe du Bolchoï, il eut besoin de duos amoureux pour trois pas de deux, un dans chaque acte. Pour deux d'entre eux il utilisa les mouvements lents des concertos pour piano de Chostakovitch, tous deux totalement étrangers à l'univers musical du ballet original. Ce qui resta du véritable *Âge d'or* dans la chorégraphie destinée au Bolchoï — moins des deux tiers de l'original — suffit pourtant à attirer l'attention du public sur l'une des partitions les plus remarquables de la jeunesse du compositeur; mais seule une interprétation intégrale — et c'est ici la première depuis les années trente — peut montrer à quel point *L'Âge d'or* s'apparente au *Nez*, à *Lady Macbeth du district de Mtsensk* et à la Quatrième symphonie, chefs-d'œuvre incontestables des premières années du compositeur.

© 1994 David Nice
Traduction: Brigitte Hagan

Founded in 1914, the **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** is a European orchestra of the highest level. Comprising 100 players it gives around 90 annual concerts, in Sweden and abroad, and has as patron His Majesty King Carl XVI Gustaf of Sweden. The Orchestra has been shaped and developed by a number of outstanding conductors, including in its first fifty years Georg Schnéevoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly and Hans Schmidt-Isserstedt. Its international reputation was secured under Antal Dorati, who during his tenure from 1966-1974 undertook with the Orchestra two tours of the United States.

Dorati was succeeded by Gennady Rozhdestvensky from 1974-1977. In 1979 the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra became the first Swedish orchestra to visit the Soviet Union, where, under Rozhdestvensky, it was rapturously received in Moscow and Leningrad. From 1991, Rozhdestvensky has returned to the RSPO as Music Director / Chief Conductor. This new appointment marks a new and exciting phase in the Orchestra's development: Maestro Rozhdestvensky's strong feeling for 20th century music and for Swedish music will certainly influence future programmes.

Other conductors include Yuri Ahronovitch (1982-1987) and Paavo Berglund (1987-1991). With his high international reputation, Berglund's appointment caused the focusing of much attention in the form of invitations for concert tours and recording projects. The Orchestra visited Germany, Czechoslovakia, Austria and Yugoslavia in 1987, and undertook tours of major European centres in 1989 and of Japan in 1990. It toured Great Britain in 1991, Japan again in 1992 and visited Spain in May 1993, under the baton of Gennady Rozhdestvensky on all three occasions.

The Orchestra has worked through the years with such prominent guest conductors as Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik and Lorin Maazel, and lately Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Sir Georg Solti and Vladimir Ashkenazy. Recent soloists include Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova, Barbara Hendricks and Dame Kiri Te Kanawa.

From 1986 the Orchestra has held annual composer festivals, which have introduced amongst others the music of Alfred Schnittke and Witold Lutoslawski; Alfred Schnittke is to write his 8th symphony for the RSPO, to be premiered in 1994.

The Orchestra with Gennady Rozhdestvensky have signed an exclusive contract with Chandos Records, and recordings are sponsored by the insurance company Trygg-Hansa SPP.

Das 1914 gegründete und unter der Schirmherrschaft König Carl Gustafs von Schweden stehende **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** ist eines der führenden europäischen Orchester. Es besteht aus 100 Spielern und gibt jährlich ungefähr 90 Konzerte in Schweden und im Ausland. Seit seiner Gründung hat sich das Ansehen des Orchesters unter zahlreichen prominenten Dirigenten

gefestigt, darunter in den ersten fünfzig Jahren Georg Schnéevoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly und Hans Schmidt-Isserstedt. Unter der Leitung Antal Doratis, der während seiner Amtszeit von 1966 bis 1974 mit dem Orchester zwei Konzertreisen in den USA unternahm, gelangte das Orchester zu internationalem Ruhm.

Gennady Roschdestwensky übernahm die Leitung des RSPO von 1974 bis 1977. 1979 besuchte es unter seiner Leitung als erstes schwedisches Orchester die Sowjetunion, wo ihm in Moskau und Leningrad stürmischer Beifall zuteil wurde. Seit 1991 ist er wiederum Musikdirektor und Chefdirigent des Orchesters, und damit beginnt ein neuer, interessanter Abschnitt in der Geschichte des RSPO, denn Roschdestwenskys Vorliebe für Musik des 20. Jahrhunderts und für schwedische Musik wird zweifellos in der Programmgestaltung ihren Niederschlag finden.

Zu prominenten Dirigenten in der Geschichte des Orchesters gehören außerdem Yuri Ahronowitsch (1982-1987) und Paavo Berglund (1987-1991). Von Berglunds internationalem Ruf ins Rampenlicht gerückt, machte das Orchester während seiner Amtszeit zahlreiche Konzertreisen und Schallplatteneinspielungen. Es konzertierte 1987 in Deutschland, der Tschechoslowakei, Österreich und Jugoslawien, 1989 in mehreren europäischen Hauptstädten und unternahm 1990 eine Tournee in Japan. Das Orchester war 1991 in Großbritannien auf Tournee, 1992 zum wiederholten Mal in Japan und besuchte im Mai 1993 Spanien, jedesmal unter der Leitung von Gennady Rozhdestwensky.

Unter den Gastdirigenten mit denen das Orchester konzertiert hat befinden sich viele bekannte Namen, darunter Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karajan, Rafael Kubelik und Lorin Maazel, sowie in jüngerer Zeit Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Georg Solti und Vladimir Ashkenazy. Unter den Solisten, die in letzter Zeit mit dem Orchester aufgetreten sind, befinden sich Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova, Barbara Hendricks und Dame Kiri Te Kanawa.

Seit 1986 veranstaltet das RSPO jährlich Komponistenfestspiele, die in den letzten Jahren unter anderem der Musik Alfred Schnittkes und Witold Lutoslawskis gewidmet waren. Bei Alfred Schnittke hat das Orchester Werke in Auftrag gegeben, die 1994 erstaufgeführt werden sollen.

Das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Gennady Rozhdestwensky steht bei Chandos Records unter Exklusivvertrag. Die Versicherungsgesellschaft Trygg-Hansa SPP übernimmt die Sponsorschaft der Einspielungen.

Le **Royal Stockholm Philharmonic Orchestra** (RSPO), orchestre de grand niveau, créé en 1914, a pour patron SM le roi Carl XVI Gustav de Suède. Ses 100 exécutants donnent quelque 90 concerts par an, en Suède et à l'étranger. L'orchestre a subi l'influence de chefs célèbres parmi lesquels il faut citer: Georg Schnéevoigt, Václav Talich, Fritz Busch, Carl Garaguly et Hans Schmidt-Isserstedt,

qui l'ont fait progresser pendant ses 50 premières années d'existence. Ensuite, sa réputation internationale s'est encore affermie sous Antal Dorati (1966-1974) qui lui a fait effectuer deux importantes tournées aux États-Unis.

A Dorati succède Gennady Rozhdestvenski (1974-1977). En 1979 le RSPO est le premier orchestre suédois à se rendre en Russie, où sous la direction de Rozhdestvenski, il reçoit un accueil enthousiaste à Moscou et à Saint Pétersbourg (alors Leningrad). En 1991 Rozhdestvenski reprend la tête du RSPO, dont il est Directeur musical et Chef principal. Cette nomination marque une nouvelle étape passionnante dans l'évolution de l'orchestre; le maestro éprouve pour la musique du 20ème siècle et la musique suédoise une vive sympathie, qui va certainement jouer dans la préparation des programmes.

Auparavant le RSPO a eu pour Chefs, Yuri Ahronovitch (1982-1987) et Paavo Berglund (1987-1991). La célébrité internationale de Berglund a rejailli sur l'Orchestre qui a reçu de nombreuses invitations à se produire en tournées (et également sur disques). Ainsi en 1987 il a donné des concerts en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Autriche et en Yougoslavie; en 1989 il a fait le tour des grands centres musicaux européens, et en 1990 il s'est rendu au Japon. L'orchestre a effectué récemment des autres tournées: en Grande-Bretagne (1991); au Japon, à nouveau, en 1992, puis en Espagne au mois de mai 1993, chaque fois sous la direction de Gennady Rozhdestvenski.

Au cours des années le RSPO a eu pour chefs auxiliaires de très grandes personnalités du monde musical: Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux, Herbert von Karayan, Rafael Kubelik, Lorin Maazel; et ces dernières années Neeme Järvi, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin, Georg Solti et Vladimir Ashkenazy. Récemment, de grands solistes se sont produits auprès de lui: Arve Tellefsen, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Frank Peter Zimmermann, Viktoria Postnikova, Barbara Hendricks et Kiri Te Kanawa.

Depuis 1986 l'orchestre organise le festival annuel des compositeurs; il a présenté par ce moyen les compositions d'Alfred Schnittke et de Witold Lutoslawski pour ne citer que ces noms-là. Alfred Schnittke doit d'ailleurs écrire sa Huitième symphonie pour le RSPO, dont la création est prévue en 1994.

Le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, sous la direction de Gennady Rozhdestvenski, a signé un contrat d'exclusivité d'enregistrement avec Chandos; ces enregistrements ont lieu grâce au patronage de la Compagnie d'Assurances Trygg-Hansa SPP.

Gennady Rozhdestvensky received his musical education at the Moscow Conservatoire, studying conducting with his father Nikolay Anosov, and piano with Lev Oborin. Whilst still a student he made his debut at the Bolshoi Theatre, and at his graduation had already established a reputation as a conductor in Russia and abroad. He was appointed Staff Conductor (1951-1961) and then Principal Conductor (1964-1970) at the Bolshoi, where he gave the Russian premieres of Britten's *A Midsummer Night's Dream* and Khachaturian's *Spartacus*.

In 1961 he was made Principal Conductor and Artistic Director of the Symphony Orchestra of All-Union Radio and Television, and in 1974 he became Chief Conductor of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. From 1978-1982 he was Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra and subsequently Chief Conductor of the Vienna Symphony Orchestra.

Gennady Rozhdestvensky returned in September 1991 with a new contract to the RSPO as their Chief Conductor. He was the founder conductor of the celebrated Moscow Chamber Opera, and has toured extensively with them. He appears regularly as guest conductor at the major European concert venues, and his association with London remains particularly strong.

Gennady Rozhdestvensky is one of the few leading conductors to devote himself equally to the performance of contemporary works as to the classics, both familiar and unfamiliar. He has renewed interest in such forgotten works as the 2nd, 3rd, and 4th Symphonies of Prokofiev, as well as a number of works by Hindemith, Berg, Schoenberg and Martinů, and is a tireless champion of the music of the younger generation of Russian composers such as Shchedrin and Schnittke. He is a prolific recording artist, with some 400 releases to his credit.

Gennady Rozhdestvensky studierte am Moskauer Konservatorium, wo er von seinem Vater, Nikolay Anosov, in Orchesterleitung und von Lev Oborin in der Klavierklasse unterrichtet wurde. Noch während seiner Studienzeit gab er sein Debüt am Bolschoi-Theater, und bei Abschluß seiner Studien hatte er sich bereits in Rußland und im Ausland einen Ruf als Dirigent erworben. Von 1951 bis 1961 war er Dirigent am Bolschoi und von 1964 bis 1970 Chefdirigent. Er leitete dort die russische Erstaufführung von Britten's *A Midsummer Night's Dream* und Chatschaturjans *Spartacus*.

1961 wurde er zum Chefdirigenten und künstlerischen Leiter des Rundfunk- und Fernseh-Symphonieorchesters der UdSSR ernannt, und 1974 wurde er von der Königlichen Philharmonie Stockholm als Chefdirigent verpflichtet. Von 1978 bis 1982 war er Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra und anschließend Chefdirigent der Wiener Symphoniker.

Außer seiner gegenwärtigen Anstellung als Musikdirektor und Chefdirigent der Königlichen Philharmonie Stockholm bekleidet er den Posten des Chefdirigenten des Moskauer Staats-Symphonieorchesters. Er war als Dirigent an der Gründung des gefeierten Moskauer Kammer-

orchesters beteiligt und hat mit diesem Orchester zahlreiche Konzertreisen unternommen. Als Gastdirigent tritt er in vielen Konzertsälen Europas auf und ist besonders stark mit London verbunden.

Gennady Rozhdestvensky ist einer der wenigen führenden Dirigenten, die sich bekannten wie auch weniger bekannten Werken der zeitgenössischen wie auch der klassischen Musik widmen. Ihm ist das wiedererwachte Interesse an vergessenen Werken wie Prokofjews zweiter, dritter und vierter Symphonie und an zahlreichen Kompositionen von Hindemith, Berg, Schönberg und Martinů zu verdanken. Zudem ist er ein unermüdlicher Vorkämpfer für die Musik russischer Komponisten der jungen Generation wie Schtschedrin und Schnittke. Seine beträchtliche Diskographie umfaßt über 400 Titel.

Gennady Rozhdestvensky a fait ses études musicales au Conservatoire de Moscou, où, Nikolaï Anosov, son père, lui a enseigné la direction d'orchestre et Lev Oborine le piano. Encore étudiant, il débute au théâtre Bolchoï et lorsqu'il reçoit ses diplômes il s'est déjà fait connaître comme chef d'orchestre, dans son pays en Russie, et à l'étranger. Chef d'orchestre-membre titulaire du Bolchoï (1951-1961), il devient chef d'orchestre principal (1964-1970) et se trouve au pupitre pour les premières exécutions, en Russie, de *A Midsummer Night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été) de Britten et de *Spartacus* de Khatchaturian.

En 1961, M. Rozhdestvensky est nommé chef principal et directeur artistique de l'Orchestre symphonique de la radio et de la télévision de toute l'Union, et en 1974 il prend la tête de l'Orchestre royal philharmonique de Stockholm. De 1978 à 1982 il est chef principal du BBC Symphony Orchestra et ensuite de l'Orchestre symphonique de Vienne.

En septembre 1991, Gennady Rozhdestvensky signe un nouveau contrat avec l'Orchestre royal philharmonique de Stockholm, dont il est le chef principal. Ajoutons à cela qu'il est le chef et le fondateur du célèbre opéra de chambre de Moscou, avec lequel il a effectué de nombreuses tournées; qu'il est invité régulièrement à occuper le pupitre des grands orchestres européens, et qu'il a établi des liens solides avec les milieux musicaux londoniens.

Gennady Rozhdestvensky est l'un des rares chefs d'orchestre à partager ses efforts entre l'exécution d'œuvres contemporaines et celle d'œuvres classiques, connues et inconnues. Il a ravivé l'intérêt des mélomanes pour des ouvrages tombés dans l'oubli, comme les 2ème, 3ème et 4ème symphonies de Prokofiev, ou des compositions peu familières de Hindemith, Berg, Schoenberg et Martinů. Il défend ardemment la musique de compositeurs russes des dernières générations, tels Chchedrine et Schnittke. C'est un musicien prolifique en enregistrements — il en compte quelque 400 à son actif.

*Recent releases featuring the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
and Gennady Rozhdestvensky:*

BERLIOZ: Symphonie fantastique • Overture, Le Corsaire
CHAN 9052 - CD

GRIEG: Symphonic Dances • Six Orchestral Songs
JORSALFAR: Three Orchestral Pieces
with Solveig Kringelborn, soprano
CHAN 9113 - CD

GUBAIDULINA: Symphony: 'Stimmen... Verstummen' • Stufen
CHAN 9183 - CD

LIDHOLM: Greetings from an Old World • Toccata e Canto
Kontakion • Ritornell
CHAN 9231 - CD

NIELSEN: Symphony No 1 • Symphony No. 4
CHAN 9260 - CD

STENHAMMAR: Piano Concerto No. 1 • Symphony No. 3
with Mats Widlund, piano
CHAN 9074 - CD

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer & Editor: Ben Connellan
- Assistant Engineer: Richard Smoker
- Recorded in the Stockholm Concert Hall on 4-5, 7-11 June 1993
- Front Cover Painting: *Victory over the Sun - The Sportsmen* by E. Lissitzky, courtesy of Christie's Images, London
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Sarah Haines



WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

SHOSTAKOVICH: THE GOLDEN AGE (complete)

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 2-disc set CHAN 9251/2

DMITRI
SHOSTAKOVICH
(1906-1975)

THE GOLDEN AGE
Zolotoy Vek • Das Goldene Zeitalter • L'Age d'or



COMPACT DISC ONE TT = 68:07

ACT I	ACT II
Tracks 1 - 19	Tracks 20 - 22

COMPACT DISC TWO TT = 65:39

ACT II <i>continued</i>	ACT III
Tracks 1 - 11	Tracks 12 - 15

DDD



Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

● **GENNADY ROZHDESTVENSKY** ●
conductor

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England



© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany. CD made in Austria

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCH. / ROZHDESTVENSKY

CHAN 9251/2