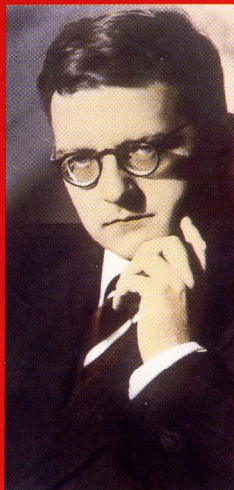


Chan 9423



SHOSTAKOVICH

THE LIMPID STREAM
PREMIER RECORDING

CHANDOS

GENNADY ROZHDESTVENSKY
ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA





Gennady Rozhdestvensky
Tomas Gidén

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

The Limpid Stream Op. 39

revised version by Gennady Rozhdestvensky

Act I

1	No. 1 Overture: Allegro	2:47
2	No. 2 Adagio – Allegro – Allegro vivo	3:20
3	No. 3 March: Allegretto	0:54
4	No. 4 Allegretto	2:18
5	No. 5 Allegretto – Tempo di mazurka	1:58
6	No. 7 Scene and Waltz – Entr'acte: Allegretto	5:13
7	No. 8 Feast: Allegro	1:33
8	No. 9 Allegro	1:00
9	No. 12 Scene 2: Moderato con moto	1:47
10	No. 13 Waltz	1:39
11	No. 14 Allegro	1:21
12	No. 15 Presto	2:22

Act II

13	No. 20 Invitation to the meeting: Adagio	1:08
14	No. 21 Allegro	3:38
15	No. 22 Andantino	0:34
16	No. 25 Adagio	4:33
	Ib Lanzky-Otto horn solo	
	Laura Stephenson harp cadenza	
17	No. 27 Variation	1:13
18	No. 28 Coda: Allegro	0:38

19	No. 29 Adagio	6:24
	Elemér Lavotha cello solo	
20	No. 31 Variation	1:12
21	No. 32 Coda: Allegro	1:38
22	No. 33 Allegro poco moderato	1:59
23	No. 35 Coda: Presto	2:44
	Act III	
24	No. 36 Allegro molto	1:56
25	No. 37	2:17
26	No. 40 Variation: Allegro	1:10
27	No. 41 Pizzicato: Allegretto	1:05
28	No. 42 Variation: Allegro	0:41
29	No. 44 Final dance: Allegro	7:41
	TT 68:31	

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
Gennady Rozhdestvensky

Dmitri Shostakovich: The Limpid Stream

A new simplicity was the rallying cry for Soviet composers during the mid-1930s. For Prokofiev in 1934, with one residential foot in Moscow and the other still in Paris, there was a happy coincidence between the natural direction his music was taking and the increasingly stringent requirements of his motherland: when he wrote in *Izvestia* of 'the right language for our music' as embracing melody that 'though simple and accessible shouldn't become a refrain or a trivial turn of phrase', he was merely echoing what he had earlier told the American critic Olin Downes and embodied in his last ballet-score for Diaghilev, *The Prodigal Son*. In Shostakovich's case, the public statements tally less easily with the composer's natural musical inclinations. In 1935, having completed *The Limpid Stream*, he too claimed that his 'main goal' was 'to find my own simple and expressive musical language'. But in the context of his own, highly distinctive ballet-music that had to be an inevitable thinning-down of a more ambitious plan to capture the widest possible audience.

His first experiment in the genre had been the full-length concoction of *The Golden Age* (1930) – a complex mix of straightforward

dance, elaborately satirical mime-music and long stretches of serious symphonic writing, spiked with lashings of jazz permissible only in the context of the ballet's 'decadent' western setting. In *The Bolt*, staged the following year for one disastrous performance only, the range was circumscribed by a now-fashionable Soviet factory background: the music had to be more Russian in flavour, but Shostakovich's familiar brand of satire found its outlet in the music for the ballet's saboteurs and enemies of the people. *The Limpid Stream* seems to have been the end of the road. The outstanding director Sergei Radlov, who thought that the scenario of *The Bolt* made *Raymonda* or *Coppelia* look like Shakespeare, must have been speechless for comparisons here – though at least the abstract nature of the straightforward dance numbers prevented Shostakovich from plot-dependency, and saves us from having to work out how the music tallies with long-obsolete choreography. There is no useful conflict in Andrian Piotrovsky's libretto. A team of Soviet performers and a group of collective farmers, meeting in the idyllic Kuban countryside, discover that they are both working towards the same ideological ends in their respective

spheres: the only fleeting brunts of coarse musical wit are two ageing summer residents. The first act presents the representatives of the two groups and swiftly smooths out what little conflict there is between them, while what follows is nothing more than one extended divertissement: a string of lovers' *pas de deux* in Act II, and suitably robust *danses générales* in Act III. All is harmony; the 'portrayal of socialist reality in ballet', wrote Shostakovich apologetically, 'is a very serious task', and he had toyed with it too superficially, he admitted, in his two previous experiments.

The 'simple, clear language' of *The Limpid Stream* certainly succeeds up to a point. Gone are the *outré* accessories of *The Golden Age* and *The Bolt* – wailing flexatone, banjo, harmonium, exotic percussion battery. The obligatory military band of the time allows Shostakovich to flesh out his ensembles in full, lurid glory, but the real novelty of his score – at least in terms of the composer's own musical progress – is the skilful employment of instrumental handfuls: small groups of woodwind, brass or strings along lines revealed by Tchaikovsky in his two later ballets and developed by Stravinsky. The real problem Shostakovich faced was his own melodic short-windedness. So much in the previous ballets seems like a wicked war against the emergence of the Big Tune; but here

tunefulness is all, and the cut of Shostakovich's themes is invariably foursquare – especially when set alongside Prokofiev's ease and originality in that department.

It is easy enough to turn a deaf ear to that foursquareness in the First Act: the careful variety of orchestration, which makes abundantly clear which are the ensemble dances, which the feminine and which the masculine numbers, and the spice of innumerable harmonic sideslips provide pleasure enough. Shostakovich almost rises to the lean delights of Stravinsky's highly-treated Tchaikovsky *Pas de deux* in *The Fairy's Kiss* with the two big adagios of the Second Act, where the ballet's love interest gains the upper hand: the first (No. 25) pays inventive homage to the *Swan Lake* *Pas d'action* (novel woodwind chords, abbreviated harp cadenza) before launching into a poetic horn solo followed by some surprise full-orchestral outbursts, while the cello solo of the second (No. 29) gives the ballet real 'heart'. Inevitably, perhaps, the variations – several are reprises of music from Act One, omitted on this recording for that reason – and the galop codas return us to balletic cliché, though interest is salvaged again by the only grotesque number in the score (33), characterising the summer residents with grunting bassoon and contrabassoon, muted brass and *col legno* strings. Act Three takes us

on to another level, as if Shostakovich could not contain his leanings towards brazen menace, angry wrong-notings and deliberate orchestral overloading for long. Dramatically, the ballet can only follow up its love-act with scenes of general rejoicing; but there is a manic quality to the invention, however banal, which seems fit to burst in the madcap finale – an infinitely superior and more characteristic piece of work than the Red Army peroration of *The Bolt*.

Perhaps it was this dangerous edge which Stalin sensed when he saw *The Limpid Stream* – unlike its predecessors, it enjoyed a good run in Leningrad's Maly Theatre, with expert choreography by Fyodor Lopukhov, from 4 June 1935 until early February 1936, its closure a direct result of the leader's visit. A much more likely cause of the resultant *Pravda* article 'Ballet Muddle', however, was the intent to make an example of Shostakovich and to show that not even a great, and for much the larger part transparently innocuous, public success might be immune from disapproval. For the real subject of displeasure, as the world now knows, was the hitherto even more successful *Lady Macbeth of Mtsensk* – denounced in print under the heading 'Muddle instead of Music' only weeks earlier.

And that, it might seem, was that as far as *The Limpid Stream* was concerned.

Shostakovich stored up his own private commentary in the finale of the Fourth Symphony – unperformable in that climate, not heard until long after Stalin's death – where the symphonic argument sinks to a chain of popular dance numbers parodying the 'simple' style of his last ballet, only to end in tragedy. There remains an interesting footnote to show us how useful Shostakovich was later to find his 'merry, light and entertaining' score. Zhdanov's 1948 attacks on 'formalism in music' swept more thoroughly across the Soviet musical landscape, at the same time wreaking more long-term havoc for Shostakovich personally, than that 1936 decree. Big symphonic statements were out of the question; a vital work like the First Violin Concerto had to be withheld. The only options were unironic patriotic cantatas and suites of light music. And so Shostakovich proceeded to recycle slightly edited versions of numbers from *The Limpid Stream*, along with a handful of other short pieces, into three ballet suites (the published edition comprises sequences slightly altered by Lev Avtomian from the original). In this selection Gennady Rozhdestvensky proposes something much more interesting than the slightly desultory selection of those suites, though rather less than a slavish presentation of *The Limpid Stream* in its choreographic entirety; he preserves the skilful structure of the three-act

ballet, but has omitted numbers that are either straight repeats (Shostakovich is rather too fond of the big ensemble waltz from Act One, for example) or insertions of music from the

failed *Bolt*, making this a selective companion to the complete recordings of the earlier ballets.

© 1996 David Nice

Dmitri Schostakowitsch: Der klare Bach

Mitte der 1930er Jahre stand die sowjetische Musik ganz im Zeichen der neuen Sachlichkeit. Für Prokofjew, der 1934 nach Moskau zurückgekehrt war, ohne sich jedoch gänzlich von Paris zu trennen, ergab es sich glücklicherweise, daß sich sein Stil genau in der Richtung entwickelte, die daheim mit immer schärferem Nachdruck gefordert wurde. Mit seinem Artikel in der Parteizeitung *Iswestija*, laut dem "die richtige Sprache für unsere Musik" Melodien zu enthalten habe, die "zwar einfach und zugänglich sein müßten, aber nicht zum Refrain oder banalen Wendungen werden dürften", wiederholte er bloß eine Einstellung, die er dem amerikanischen Kritiker Olin Downes erklärt und im *Verlorenen Sohn*, seiner letzten Ballettmusik für Diaghilew, ausgedrückt hatte. Bei Schostakowitsch stimmen die für die Öffentlichkeit bestimmten Aussagen weniger mit seiner natürlichen Disposition überein. Nach der Vollendung des Balletts *Der klare Bach* behauptete er 1935, sein Ziel sei an erster Stelle gewesen, "eine eigene einfache, ausdrucksstarke Tonsprache zu finden". Im Zusammenhang mit seiner charakteristischen Ballettmusik sah er sich allerdings gezwungen, seine ambitionierteren Pläne zu verwässern, um

sich das denkbar größte Publikum zu sichern.

Schostakowitschs erstes Experiment in der Gattung war das abendfüllende Ballett *Das goldene Zeitalter* (1930): eine komplizierte Mischung aus einfachem Tanz, satirischer Musik für die Pantomime und langen, seriösen, sinfonischen Passagen, das Ganze reichlich mit Jazzmusik gespickt, freilich nur im Rahmen des "dekadenten" westlichen Schauplatzes. Im nächsten Jahr erlebte *Der Bolzen* ein Riesenfiasko und wurde nach einer Aufführung abgesetzt; das Ballett spielte in einer Fabrik, was damals die große Mode war. Diesmal war ein ausgeprägter russischer Charakter angebracht, doch Schostakowitschs typisch ironischer Stil kam in der Musik für die Saboteure und Volksfeinde zum Ausdruck. *Der klare Bach* zog den Schlußstrich unter sein Ballettschaffen. Gewiß war der hervorragende Direktor Sergei Radlow, laut dem die Libretti von *Raymonda* und *Coppelia* neben dem *Bolzen* wie von Shakespeare anmuteten, um Vergleiche verlegen. Allerdings war Schostakowitsch infolge der abstrakten Tanznummern nicht vom Stoff abhängig, und man braucht sich daher nicht den Kopf zu zerbrechen, um eine Übereinstimmung der Musik mit der verstaubten Choreographie zu

finden. Andrian Pjotrowskys Libretto enthält keinerlei interessante Konflikte. Ein Team sowjetischer Artisten und eine Gruppe von Kolchosbauern, die in einer idyllischen Landschaft am Kuban, einem Fluß im Kaukasus zusammenkommen, entdecken, daß sie alle die gleichen Ideale anstreben; die einzigen, flüchtigen Zielscheiben derben musikalischen Spotts sind zwei alternde Sommerfrischler. Im ersten Akt, der die Vertreter der beiden Gruppen vorstellt, wird ein belangloser Konflikt bald beigelegt. Danach folgt eigentlich nur ein ausführliches Divertissement: Eine Reihe von *Pas de deux* der Verliebten im zweiten Akt und sinnvoll derbe *Danses générales* im dritten. Überall herrscht Harmonie; wie Schostakowitsch feststellte, um sich zu entschuldigen, war die Darstellung des sozialistischen Realismus eine sehr ernste Aufgabe, mit der er sich eingestandenermaßen in den beiden vorangegangenen Experimenten zu oberflächlich befaßt hatte.

Die "verständliche, einfache Sprache" des *Klaren Baches* ist einigermaßen erfolgreich. Das ausgefallene Instrumentarium im *Goldenen Zeitalter* und im *Bolzen* – ein heulendes Flexaton, Banjo, Harmonium, exotisches Schlagzeug – ist ausgemerzt. Mit Hilfe der damals obligaten Militärkapelle konnte Schostakowitsch seine Ensembles in aller Glorie darstellen, doch das eigentlich Neue dieser Musik – zumindest in bezug auf seine

musikalische Entwicklung – war der geschickte Einsatz winziger Instrumentalensembles, kleiner Holz-, Blechbläser- oder Streichergruppen, den Tschaikowsky in seinen beiden späteren Balletten erstmals verwendete und Strawinsky später ausbaute. Schostakowitschs eigentliches Problem lag in der Prägnanz seines melodischen Vokabulars. Die Musik der beiden früheren Ballette mutet geradezu wie ein boshafter Feldzug gegen die ausladende Melodik an; hier aber spielen anmutige Weisen die Hauptrolle, und Schostakowitschs Themen sprechen unmittelbar an – der Vergleich mit Prokofjews flüssiger Originalität drängt sich auf.

Diese Direktheit wirkt im ersten Akt keineswegs störend, denn die abwechslungsreiche Instrumentierung, aus der ganz deutlich hervorgeht, welches die Ensembles sind und welche Nummern von Frauen bzw. Männern ausgeführt werden, sowie die vielen harmonischen Ausweichungen, mit denen die Partitur gewürzt ist, sind sehr ansprechend. Mit den beiden großen Adagios im zweiten Akt, in dem die Liebesgeschichten in den Vordergrund treten, schwingt sich Schostakowitsch beinahe zur Höhe des *Pas de deux* in Strawinskys Ballett *Der Kuß der Fee* auf, das für Tschaikowskys 35. Todestag entstand: Das erste (Nr. 25) ist eine einfallsreiche Huldigung für den *Pas d'action*

im *Schwanensee* (originelle Holzbläserakkorde, eine kurze Harfenkadenz), der ein poetisches Hornsolo und unvermutete Ausbrüche des gesamten Orchesters folgen; das zweite, ein Cellosolo (Nr. 29), verleiht dem Ballett emotionale Tiefe. Daß die solistischen Variationen – teilweise Reprisen aus dem ersten Akt, die deswegen nicht eingespielt sind – und die galoppierenden Cudas wieder den Formeln des Balletts entsprechen, ließ sich wohl kaum vermeiden; glücklicherweise kann die einzige groteske Nummer der Partitur (Nr. 33), in der ein grunzendes Fagott und Kontrafagott, gedämpfte Blechbläser und Streicher *col legno* die Sommerfrischler darstellen, wieder das Interesse des Hörers erwecken. Anders gestaltet ist der dritte Akt, ganz, als ob Schostakowitsch seinen Hang zu unverblümt bedrohlichen Klängen, gehässigen "falschen" Noten und überladener Instrumentierung nicht lang im Zaum halten könne. In dramaturgischer Hinsicht können den Liebesszenen des zweiten Aktes nur Szenen des allgemeinen Jubels folgen, doch die Musik ist bei aller Banalität irgendwie manisch und im tollen Finale geradezu außer Rand und Band – viel hochwertiger und charakteristischer als die "Apotheose" der Roten Armee im *Bolzen*.

Vielleicht war es diese gefährliche Schärfe, die Stalin wahrnahm, als er sich den *Klaren Bach* ansah. Im Gegensatz zu seinen

Vorgängern erfreute sich das Ballett in der einfallsreichen Choreographie von Fjodor Lopukow vom 4. Juni 1935 bis Anfang Februar 1936 einer recht erfolgreichen Laufzeit am Leningrader Maly-Theater, und seine Absetzung war eine direkte Folge des Besuchs des Parteiführers. Mit dem daraufhin erschienenen *Prawda*-Artikel "Ballettwirrwarr" wurde hingegen wohl eher bezweckt, an Schostakowitsch ein Exempel zu statuieren und zu beweisen, daß nicht einmal ein großer, überwiegend harmloser Publikumserfolg vor Tadel gefeit war. Der eigentliche Stein des Anstoßes war, wie jedermann heute weiß, die bislang noch erfolgreichere Oper *Die Lady Macbeth von Mzensk*, die kurz vorher unter dem Titel "Wirrwarr statt Musik" scharf verurteilt worden war.

Damit war scheinbar der Schlußstrich unter den *Klaren Bach* gezogen. Seiner persönlichen Einstellung gab Schostakowitsch im Finale seiner in der damaligen politischen Atmosphäre unaufführbaren Vierten Sinfonie Ausdruck, die erst lange nach Stalins Tod gespielt wurde: Hier gleitet das sinfonische Argument in eine Reihe populärer Tänze ab, die den "schlichten" Stil seines letzten Balletts parodieren und in tragischer Verzweiflung enden. Interessanterweise erwies sich diese "heitere, leichte, unterhaltsame" Musik später als recht nützlich. Im Jahr 1948 übte Alexander Schdanow als Vertreter des

Zentralkomitees der KPdSU scharfe Kritik am "Formalismus in der Musik", die sich nicht nur ganz allgemein auf die sowjetische Musik auswirkte, sondern Schostakowitsch persönlich viel tiefer traf als der 1936 ausgesprochene Tadel am Ballett und der Oper. Große sinfonische Aussagen kamen nun nicht mehr in Frage; das vitale erste Violinkonzert wurde zurückgezogen. Einzig möglich waren seriöse patriotische Kantaten und Suiten mit leichter Musik. Also stellte Schostakowitsch aus geringfügig redigierten Nummern des *Klaren Baches* und einigen anderen kurzen Stücken drei Ballettsuiten zusammen (die veröffentlichte Ausgabe enthält einige von Lew Awtomian ausgearbeitete Abweichungen vom Original). Was Gennadi Roshdestwensky hier

bietet, ist viel interessanter als die recht planlose Auswahl dieser Suiten, obwohl *Der klare Bach* keineswegs in allen choreographischen Details eingespielt ist. Vielmehr ist die Struktur des dreiaktigen Balletts beibehalten, doch notengetreue Reprisen (darunter der große Ensemble-Walzer aus dem ersten Akt, der es Schostakowitsch offensichtlich sehr angetan hatte) und Einschübe aus der Musik zum verunglückten *Bolzen* sind gestrichen. Somit stellt diese Einspielung eine sorgfältig durchdachte Ergänzung zur Gesamtaufnahme der früheren Ballette dar.

© 1996 David Nice
Übersetzung: Gery Bramall

Dmitri Chostakowitsch: Le clair ruisseau

Une nouvelle simplicité, tel était le signe de ralliement des compositeurs soviétiques vers les années trente-cinq. Prokofiev qui, en 1934, se partageait encore entre Moscou et Paris, se vit favorisé par le hasard car l'orientation naturelle que prenait sa musique convergeait avec les exigences sans cesse croissantes de sa patrie. Lorsqu'il écrivait dans *Izvestia* que "le langage approprié à notre musique" embrassait la mélodie qui "en dépit de sa simplicité et de son accessibilité ne devait pas devenir un refrain ou un insignifiant énoncé", il faisait tout simplement écho à ses déclarations antérieures au critique américain Olin Downes et à ce qu'incarnait le dernier ballet qu'il composa pour Diaghilev, *Le fils prodigue*. Dans le cas de Chostakowitsch, ces théories correspondaient moins à ses tendances musicales naturelles. Ayant achevé *Le clair ruisseau*, en 1935, il prétendit, lui aussi, que son "objectif primordial" était de "trouver mon langage musical propre, simple et expressif". Mais dans le contexte de la musique de ballet, très caractéristique de Chostakowitsch, cela supposait un renoncement partiel et inévitable au projet plus ambitieux de plaire à la plus large des audiences.

La première expérience du genre de

Chostakowitsch avait été la composition savante, de bout en bout, de *L'âge d'or* (1930). Cette œuvre était un mélange complexe de danse pure et simple, de mime musical teinté d'une ingénieuse ironie et de longs passages d'écriture symphonique stricte, émaillés d'accents jazziques acceptables seulement dans le contexte occidental "décadent" du ballet. Dans *Le boulon*, mis en scène l'année suivante pour une unique et désastreuse représentation, cet éventail fut limité par le cadre d'une usine soviétique, une vogue à l'époque: la musique devait être plus russe de caractère, mais le naturel satirique de Chostakowitsch s'exprimait au travers du ballet des saboteurs et des ennemis du peuple. *Le clair ruisseau* semble avoir été un aboutissement. Sergei Radlov, ce remarquable metteur en scène, selon lequel *Raymonda* ou *Coppélia* paraissaient proches de Shakespeare au vu du scénario du *Boulon*, dut être incapable ici de se livrer à une quelconque comparaison – mais le caractère abstrait des numéros de danse pure permit au moins à Chostakowitsch de prendre ses distances par rapport à l'intrigue, nous évitant de devoir analyser comment la musique s'harmonise avec une chorégraphie depuis longtemps

désuète. Dans le livret d'Andrian Piotrovsky, il n'y a aucun conflit dont il puisse être tiré parti. Une troupe d'artistes en tournée et un groupe de fermiers exploitant un kolkhoze se rencontrent dans la campagne idyllique que traverse le Kouban. Ils découvrent que la finalité idéologique de leur labeur, dans leur sphère respective, est identique. Les seuls accès fugitifs d'une fruste ingéniosité musicale sont le fait de deux estivants âgés. Le premier acte qui présente les représentants des deux groupes chasse rapidement le peu de conflit existant entre eux, tandis que ce qui suit n'est rien de plus qu'un divertissement prolongé, une succession de pas de deux dansés par les amants à l'acte deux et des danses générales pourvues de la vigueur qui convient à l'acte trois. Tout est harmonie. Le "portrait, sous forme de ballet, de la réalité socialiste" écrivait Chostakovitch, en s'excusant, "est une tâche très grave" et il s'en était acquitté trop superficiellement, il l'admettait, dans ses deux expériences précédentes.

Le "langage simple et limpide" du *Clair ruisseau* est certes une réussite jusqu'à un certain point. C'en est fini des accessoires outranciers de *L'age d'or* et du *Boulon* – le flexaton gémissant, le banjo, l'harmonium, les percussions exotiques. L'orchestre militaire, obligatoire à l'époque, permet à Chostakovitch d'étoffer ses ensembles qui brillent de tous leurs feux. Mais la véritable innovation dans sa

partition – du moins du point de vue de sa propre évolution musicale – est le recours habile à de petits groupes d'instruments: bois, cuivres ou cordes, en s'inspirant des procédés révélés par Tchaïkovski dans ses deux derniers ballets et développés par Stravinski. Le véritable problème de Chostakovitch fut celui de ses limites mélodiques. Tant d'éléments dans les précédents ballets apparaissent comme un combat pernicieux contre l'émergence de la Grande Mélodie. Mais ici le caractère mélodique est essentiel et les thèmes de Chostakovitch sont invariablement carrés – surtout si on les confronte à l'aisance et à l'originalité de Prokofiev en ce domaine.

Il est assez facile de faire abstraction de cette caractéristique dans le premier acte, car l'orchestration délicatement variée – qui permet de déceler très nettement quelles sont les danses d'ensemble, les numéros féminins et masculins – et les innombrables fantaisies harmoniques exercent un charme indéniable. Avec les deux grands adagios du deuxième acte, dans lequel l'intrigue amoureuse du ballet prend le dessus, Chostakovitch atteint presque à la splendeur dépouillée du Pas de deux de Tchaïkovski tel que l'a traité Stravinski dans *Le baiser de la fée*. Le premier (no 25) rend un hommage inventif au Pas d'action du *Lac des cygnes* (accords originaux aux bois, cadence écourtée

à la harpe) avant qu'émerge un solo de cor plein de poésie suivi d'explosions-surprises de l'orchestre tout entier. Et dans le second (no 29), le solo de violoncelle confère véritablement son "âme" au ballet. Inévitablement, peut-être, les variations – plusieurs sont des reprises du premier acte et ne figurent donc pas dans le présent enregistrement – et les codas galopantes nous ramènent à des clichés du ballet. L'intérêt est à nouveau suscité cependant par le seul numéro grotesque de la partition (33), qui met en scène les estivants qu'escortent les grognements du basson et du contrebasson, les cuivres avec sourdine et les cordes *col legno*. Le troisième acte nous transporte dans un autre univers, comme si Chostakovitch ne pouvait maîtriser longtemps son inclination naturelle à l'insolence, à l'adjonction de fausses notes piquantes et aux surcharges orchestrales délibérées. Du point de vue dramatique, le couronnement de l'amour, dans le ballet, ne peut être suivi que de scènes de réjouissances générales. Mais le procédé, combien banal, s'assortit d'une touche de maniaquerie qui semble se prêter à percer dans le finale évaporé – un morceau infiniment plus réussi et plus caractéristique que la péroration de l'Armée rouge dans *Le boulon*.

C'est peut-être cette menace que Staline pressentit lorsqu'il vit *Le clair ruisseau*. Cette oeuvre tint l'affiche du 4 juin 1935 au début

de février 1936, au théâtre Maly à Leningrad, donc plus longtemps que les opéras précédents. La chorégraphie, particulièrement réussie, était de Fyodor Lopukhov. La fin des représentations fut la conséquence directe de la visite du chef d'état. Mais l'article qui parut ensuite dans la *Pravda* "Un faux ballet" semble avoir été dicté plutôt par l'intention de citer Chostakovitch en exemple et de montrer qu'un succès de masse, très innocent en apparence, pouvait ne pas échapper à la désapprobation. Car le véritable sujet de mécontentement, on le sait maintenant, était le succès plus grand encore de *Lady Macbeth du district de Mzensk*, dénoncé par la presse quelques semaines plus tôt sous le titre "Un galimatias musical".

Voilà donc, semble-t-il, ce qu'il advint du *Clair ruisseau*. Chostakovitch donna libre cours à ses commentaires personnels dans le finale de la Quatrième symphonie dont l'exécution ne pouvait être envisagée dans le climat de l'époque et qui ne fut jouée que longtemps après la mort de Staline. L'argument symphonique se résume à une série de numéros de danses populaires parodiant le style "simple" de son dernier ballet, pour se terminer tragiquement. Il subsiste une note intéressante qui montre à quel point Chostakovitch apprécia plus tard l'utilité de cette partition "joyeuse, légère, divertissante". Les diverses vagues d'opposition de Jdanov contre "le formalisme

en musique", en 1948, traversèrent plus en profondeur le paysage musical soviétique, portant davantage préjudice à Chostakovitch à long terme que le décret de 1936. Tout élan symphonique d'envergure était hors de question. Une oeuvre essentielle comme le Premier concerto pour violon dut être différée. Seules des cantates patriotiques dénuées d'ironie ou des suites de musique légère avaient droit de cité. Et Chostakovitch entreprit donc de remanier légèrement des éditions de certains numéros du *Clair ruisseau* et quelques autres pièces brèves pour en faire trois suites de ballet (la version éditée comprend des séquences légèrement différentes de l'original de Levon Atovmian).

Ici, Gennady Rozhdestvensky propose une sélection beaucoup plus intéressante que celle quelque peu décousue de ces suites, qui n'est guère cependant une présentation servile de la chorégraphie intégrale du *Clair ruisseau*. Il conserve la structure ingénieuse du ballet en trois actes, tout en omettant certains numéros qui sont soit des redites pures et simples (Chostakovitch affectionne un peu trop la grande valse d'ensemble du premier acte, par exemple) ou des passages repris du *Boulon*, cet échec, ajoutant ainsi une production de choix aux enregistrements intégraux des précédents ballet.

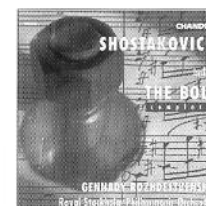
© 1996 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Already Released



The Golden Age
Chan 9251/2



The Bolt
Chan 9343/4

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our quarterly review please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

TRYGG HANSA

Producer Brian Couzens

Sound engineer and editor Ben Connellan

Assistant engineer Richard Smoker

Recording venue Stockholm Concert Hall; 9–14 June 1995

Collage/design Jaquetta Sergeant using photo of Shostakovich (AKG London) & poster *Creative Thought* by V. Suryanov (Society for Cooperation in Russian & Soviet Studies)

Back cover Photo of Shostakovich (AKG London)

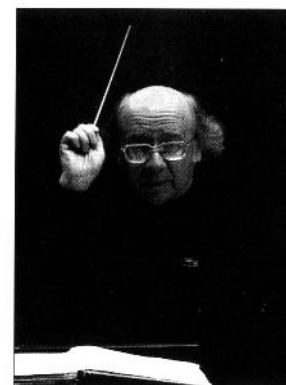
Booklet typeset by Michael White-Robinson

Publisher 1994 Editions DSCH Moscou

© 1996 Chandos Records Ltd

© 1996 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England



Gennady Rozhdestvensky
Stig-Göran Nilsson

SHOSTAKOVICH: THE LIMPID STREAM - RSPo/Rozhdestvensky

CHANDOS
CHAN 9423

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9423

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

The Limpid Stream Op. 39

revised version by Gennady Rozhdestvensky

Act I

1	No. 1 Overture: Allegro	2:47
2	No. 2 Adagio – Allegro – Allegro vivo	3:20
3	No. 3 March: Allegretto	0:54
4	No. 4 Allegretto	2:18
5	No. 5 Allegretto – Tempo de mazurka	1:58
6	No. 7 Scene and Waltz –	
	Entr'acte: Allegretto	5:13
7	No. 8 Feast: Allegro	1:33
8	No. 9 Allegro	1:00
9	No. 12 Scene 2: Moderato con moto	1:47
10	No. 13 Waltz	1:39
11	No. 14 Allegro	1:21
12	No. 15 Presto	2:22

Act II

13	No. 20 Invitation to the meeting:	
	Adagio	1:08
14	No. 21 Allegro	3:38

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

Gennady Rozhdestvensky

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1996 Chandos Records Ltd. © 1996 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

TRYGG HANSA

DDD



15	No. 22 Andantino	0:34
16	No. 25 Adagio	4:33
17	No. 27 Variation	1:13
18	No. 28 Coda: Allegro	0:38
19	No. 29 Adagio	6:24
20	No. 31 Variation	1:12
21	No. 32 Coda: Allegro	1:38
22	No. 33 Allegro poco moderato	1:59
23	No. 35 Coda: Presto	2:44

Act III

24	No. 36 Allegro molto	1:56
25	No. 37	2:17
26	No. 40 Variation: Allegro	1:10
27	No. 41 Pizzicato: Allegretto	1:05
28	No. 42 Variation: Allegro	0:41
29	No. 44 Final dance: Allegro	7:41

TT 68:31

SHOSTAKOVICH: THE LIMPID STREAM - RSPo/Rozhdestvensky

CHANDOS
CHAN 9423