

CHAN 9522

CHANDOS

SHOSTAKOVICH

SYMPHONY NO. 10 • THE BIG LIGHTNING



Russian State Symphonic Cappella
Russian State Symphony Orchestra
under Valeri Polyansky



Dmitri Shostakovich

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

	Symphony No. 10 in E minor, Op. 93	56:31
	in e-Moll · mi mineur	
1	I Moderato	23:24
2	II Allegro	4:43
3	III Allegretto	13:11
4	IV Andante – Allegro	15:00
	The Big Lightning*	17:32
5	1 Overture –	1:52
6	2 Scene –	2:53
7	3 Song of the Architect –	3:54
8	4 Scene with an American –	1:48
9	5 Mayofel's Song –	2:16
10	6 Telephone Calls –	0:56
11	7 Semyon's Song –	0:59
12	8 Duet of Semyon and Yegor –	0:42
13	9 Procession of Models	2:12
	TT 74:14	

Vsevolod Grivnov tenor (Yegor/Tommie)*

Dmitry Fadeyev bass (Semyon/Manager)*

Oleg Dolgov tenor (Architect)*

Andrei Baturkin bass (Mayofel)*

Tatiana Sharova soprano (Old Woman)*

Anatoly Safiulin bass (Bass solo/Voice from the megaphone)*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

Shostakovich: Symphony No. 10/The Big Lightning

Like the Fifth, the **Tenth Symphony** proved to be a watershed in Shostakovich's career. But if the Fifth was the brilliant outcome of creative *perestroika* in the light of threatening Party criticism in 1935, the Tenth was, if anything, a remarkable expression of the 'thaw' which was to follow the death of Stalin in February 1953. Shostakovich wrote the symphony quickly in the summer of that year, but it had been stirring in his mind for some time, and the pianist Tatyana Nikolayeva has recalled that Shostakovich played excerpts from it to her in 1950–1, when he was working on the *Twenty-Four Preludes and Fugues*. Indeed, some of the thematic-motivic ideas of the Tenth had already been anticipated in such works as the withheld First Violin Concerto (1947–8) and Fifth String Quartet (1952), and the 'songfulness' of the symphony was to some extent prepared by the vocal music and film scores – much of it making extensive use of Russian folksong material – which the composer had produced during the difficult years following the Zhdanov decree of 1948.

The time-gap between the 'little' Ninth (1945) and the epic Tenth is the longest between any of Shostakovich's fifteen symphonies. His symphonies of the war years

had come under attack, and it seems reasonable to suppose that the Tenth quickly took its final shape as a direct result of the sense of release brought about by Stalin's death. Indeed, the Shostakovich-Volkov memoirs go so far as to suggest that the second movement – a baleful scherzo in 2/4 time – was 'a portrait of Stalin, roughly speaking'. (But this is an over-simplification of a movement which contains all sorts of semantic puzzles, beginning with the quotation of a theme identified with the Russian people in Mussorgsky's *Boris Godunov*.)

The Tenth Symphony, following its first performance in Leningrad under Evgeny Mravinsky on 17 December 1953, was the subject of an important debate organised by the Composers' Union in 1954. Soviet composers and critics were still deeply conscious of Shostakovich's official disgrace as a symphonist, and were all too familiar with the problems of interpretation his conflict-laden music presented to Party ideologists. The so-called 'tragic' and 'isolated' elements of his style, the question of how successfully he had solved the problem of providing an acceptably happy ending to his symphony

(certain critics considered that the work needed a fifth, triumphant movement!) – all these 'erroneous tendencies' were mulled over in speeches and exchanges, for Shostakovich the condemned 'formalist' had yet to be rehabilitated by the decree of 1958 which finally put paid to the excesses of the Stalin period. Some kind of agreement seems to have been reached as to the work's ideological acceptability under the term 'optimistic tragedy' for it was clear that the composer – ideology apart – had produced a musical masterpiece. At this conference Shostakovich refused to be drawn on the subject of what his symphony was about. He contented himself with modest self-criticism about a possible miscalculation on the proportion of slow to fast music and blamed himself for writing it so quickly; on the question of meaning he said simply that he had 'wanted to portray human feelings and passions'.

Much of the fascination of the symphony lies in the composer's Chekhovian use of certain *idées fixes* – for example, the personal motto theme DSCH (D, E flat, C, B natural), which emerges in the third movement and asserts itself triumphantly at the end of the finale, or the enigmatic horn call E–A–E–D–A repeated twelve times in the third movement, a movement which also brings back the introductory theme of the first movement. (Recent research has established that the

E–A–E–D–A motif was, in fact, derived from the first name of the Azerbaijani pianist and composer Elmira Nazirova, who had studied with Shostakovich and with whom he shared an intense correspondence during the summer of 1953). Like Tchaikovsky's Fourth Symphony, the initial thematic material of each movement is unified by a scale-wise motif of a minor third (Tchaikovsky's falls, Shostakovich's rises) and this motif is eventually absorbed into DSCH in the third movement.

The 'dramaturgical' scheme (as Soviet musicology puts it) is, likewise, splendidly carried through. The first two movements are diametrically opposed: the long, questioning lyrical flow centring on E minor which breaks out of its introspection and mounts to a towering climax before returning to its starting-point is set against a scherzo of the utmost violence and brevity in B flat minor. The martial 'scherzo' – biting, aggressive, mechanical, cruelly satirical – was something of a Shostakovich speciality. In his 'war' symphonies Nos 7 and 8, the composer had already introduced such music. There had been the notorious episode of the goose-stepping 'invasion theme' in the first movement of the 'Leningrad' Symphony (shades of Ravel's *Bolero*!) and the grim marches of the second and third movements of the Eighth – a kind of expression that occurs also in the scherzo movements of the

Third and Eighth String Quartets. In the symphonies they introduce an ironic note of evil triumph that – as in Berlioz, Liszt and Mahler – runs counter to the idea of the scherzo as a joyful, life-affirming dance. Both Mahler and Tchaikovsky had introduced sinister, grotesque elements into their scherzo movements and in his Sixth Symphony Tchaikovsky had given his martial third movement an ironic twist in the context of the desolate finale. Here in the second movement of his Tenth Symphony, the concentrated fury of Shostakovich's blistering, spitting march knows no bounds.

The third movement (C minor) introduces the author himself with his calling card, DSCH. It may suggest relief in the more traditional form of a dance-scherzo in 3/4 time, but its mood is suppressed and unstable. It alternates hesitant, even stealthy steps with a more confident assertiveness. A clear horn call suggests a lightening of mood, and there is a rare vision of peace. But it also brings back a dark reminiscence of the first movement, and there are darker things to come with further intensive development of the main theme. (Here DSCH enters with a new vehemence of expression.) The ending of this movement is tonally enigmatic, with the 'freezing' of the horn call's notes into a string chord set against DSCH on the upper woodwind. We seem poised between darkness and light.

The finale begins darkly, with a searching recitative (cellos and basses) that heralds sorrow and anxiety. Cries are heard in the response of flute, piccolo and bassoon to the long oboe melody – cries which are to be heard again in the tense development of the *Allegro*, with its return to the evil scherzo at the climax. But now they lead on to the apparent merriment of the 'jolly' main theme of what proves to be an emotionally very complex (E major) dance finale. It is all very well to talk about a 'lightening of mood' here; but there are contradictory forces in this movement which appear to be at work right to the very end, with its manic assertion of DSCH, first high on the horns, and then in a frenzied tattoo on the timpani. There is in the middle of this finale much agitation, out of which DSCH suddenly towers in awesome unison. A Romantic dawn seems to be breaking in the return of the introduction's cello/bass theme, first on the cellos, then on the violins. But it ushers in an entrance of the main theme on solo bassoon in a grotesque march, and throughout there is a subversive tension in the many tonal twists that never seem to settle for a positively unequivocal E major. True, we have moved from minor to major, but all is not clear. It becomes possible to understand why critics at its first performance felt the need for a fifth, openly triumphant movement. Perhaps the composer-

critic Andrey Volkonsky was glossing over the disturbing aspects of this finale with the oil of Socialist Realism when he referred in 1954 to 'a line from darkness to light'?

Triumph or tragedy? Genuine rejoicing or subversive humour? The language of 'double-speak' was arguably ingrained in Shostakovich; Stalin's death offered no guarantee that things would get better in the Soviet Russia of 1953. And so the personal victory – if it can be called such – of the Tenth Symphony is celebrated in a spirit of sardonic glee rather than honest mirth. Shostakovich may have hoped for the best, but he still had good reasons to fear the worst.

© 2000 Eric Roseberry

In his youth Shostakovich was a prolific and brilliant dramatic composer, chalking up around thirty scores for the theatre and the cinema. Some of these were works of the greatest ambition, like the two operas *The Nose* (1928) and *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1932). Others were more experimental, like the live orchestral accompaniment to the silent film *The New Babylon* (1929). Some were frankly aimed at the most popular of audiences, like the music-hall show *Hypothetically Murdered* (1931).

One of the oddest was the unfinished operetta *The Big Lightning*. Little was known

about it until, in 1980, the conductor Gennady Rozhdestvensky found nine numbers in full score. All seem to have belonged to what would have been the first act of this piece. Apparently, what survives dates from 1932 when the Maly Opera Theatre in Leningrad organised 'artistic brigades' to write 'new Soviet operas'. One of these brigades, consisting of the revolutionary poet Nikolai Aseyev and Shostakovich, was commissioned to produce an opera on 'the class struggle in the West'. Aseyev's complete libretto is not known to have survived. But from the fragmentary text in the score, it is clear he came up with a version of a story-line much used in Soviet plays, films and novels of the period (and also in Shostakovich's ballet *The Golden Age*). In tales of this type, a 'good' Soviet delegation is sent to some capitalist country where the wicked Westerners do all they can to make trouble, but the heroic Soviets win through in the end. In this case, the project was abandoned. No one knows why, although Shostakovich himself mordantly commented that 'this work was not in my line'. What remains is a tantalising little curtain-raiser.

The Big Lightning begins with a lively overture. The scene then opens in a grand hotel in an unnamed capitalist country. Cleaning staff hurry to make ready for guests from the USSR. In a pseudo-Viennese waltz,

their supervisor threatens them with unemployment if they do not work hard enough. An 'Architect', who appears to be running the hotel, tells them what to expect from the 'Bolsheviks'. Amusingly, when the Architect sings the words 'red poppy', Shostakovich introduces a quotation from Glière's ballet *The Red Poppy*, while elsewhere in the same number he makes fun of the Russian folk-tune 'The Little Birch Tree', known to most music-lovers from the finale of Tchaikovsky's Fourth Symphony.

A lively dance follows, recycled from his earlier *Hypothetically Murdered*. The dance's title is all that remains to tell us that there was an 'American' in this show. Then a character called Mayofel boasts about the 'Silver Bullet' racing cars made in his factory and how they can beat the American cars any day. Is Mayofel a member of the Soviet delegation? The words half imply this but the music, which parodies several well-known tunes, suggests otherwise.

A comical melodrama of wrong telephone numbers introduces Semyon, who certainly is a member of the Soviet delegation. He urges his fellow Soviets to patriotic fervour and, in a duet with his friend Yegor, dismisses their capitalist enemies as 'hostile lilliputians'. Presumably the scene then changes to a typical Western fashion-show as the last surviving number, also recycled from

Hypothetically Murdered, is called 'The Procession of Models'. And on this odd note the score ends.

© 2000 Gerard McBurney

A soloist of the Novaya Opera music theatre in Moscow, **Vsevolod Grivnov** gained his musical education at the Gnesin Academy of Music in Russia where he specialised in vocal music. On the stage of the Novaya Opera he has assumed the roles of Lensky (Tchaikovsky's *Eugene Onegin*), the Simpleton (Mussorgsky's *Boris Godunov*) and Leicester (Donizetti's *Maria Stuarda*). Vsevolod Grivnov has made successful appearances in works of the cantata and oratorio type: Rachmaninov's *The Bells*, Stravinsky's *Les Noces*, Schnittke's Requiem, Beethoven's Ninth Symphony and Verdi's Requiem. He has a busy career as a concert artist and has appeared in Russia, Germany and the UK.

From 1986 **Dmitry Fadeyev** worked as a chorus member of the Aleksandrov Song and Dance Ensemble of the Russian Army (twice awarded the order of the Red Banner). Since 1998 he has been a soloist and chorus member (bass) of the Russian State Symphonic Cappella under the direction of Valeri Polyansky. During the 1999 Festival of Russian music in Spoleto he assumed the

incidental roles of the chorus leader and second German general in Prokofiev's *War and Peace*. His repertoire as a concert soloist includes folksongs of the world, old Russian romances, other Russian works and sacred works.

Oleg Dolgov was born in 1972. In 1998 he became a student in the vocal department of the Moscow State Conservatory. Since 1995 he has been a soloist (tenor) in the full choir of the Russian State Symphonic Cappella under the direction of Valeri Polyansky. His repertoire includes: tenor solo in Schnittke's Requiem and Symphony No. 2, and Rossini's Stabat Mater, Monsieur Triquet in Tchaikovsky's *Eugene Onegin*, the Young Factory Worker and the adjutant of General Koligan in Prokofiev's *War and Peace*, Szymanowski's *Kurpinski Songs*, Mendelssohn's *Elijah* and Rachmaninov's Vespers.

Andrei Baturkin, grandson of the great Russian tenor Anatoly Orfenov, was born in Moscow in 1966. He studied with Professor Eizen at the Gnesin Academy of Music. In 1993, after graduation, he joined the Stanislavsky Theatre company and the Helikon Opera company. His repertoire includes the roles of Eugene Onegin, Yeletsky and Tomsy (*The Queen of Spades*), Escamillo (*Carmen*),

Germont (*La traviata*), Amonasro (*Aida*), Schaunard (*La bohème*) and Figaro (*Il barbiere di Siviglia*). In 1995 he appeared as Yeletsky at the Wexford Festival. He is a finalist of the first International Opera Competition in Hamamatsu, Japan.

Tatiana Sharova graduated from the Rimsky-Korsakov Conservatory of St Petersburg. For many years she worked with the Russian State Symphonic Cappella under the direction of Valeri Polyansky and continues to improve her singing under Smirnova, a highly venerated figure in Russian culture. Tatiana Sharova works a great deal to extend her concert repertoire, which includes songs, cantatas, oratorios and opera. In 1998 she gained the Diploma of the Bellini International singing competition in Sicily, and has received the award of Honoured Artist of the Russian Federation for her achievements.

The first concert performance given by the Moscow Conservatoire Student Choir, later to become the choir of the **Russian State Symphonic Cappella**, under Valeri Polyansky (also a student at the Conservatoire) on 1 December 1971, is considered to be the date of its foundation.

In 1975 the choir, under Polyansky, won gold and bronze medals at the international

competition of polyphonic choirs 'Guido d'Arezzo' in Italy. This was the first time in the history of the Russian choral tradition that a choir had been awarded a prize in an international competition. Valeri Polyansky won a special prize as best conductor of the competition.

Polyansky and the Russian State Symphonic Cappella have toured extensively in Russia and abroad, to much critical acclaim.

The **Russian State Symphony Orchestra**, or Soviet Philharmonic Orchestra as it was originally called, was formed by the conductor Gennady Rozhdestvensky. It has made numerous concert tours throughout Russia, Europe, the USA and Japan and has performed alongside many world-famous musicians and conductors including Sir Yehudi Menuhin, Nikolai Petrov, Yuri Bashmet, Vladimir Spivakov and Zubin Mehta.

Since 1992 the Orchestra has been conducted by Valeri Polyansky and has given innumerable concerts together with the Russian State Symphonic Cappella. In that same year the Orchestra toured the USA,

Canada, Germany, Spain, Italy, Austria, Japan and Taiwan.

After graduating from the Moscow State Conservatory, **Valeri Polyansky** attended a postgraduate course in opera and symphonic conducting, for which he studied with Gennady Rozhdestvensky.

Valeri Polyansky began his professional career conducting at the Moscow Operetta Theatre and at the Bolshoi Theatre. During this time he also worked with all the leading symphony orchestras of Moscow. In 1992 he became Artistic Director and Principal Conductor of the Russian State Symphonic Cappella and Russian State Symphony Orchestra.

Valeri Polyansky has wide connections with other leading Russian and international symphony orchestras; he has conducted the State Chamber Orchestra of Belorussia, the Helsinki Symphony Orchestra and the Taipei Symphony Orchestra. He was involved with a production of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* at the Gothenburg Music Theatre in Sweden and in 1993 was Principal Conductor at the Gothenburg Festival.

Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 10/Der große Blitz

Wie die Fünfte Sinfonie sollte sich auch die **Zehnte Sinfonie** als eine Art Wasserscheide in Schostakowitschs Karriere erweisen. Die Fünfte war 1935 das brillante Resultat einer kreativen Perestroika angesichts drohender Parteikritik gewesen, wohingegen die Zehnte eher eine bemerkenswerte Versinnbildlichung des "Taufwitters" nach Stalins Tod im Februar 1953 darstellt. Schostakowitsch schrieb die Sinfonie in kurzer Zeit im Sommer desselben Jahres, doch sie hatte ihm schon eine Zeitlang im Kopf herumgespukt: die Pianistin Tatjana Nikolajewna erinnert sich, daß Schostakowitsch ihr schon 1950–51, als er an den *24 Präludien und Fugen* arbeitete, Auszüge vorspielte. Einiges thematisches und motivisches Ideengut der Zehnten war bereits in Werken wie dem unterdrückten Ersten Violinkonzert (1947–48) und dem Fünften Streichquartett (1952) enthalten, und die "Liedhaftigkeit" der Sinfonie wurde zu einem gewissen Grad von der Vokal- und Filmmusik vorbereitet (die ausgiebig von russischem Volksliedmaterial Gebrauch macht), die der Komponist in den schwierigen Jahren nach dem Schdanow-Erlaß von 1948 produziert hatte.

Der Zeitraum zwischen der "kleinen" Neunten (1945) und der epischen Zehnten

ist der längste zwischen zwei Sinfonien Schostakowitschs. Seine Sinfonien aus den Kriegsjahren waren angegriffen worden, und man darf wohl annehmen, daß die Zehnte ihr endgültiges Format als direkte Folge der Entspannung annahm, die Stalins Tod mit sich brachte; die Schostakowitsch-Volkow-Memoiren gehen sogar so weit, anzudeuten, daß der zweite Satz, ein bösesartiges Scherzo im 2/4-Takt, "nahezu ein Portrait Stalins" darstellt. (Dies ist jedoch eine zu grobe Vereinfachung eines Satzes, der allerlei semantische Rätsel enthält, beginnend mit dem Zitat eines Themas, das in Mussorgskis *Boris Godunow* mit dem russischen Volk gleichgesetzt wird.)

Die Uraufführung der Zehnten Sinfonie am 17. Dezember 1953 unter Jewgeni Mrawinski in Leningrad regte eine bedeutende Debatte an, die 1954 vom Komponistenverband veranstaltet wurde. Sowjetische Komponisten und Kritiker waren sich Schostakowitschs offizieller Ungnade als Sinfoniker nach wie vor stark bewußt und waren alle mit den Problemen nur zu vertraut, die die Interpretation seiner konfliktgeladenen Musik den Partei-Ideologen bereitete. Die sogenannten "tragischen" und "isolierten" Elemente seines Stils, die Frage, wie

erfolgreich er das Problem gelöst hatte, seiner Sinfonie einen guten Ausgang zu geben (einige Kritiker glaubten, das Werk bedürfte eines triumphalen fünften Satzes!) – all diese “irrigen Tendenzen” wurden in Reden und Diskussionen erörtert, denn der als “formalistisch” verurteilte Schostakowitsch sollte erst mit dem Erlaß von 1958 rehabilitiert werden, der mit den Exzessen der Stalin-Ära endgültig Schluß machte. Über die ideologische Annehmbarkeit des Werkes als “optimistische Tragödie” wurde wohl schließlich eine Art Übereinstimmung gefunden, denn es war klar, daß der Komponist – abgesehen von der Ideologie – ein musikalisches Meisterwerk geliefert hatte. Auf dieser Konferenz ließ sich Schostakowitsch zu keiner Aussage über den Inhalt des Werkes drängen. Er gab sich mit mäßiger Selbstkritik über eine mögliche Fehlkalkulation beim Verhältnis von langsamer und schneller Musik zufrieden und schrieb sich selbst die Schuld zu, weil er das Werk so schnell komponiert hatte; auf die Frage nach seiner Bedeutung sagte er einfach, er habe “menschliche Gefühle und Leidenschaften porträtieren” wollen.

Die Faszination, die die Sinfonie ausübt, liegt vielfach im Gebrauch gewisser *Idées fixes* im Tschechowschen Sinne – z.B. das persönliche Motto-Thema DSch (D, Es, C, H), das im dritten Satz auftaucht und sich am Ende des Finales triumphal behauptet, oder

das enigmatische Hornsignal E–A–E–D–A, das im dritten Satz zwölfmal wiederholt wird. (In jüngerer Zeit wurde nachgewiesen, daß sich das E–A–E–D–A-Motiv aus dem Vornamen der aserbajdschanischen Pianistin und Komponistin Elmira Nazirowa ableitet, die bei Schostakowitsch studiert hatte und mit der er im Sommer 1953 eine rege Korrespondenz unterhielt.) Wie in Tschaikowskis Vierter Sinfonie wird das thematische Material am Anfang jedes Satzes durch ein stufenhaftes Motiv einer kleinen Terz (Tschaikowskis fallend, Schostakowitschs steigend) vereinheitlicht, und dieses Motiv wird im dritten Satz schließlich in das DSch-Motiv absorbiert.

Das “dramaturgische” Schema (wie die sowjetische Musikwissenschaft sich ausdrückt) wird auf ähnlich brillante Weise durchgeführt. Die ersten beiden Sätze stehen in direktem Kontrast: Der lange, fragende, lyrische Fluß des ersten Satzes mit e-Moll als tonalem Zentrum, der aus seiner Introspektion ausbricht und sich zu einem überragenden Höhepunkt steigert, bevor er wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, ist einem äußerst heftigen und knappen Scherzo in b-Moll entgegengesetzt. Das martialische “Scherzo” – beißend, aggressiv, mechanisch, grausam satirisch – war eine Spezialität Schostakowitschs. In seinen “Kriegssinfonien” Nr. 7 und 8 hatte der Komponist bereits solche Musik vorgeführt. Da gab es im ersten

Satz der “Leningrad”-Sinfonie die notorische Episode des “Einmarschthemas” im Stehschritt (Anklänge an Ravels *Bohéro!*) und die grimmigen Märsche des zweiten und dritten Satzes der Achten – ein Ausdrucksmittel, das auch in den Scherzosätzen des Dritten und Achten Streichquartetts auftaucht. In den Sinfonien führen sie eine ironische Note übel sinnigen Triumphs ein, der – wie bei Berlioz, Liszt und Mahler – der Idee vom Scherzo als einem freudigen, lebensbejahenden Tanz widerspricht. Sowohl Mahler als auch Tschaikowski hatten unheilvolle und groteske Elemente in ihren Scherzo-Sätzen eingeführt, und in seiner Sechsten Sinfonie hatte Tschaikowski dem martialischen dritten Satz im Kontext des desolaten Finales eine ironische Wendung gegeben. Hier im zweiten Satz seiner Zehnten Sinfonie kennt die konzentrierte Wut von Schostakowitschs kritischem, fauchendem Marsch keine Grenzen.

Der dritte Satz (c-Moll) stellt den Autor selbst mit seiner Visitenkarte, dem DSch-Motiv, vor. Er könnte Erleichterung in der traditionellen Form eines tänzerischen Scherzos im 3/4-Takt andeuten, aber seine Stimmung ist bedrückt und unstabil. Zögernde, ja verstohlene Schritte wechseln mit Passagen größerer Selbstsicherheit ab. Ein helles Hornsignal deutet eine leichtere Stimmung an, und bietet eine rare Vision des

Friedens. Aber es bringt die Erinnerung an den ersten Satz mit sich, und in der weiteren intensiven Verarbeitung des Hauptthemas stehen mehr dunkle Wolken bevor. (Hier tritt DSch mit neuer Vehemenz wieder auf.) Dieser Satz schließt tonal mysteriös: Die Töne des Hornsignals werden in einen Streicherakkord “eingefroren”, der DSch in den hohen Holzbläsern entgegengesetzt ist. Wir scheinen zwischen Licht und Dunkel zu schweben.

Das Finale beginnt dunkel, mit einem forschenden Rezitativ (Celli und Bässe), das Kummer und Angst ankündigt. In der Antwort von Flöte, Pikkolo und Fagott auf die lange Oboenmelodie sind Schreie zu hören, die in der gespannten Durchführung des *Allegro* mit seiner Rückkehr zum bösen Scherzo auf dem Höhepunkt wiederkehren. Sie leiten jetzt jedoch weiter zu der scheinbaren Fröhlichkeit des “lustigen” Hauptthemas im emotional äußerst komplexen Tanzfinale (E-Dur). Man mag hier wohl von einer “Aufheiterung der Stimmung” sprechen, aber es sind in diesem Satz widersprüchliche Kräfte enthalten, die offenbar bis zum Schluß mit seiner manischen Behauptung des DSch-Motivs, zuerst hoch in den Hörnern, dann frenetisch in den Pauken am Werk sind. In der Mitte dieses Finales findet sich viel Unruhe, aus der DSch plötzlich in eindrucksvollem Unisono ertönt. Ein romantisches Erwachen scheint in der Wiederkehr des Cello/Baß-Themas zunächst in

den Celli, dann in den Violinen stattzufinden. Doch es bereitet den Weg für den Einsatz des Hauptthemas auf dem Solofagott in einem grotesken Marsch, und durchweg ist eine subversive Spannung in den vielen tonalen Verdrehungen spürbar, die sich nie für ein positives, unzweideutiges E-Dur entscheiden können. Sicher, wir sind von Moll nach Dur gekommen, aber damit ist nicht alles geklärt. Wir können jetzt verstehen, warum Kritiker nach der Uraufführung nach einem fünften, offen triumphalen Satz verlangten. Ob der Komponist und Rezensent Andrei Volkonski wohl mit wohlgeölt sozialistisch-realistischen Phrasen über die verstörenden Aspekte dieses Finales hinwegging, als er 1954 von einer "Gerade aus dem Dunkel ins Licht" sprach?

Triumph oder Tragödie? Echter Jubel oder subversiver Humor? Doppelzüngigkeit war zweifellos tief in Schostakowitsch verwurzelt, und Stalins Tod war keine Garantie, daß die Dinge sich im Sowjetrußland von 1953 zum Besseren wenden würden. Und somit feiert die Zehnte Sinfonie ihren persönlichen Sieg – wenn man es so nennen kann – in einer Stimmung sardonischer Heiterkeit statt ehrlicher Freude. Schostakowitsch mag wohl auf das Beste gehofft haben, aber er hatte nach wie vor gute Gründe, das Schlimmste zu befürchten.

© 2000 Eric Roseberry
Übersetzung: Friary Music Services

In seiner Jugend war Schostakowitsch ein produktiver und brillanter Komponist dramatischer Musik, der etwa dreißig Partituren für Bühne und Film verzeichnen konnte. Einige davon waren höchst ambitionierte Werke wie die Opern *Die Nase* (1928) und *Lady Macbeth von Mzensk* (1932). Andere waren eher experimentell wie die zur Live-Darbietung gedachte Orchesterbegleitung zu dem Stummfilm *Nowij Wawilon* (Das neue Babylon, 1929). Wieder andere zielten wie die Revue *Der bedingt Ermordete* (1931) unverhohlen auf das breiteste mögliche Publikum ab.

Eines der seltsamsten dieser Werke war die unvollendete Operette *Der große Blitz*. Kaum etwas war darüber bekannt, ehe der Dirigent Gennadi Roschdestwenski 1980 neun Nummern in einer Dirigierpartitur auffand. Alle Nummern waren wohl für den projektierten ersten Akt des Werks vorgesehen. Das erhaltene Fragment stammt offenbar aus dem Jahr 1932, als das Leningrader Mali-Operntheater "Künstlerbrigaden" organisierte, die "neue sowjetische Opern" schreiben sollten. Eine dieser Brigaden, bestehend aus dem Revolutionsdichter Nikolai Assejew und Schostakowitsch, erhielt den Auftrag, eine Oper über den "Klassenkampf im Westen" zu schreiben. Assejews vollständiges Libretto gilt als verschollen. Aber aus dem fragmentarischen Text der Partitur ist zu erkennen, dass er eine Handlung abgewandelt

hat, wie sie in sowjetischen Theaterstücken, Filmen und Romanen der Epoche (und in Schostakowitschs Ballett *Das goldene Zeitalter*) oft Verwendung fand. In Fabeln dieses Typs wird eine "gute" sowjetische Delegation in ein kapitalistisches Land geschickt, wo die schurkischen Westler alles Erdenkliche unternehmen, um Unfrieden zu stiften, doch die heldenhaften Sowjets bleiben am Ende siegreich. Im vorliegenden Fall wurde das Projekt nicht zu Ende geführt. Niemand weiß, warum, obwohl Schostakowitsch selbst sarkastisch feststellte: "Dieses Werk lag mir nicht". Was bleibt, ist ein verlockender kleiner Appetithappen.

Der große Blitz beginnt mit einer lebhaften Ouvertüre. Die Handlung setzt in einem Grandhotel eines ungenannten kapitalistischen Landes ein. Hauspersonal beeilt sich, alles für die Gäste aus der UdSSR herzurichten. In einem Pseudo-Wiener-Walzer droht der Aufseher seiner Putzkolonne mit Entlassung, wenn sie nicht hart genug arbeitet. Ein "Architekt", der anscheinend das Hotel leitet, klärt das Personal darüber auf, was es von den "Bolschewiken" zu erwarten habe. Amüsanterweise zitiert Schostakowitsch, als der Architekt vom "roten Mohn" singt, aus Gliers Ballett *Roter Mohn*, während er sich an anderer Stelle der gleichen Nummer über die russische Volksweise "Die kleine Birke" lustig macht, die den meisten Musikliebhabern aus

dem Finale von Tschaikowskis Vierter Sinfonie bekannt sein dürfte.

Es folgt ein lebhafter Tanz, den Schostakowitsch aus seinem früheren Werk *Der bedingt Ermordete* entlehnt hat. Der Titel des Tanzes ist alles, was uns noch daran erinnert, dass in der Show ein "Amerikaner" vorkam. Als Nächstes brüstet sich eine Figur namens Majofel mit den "Silbergeschoss" genannten Rennwagen, die in seiner Fabrik hergestellt werden, und damit, dass sie amerikanischen Wagen alle Mal überlegen seien. Ist Majofel Mitglied der sowjetischen Delegation? Der Text scheint es anzudeuten, aber die Musik mit ihren Parodien mehrerer bekannter Melodien lässt das Gegenteil vermuten.

Ein komisches Melodram um verwechselte Telefonnummern führt Semjon ein, der mit Sicherheit der Sowjetdelegation angehört. Er ruft seine sowjetischen Genossen zu patriotischem Eifer auf und tut in einem Duett mit seinem Freund Jegor ihre kapitalistischen Gegenspieler als "feindselige Liliputaner" ab. Vermutlich wechselt die Szene dann zu einer typisch westlichen Modenschau, denn die letzte erhaltene Nummer, ebenfalls aus *Der bedingt Ermordete* übernommen, trägt den Titel "Die Parade der Mannequins". Und auf dieser seltsamen Note bricht die Partitur ab.

© 2000 Gerard McBurney
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Vsevolod Grivnov erhielt seine musikalische Ausbildung an der Russischen Musikakademie Gnesin, wo er sich auf Vokalmusik spezialisierte. Als Solist des Musiktheaters Novaya Opera hat er den Lenski (Tschaikowskis *Eugen Onegin*), Gottesnarr (Mussorgskys *Boris Godunow*) und Leicester (Donizettis *Maria Stuarda*) gesungen. Grivnov hat auch mit seiner Interpretation von Werken in der Kantaten- und Oratoriotradition überzeugt: Rachmaninows *Die Glocken*, Strawinskys *Les Noces*, Schnittkes Requiem, Beethovens Neunte und Verdis Requiem. Grivnov ist als Konzertkünstler viel beschäftigt und in Russland, Deutschland und Großbritannien aufgetreten.

1986 trat **Dmitri Fadejew** in den Chor des Alexandrow Tanz- und Gesangsensembles der russischen Armee ein (zweimal erhielt er den Fahnenorden). Seit 1998 singt er als Solist und Chormitglied (Bass) in der Russischen Staatssinfonie-Cappella unter der Leitung von Valeri Poljanski. Beim Russischen Musikfestival in Spoleto 1999 übernahm er die Rollen des Chorleiters und des zweiten deutschen Generals in Prokofjews *Krieg und Frieden*. Sein konzert-solistisches Repertoire umfasst Volkslieder aus aller Welt, alte russische Romanzen, andere russische Werke und Sakralmusik.

Oleg Dolgow wurde 1972 geboren. 1998 nahm er sein Gesangsstudium am Moskauer

Staatskonservatorium auf. Seit 1995 ist er Solist (Tenor) im Chor der Russischen Staatssinfonie-Cappella unter der Leitung von Valeri Poljanski. Zu seinem Repertoire gehören der Solotenor in Schnittkes Requiem und 2. Sinfonie sowie Rossinis Stabat Mater, Monsieur Triquet in Tschaikowskis *Eugen Onegin*, der Junge Fabrikarbeiter und der Adjutant von General Koligan in Prokofjews *Krieg und Frieden*, Szymanowskis *Kurpinski-Lieder*, Mendelssohns *Elias* und Rachmaninows Vespers.

Andrei Baturkin, ein Enkel des großen russischen Tenors Anatoli Orfenow, wurde 1966 in Moskau geboren. Er hat bei Professor Eisen an der Russischen Musikakademie Gnesin studiert. Nach seinem Studienabschluß trat er 1993 dem Ensemble des Stanislawski-Theaters und der Helikon-Oper bei. Sein Repertoire umfaßt Eugen Onegin, Jeletzki und Tomschi (*La Dame de pique*), Escamillo (*Carmen*) Germont (*La traviata*), Amonasro (*Aida*), Schaunard (*La bohème*) und Figaro (*Il barbiere di Siviglia*). 1995 trat er als Jeletzki beim Wexford Festival auf. Beim ersten internationalen Opernwettbewerb in Hamamatsu in Japan kam er in die Endauswahl.

Tatjana Scharowa absolvierte ihr Studium am Rimski-Korsakow-Konservatorium in St. Petersburg. Viele Jahre lang wirkte sie mit

der Russischen Staatssinfonie-Cappella unter der Leitung von Valeri Poljanski, während sie ihre Stimme nun bei Smirnowa, einer hoch verehrten Größe der russischen Kultur, kultiviert. Tatjana Scharowa bemüht sich intensiv um eine Erweiterung ihres Konzertrepertoires, das Lieder, Kantaten, Oratorien und Oper umfasst. 1998 wurde sie beim internationalen Bellini-Gesangswettbewerb in Sizilien mit einem Diplom ausgezeichnet, und sie ist Trägerin des russischen Künstlerverdienstordens.

Als offizielles Gründungsdatum des Studentenchores des Moskauer Konservatoriums, später in die **Russische Staatssinfonie-Cappella** umbenannt, wird der 1. Dezember 1971 genannt, das Datum seines ersten Konzertauftritts unter Valeri Poljanski (damals selbst Student am Konservatorium).

1975 errang der Chor unter Poljanski als erster Chor in der Geschichte der russischen Chormusik einen Preis in einem internationalen Wettbewerb, als ihm in Italien die goldene und bronzene Medaille im internationalen "Guido d'Arezzo"-Wettbewerb für mehrstimmige Chöre verliehen wurde. Valeri Poljanski gewann außerdem einen Sonderpreis als bester Dirigent des Wettbewerbs.

Poljanski und die Russische Staatssinfonie-Cappella haben ausgedehnte Konzertreisen in Rußland und im Ausland unternommen und

werden von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen.

Das **Russische Staatssinfonieorchester**, ehemals das Sowjetische Philharmonische Orchester, wurde von dem Dirigenten Gennadi Roschdestwenski gegründet. Es hat zahlreiche Konzertreisen in Rußland, Europa, den USA und Japan unternommen und ist mit vielen weltberühmten Solisten und Dirigenten wie Sir Yehudi Menuhin, Nikolai Petrow, Yuri Baschmet, Vladimir Spivakow und Zubin Mehta aufgetreten.

Seit 1992 steht das Orchester unter der Leitung von Valeri Poljanski und hat in dieser Zeit viele Konzerte mit der Russischen Staatssinfonie-Cappella gegeben. Im selben Jahr war das Orchester in den USA, Kanada, Deutschland, Spanien, Italien, Österreich, Japan und Taiwan auf Tournee.

Nach Abschluß seiner Studien am Moskauer Staatskonservatorium belegte **Valeri Poljanski** einen fortgeschrittenen Kurs in Oper und sinfonischer Orchesterleitung, bei Gennadi Roschdestwenski, dem inzwischen weltberühmten Dirigent.

Valeri Poljanski begann seine berufliche Laufbahn mit einer Dirigentenstelle am Moskauer Operntheater und am Bolschoi-Theater. Während dieser Jahre betätigte er sich ebenfalls als Dirigent bei anderen Moskauer

Sinfonieorchestern. 1992 übernahm er die Stelle des künstlerischen Direktors und Chefdirigenten der Russischen Staatssinfonie-Cappella und des Russischen Staatssinfonieorchesters.

Valeri Poljanski steht mit zahlreichen führenden russischen und internationalen Sinfonieorchestern in Verbindung. So haben

das Staatskammerorchester von Belorußland, das Sinfonieorchester von Helsinki und das Sinfonieorchester von Taipeh unter seiner Leitung gespielt. Er war an einer Inszenierung von Tschaikowskis *Oper Eugen Onegin* am Musiktheater in Göteborg beteiligt und war 1993 Chefdirigent bei den Göteborger Musikfestspielen.

Chostakovitch: Symphonie no 10/Le grand éclair

A l'instar de la Cinquième, la **Dixième Symphonie** se révéla être un tournant décisif dans la carrière de Chostakovitch. Mais si la Cinquième avait été le brillant produit d'une *perestroïka* créative, compte tenu de la critique menaçante qu'exerçait le Parti en 1935, la Dixième était, quant à elle, une expression remarquable du "dégel" qui allait suivre la mort de Staline en février 1953. Chostakovitch écrivit la symphonie rapidement durant l'été de cette même année, mais elle avait occupé son esprit pendant quelques temps, et la pianiste Tatyana Nikolayeva se souvient que Chostakovitch lui joua des extraits de l'œuvre en 1950–1951 alors qu'il travaillait sur les *Vingt-quatre préludes et fugues*. En effet, certains thèmes et motifs de la Dixième Symphonie se trouvent préfigurés dans des œuvres telles que le Premier Concerto pour violon (1947–1948), œuvre demeurée longtemps inconnue, ainsi que le Cinquième Quatuor à cordes (1952). De même, le caractère "lyrique" de la symphonie était annoncé par la musique vocale et celle composée pour le cinéma – la majeure partie de cette musique s'inspirant de chansons populaires russes – que le compositeur avait

produite au cours des difficiles années suivant le Décret Jdanov de 1948.

Le laps de temps écoulé entre la "petite" Neuvième (1945) et l'épique Dixième est l'écart le plus notoire existant entre les quinze symphonies. Les symphonies de guerre de Chostakovitch avaient fait l'objet d'attaques, et il est raisonnable de supposer que la Dixième Symphonie ait pris rapidement sa forme définitive grâce au sentiment de détente provoqué par la mort de Staline; en effet, les mémoires de Chostakovitch par Volkov vont jusqu'à suggérer que le second mouvement – un scherzo sinistre à 2/4 – soit "en gros, un portrait de Staline". (Mais c'est une vision un peu simpliste d'un mouvement qui contient toutes sortes d'énigmes sémantiques, à commencer par la citation d'un thème associé au peuple russe dans le *Boris Godounov* de Moussorgski.)

Après sa première exécution à Léninegrad le 17 décembre 1953 sous la direction d'Evgueny Mravinsky, la Dixième Symphonie fut l'objet d'un important débat organisé par l'Union des compositeurs en 1954. Les compositeurs et critiques soviétiques étaient toujours profondément conscients de la disgrâce officielle de Chostakovitch en tant

que symphoniste, et connaissaient parfaitement les problèmes d'interprétation que posait aux idéologues du Parti cette musique chargée de conflits. Les éléments soi-disant "tragique" et "isolé" de son style, la question de sa capacité à résoudre le problème de conférer une fin heureuse à sa symphonie (certains critiques considéraient comme nécessaire l'ajout d'un cinquième mouvement triomphal), toutes ces "opinions erronées" étaient indéfiniment ressassées lors de discours et d'échanges, car Chostakovitch, le "formaliste" condamné, devait d'abord être réhabilité par le décret de 1958 qui mit un point final aux excès du temps de Staline. Une sorte d'accord semble avoir été atteint quant au degré d'acceptabilité idéologique des œuvres, accord qualifié de "tragédie optimiste", car il était clair que le compositeur – toute idéologie mise à part – avait produit un chef-d'œuvre musical. Lors de cette conférence, Chostakovitch refusa de s'engager sur la question du sujet de la symphonie. Il se contenta de faire quelques modestes auto-critiques à propos d'une possible erreur d'évaluation de la proportion entre les passages lents et vifs de son œuvre et se reprocha de l'avoir écrite si vite; à la question du sens, il déclara simplement qu'il "voulait peindre des émotions et des passions humaines".

Une grande part de la fascination qu'exerce la symphonie repose sur l'usage que fait le

compositeur d'"idées fixes" à la manière de Tchékhov: par exemple, le motif personnel DSCH (ré, mi bémol, ut, si), qui émerge dans le troisième mouvement et s'affirme triomphalement à la fin du finale; ou bien encore l'énigmatique appel du cor mi-la-mi-ré-la répété douze fois dans le troisième mouvement. (De récentes recherches ont établi que le motif mi-la-mi-ré-la est en réalité dérivé du prénom de la pianiste et compositrice azérie Elmira Nazirova, qui avait étudié avec Chostakovitch et avec laquelle il avait entretenu une intense correspondance au cours de l'été 1953.) Tout comme dans la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski, le matériau thématique initial de chacun des mouvements est unifié par un motif en mouvement conjoint dans l'ambitus d'une tierce mineure (les motifs descendants de Tchaïkovski, les motifs ascendants de Chostakovitch) et ce motif est finalement intégré dans le monogramme DSCH au cours du troisième mouvement.

Le schéma "dramaturgique" (ainsi que le présente la musicologie soviétique) est, de même, magnifiquement mené à bien. Les deux premiers mouvements sont diamétralement opposés: le long flux lyrique et interrogateur centré autour d'une tonalité de mi mineur qui échappe à son caractère introspectif et s'élève vers un apogée paroxystique avant de revenir à son point de départ, forme un très fort

contraste avec un scherzo extrêmement violent et bref à la fois, en si bémol mineur. Le "scherzo" martial – mordant, agressif, mécanique et cruellement satyrique – était l'une des spécialités de Chostakovitch. Dans ses Symphonies nos 7 et 8 dites de "guerre" le compositeur avait déjà introduit un climat de ce genre. Il y avait déjà eu l'épisode notoire du pas-de-l'oie dans le "thème de l'invasion" du premier mouvement de la Symphonie dite "Léningrad" (échos du *Boléro* de Ravel) et les marches menaçantes du second et troisième mouvements de la Huitième Symphonie – un mode d'expression qui apparaît également dans les scherzi des Troisième et Huitième Quatuors à cordes. Dans les symphonies, il introduit une note ironique de triomphe funeste qui – comme chez Berlioz, Liszt et Mahler – s'oppose à la conception habituelle du scherzo, danse joyeuse et pleine de vie. Mahler et Tchaïkovski avaient inséré des éléments sinistres et grotesques dans leurs scherzi, et dans sa Sixième Symphonie, Tchaïkovski avait glissé dans son troisième mouvement d'allure martiale une composante ironique dans le contexte plutôt désolé du finale. Ici, dans le second mouvement de sa Dixième Symphonie, la violence concentrée et enflammée de la marche foudroyante de Chostakovitch ne connaît pas de bornes.

Le troisième mouvement (en ut mineur)

présente le personnage de l'auteur lui-même par le biais de son monogramme musical, DSCH. Cela pourrait suggérer un certain allègement dans la forme la plus traditionnelle du scherzo à 3/4, mais son caractère est plutôt contenu et instable. Le mouvement fait alterner des pas hésitants, ou même furtifs avec l'expression d'une autorité plus confiante. Un clair appel du cor suggère une plus grande clémence d'humeur, et nous assistons à un fugitif instant de paix. Mais une sombre réminiscence du premier mouvement et d'autres séquences plus sombres encore s'annoncent dans l'intense développement du thème principal. (Ici, DSCH réapparaît avec une véhémence renouvelée.) La fin de ce mouvement est énigmatique dans sa tonalité: l'appel du cor se "fige" dans un accord des cordes et se superpose à un DSCH déclamé par les bois aigus. C'est comme si nous étions maintenus en équilibre entre l'ombre et la lumière.

Le finale commence par un récitatif interrogateur (violoncelles et contrebasses) exprimant la douleur et l'angoisse. On perçoit des plaintes dans la réponse de la flûte, du piccolo et du basson à la longue mélodie du hautbois – des plaintes que l'on entend encore une fois dans le développement tendu de l'*Allegro*, au moment de l'apogée où réapparaît le funeste scherzo. Mais alors, elles semblent nous mener aux réjouissances

apparentes du "joyeux" thème principal de ce qui semble être un finale (mi majeur) en forme de danse d'une extrême complexité émotionnelle. Rien ne s'oppose ici à parler d'un "allègement de l'atmosphère"; mais, à sa toute fin le mouvement semble être animé de forces contradictoires s'exprimant par l'énoncé obsessionnel du thème DSCH, d'abord dans l'aigu aux cors, puis dans un tambourinement frénétique aux timbales. Le milieu du finale est saisi d'une très grande agitation de laquelle s'élève soudain, dans un unisson anxieux, le motif DSCH. Une aube romantique semble pointer au moment où réapparaît le thème joué par les violoncelles et les contrebasses dans l'introduction, d'abord aux violoncelles puis aux violons. Mais il introduit une énonciation du thème principal au basson solo dans une marche grotesque, et il subsiste une tension subversive dans les nombreuses inflexions tonales qui ne semblent jamais pouvoir instaurer de manière stable la tonalité de mi majeur. Il est vrai que nous sommes passés du mode mineur au mode majeur, mais rien n'est clair. Nous commençons à comprendre pourquoi les critiques, lors de la première exécution de l'œuvre, exprimaient le besoin d'un cinquième mouvement résolument triomphal. Peut-être le compositeur et critique Andrey Volkonsky fardait-il les aspects dérangeants de ce finale avec les couleurs du Réalisme Socialiste, lorsqu'en 1954, il faisait

référence à un "passage de l'obscurité à la lumière"?

Triomphe ou tragédie? Véritables réjouissances ou humour subversif? L'art du discours ambivalent était indubitablement ancré en Chostakovitch. En 1953, la mort de Staline n'offrait aucune garantie que les choses iraient en s'améliorant dans la Russie Soviétique. Et ainsi, la victoire personnelle – si on peut l'appeler ainsi – de la Dixième Symphonie se voit célébrée dans un esprit d'exultation démoniaque plutôt que dans une atmosphère de joie sincère. Chostakovitch semble avoir espéré le meilleur, mais il avait encore de bonnes raisons de craindre le pire.

© 2000 Eric Roseberry

Traduction: Karin Py

Dans sa jeunesse, Chostakovitch était un compositeur dramatique brillant et prolifique: il avait à son actif quelque trente partitions pour le théâtre et le cinéma. Certaines d'entre elles, comme les opéras *Le Nez* (1928) et *Lady Macbeth du district de Mzensk* (1932), étaient des œuvres particulièrement ambitieuses. D'autres étaient plus expérimentales, comme l'accompagnement orchestral qui se faisait en direct pendant la projection du film muet *La nouvelle Babylone* (1929). D'autres encore s'adressaient franchement à un auditoire populaire, comme

le show de music-hall *Mort en sursis* (1931).

Une des œuvres les plus étranges de Chostakovitch est l'opérette inachevée *Le grand éclair*. Cette œuvre n'était guère connue jusqu'à ce qu'en 1980, le chef d'orchestre Gennadi Rozhdestvensky en trouve neuf numéros achevés en partition. Tous semblent avoir appartenu à ce qui aurait été le premier acte de cette œuvre. Ce qui a survécu date apparemment de 1932 lorsque le Théâtre d'opéra Maly à Leningrad mit sur pied des brigades artistiques pour composer des "nouveaux opéras soviétiques". Un opéra sur "la lutte des classes en Occident" fut commandé à l'une de ces brigades dont faisaient partie le poète révolutionnaire Nikolai Asseiev et Chostakovitch. Le livret complet de Asseiev semble s'être perdu, mais les fragments de texte dans la partition révèlent qu'il imagina une intrigue fréquente dans les pièces de théâtre, les films et les romans de l'époque (et dans le ballet de Chostakovitch *L'Age d'or*). Dans ceux-ci, une délégation soviétique animée de "bonnes" intentions est envoyée dans un pays capitaliste où les occidentaux malfaisants font tout ce qu'ils peuvent pour semer le trouble, mais les héros soviétiques en viennent à bout à la fin de l'œuvre. Cette fois cependant, le projet fut abandonné. Personne ne sait pourquoi, bien que Chostakovitch lui-même ait souligné, caustique: "cette œuvre n'est pas dans ma

ligne". Ce qu'il en reste est une petite pièce pleine de séduction convenant très bien pour introduire un programme.

Le grand éclair commence par une ouverture animée. La première scène a lieu dans un hôtel de luxe d'un pays capitaliste dont le nom n'est pas précisé. L'équipe chargée de l'entretien des lieux se hâte de tout préparer pour recevoir les hôtes venant d'URSS. Au son d'une valse pseudo-viennoise, leur responsable les menace de licenciement s'ils ne travaillent pas assez. Un "architecte", directeur de l'hôtel, leur explique ce qu'il faut attendre des "bolchevistes". Lorsque l'architecte chante les mots "pavot rouge", Chostakovitch introduit malicieusement une citation du ballet de Glière *Le Pavot rouge*. Plus loin, dans la même scène, il tourne en dérision la mélodie folklorique russe "Le petit bouleau" que la plupart des mélomanes connaissent pour l'avoir entendue dans le finale de la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski.

Une danse animée provenant de l'œuvre *Mort en sursis* suit. Le titre de la danse est le seul élément qui indique la présence dans cette pièce d'un "américain". Puis un personnage du nom de Mayofel vante les qualités des voitures de course "Flèche d'argent", fabriquées dans son usine, dont les performances sont supérieures, en toute occasion, à celles des voitures américaines. Mayofel fait-il partie de la délégation

soviétique? Les mots le laissent supposer, mais la musique, qui parodie diverses mélodies connues, suggère l'opposé.

Un mélodrame comique se jouant sur une erreur téléphonique introduit Semyon qui fait sûrement partie de la délégation venant d'URSS. Il appelle ses camarades soviétiques à la ferveur patriotique et, dans un duo avec son ami Yegor, bannit leurs ennemis capitalistes qu'il qualifie de "Lilliputiens hostiles". A ce moment, la scène se transforme sans doute en un défilé de mode typiquement occidental, car le dernier numéro qui subsiste et qui provient aussi de *Mort en sursis* est intitulé "Le défilé de mannequins". Et sur cette note étrange, la partition se termine.

© 2000 Gerard McBurney

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Soliste du Novaya Opera, un théâtre musical à Moscou, **Vsevolod Grivnov** reçut sa formation musicale à l'Institut Gnossine où il se spécialisa dans la musique vocale. Sur la scène du Novaya Opera, il a été Lensky (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski), l'Innocent (*Boris Godounov* de Moussorgski) et Leicester (*Maria Stuarda* de Donizetti). Vsevolod Grivnov s'est aussi fait remarquer dans des œuvres du genre cantate ou oratorio: *Les Cloches* de Rachmaninov, *Les Noces* de Stravinski, le Requiem de Schnittke, la Neuvième Symphonie

de Beethoven et le Requiem de Verdi. Il mène une carrière active dans la salle de concert et s'est produit en Russie, en Allemagne et au Royaume-Uni.

En 1986, **Dmitri Fadeiev** entra dans le chœur de l'Ensemble de chant et de danse de l'Armée russe Aleksandrov, recevant à deux reprises l'ordre de l'Étendard rouge. Depuis 1998 il est soliste et membre du chœur (basse) du Chœur a cappella symphonique de l'état russe sous la direction de Valeri Polyansky. Durant le Festival de musique russe à Spolète en 1999, il tint le rôle secondaire du chef de chœur et celui du second général allemand dans *Guerre et Paix* de Prokofiev. Son répertoire de concertiste comprend des chansons populaires du monde entier, des vieilles romances russes, d'autres œuvres russes et des pièces sacrées.

Né en 1972, **Oleg Dolgov** entra au Conservatoire d'état de Moscou en 1988 dans la section chorale. Depuis 1995 il est soliste (ténor) dans le grand Chœur a cappella symphonique de l'état russe que dirige Valeri Polyansky. Son répertoire comprend la partie de ténor solo dans le Requiem et la Symphonie no 2 de Schnittke ainsi que le Stabat Mater de Rossini, Monsieur Triquet dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, le jeune ouvrier et l'adjudant-major du Général Koligan

dans *Guerre et Paix* de Prokofiev, le *Chant kurpien* de Szymanowski, *Elijah* de Mendelssohn et les *Vêpres* de Rachmaninov.

Andrei Baturkin, petit-fils du grand ténor russe Anatoly Orfenov, est né à Moscou en 1966. Il a été l'élève du professeur Eizen à l'Institut Gnesin pour l'éducation musicale. En 1993, après avoir obtenu son diplôme, il s'est joint à la compagnie du théâtre Stanislavski et à celle de l'opéra Helikon. Son répertoire comprend les rôles d'Eugène Onéguine, Yeletsky et Tomsy (*La Dame de pique*), Escamillo (*Carmen*), Germont (*La traviata*), Amonasro (*Aida*), Schaunard (*La bohème*) et Figaro (*Il barbiere di Siviglia*). En 1995, il se produisit dans le rôle de Yeletsky au festival de Wexford. Il fut finaliste du premier concours international d'opéra à Hamamatsu au Japon.

Tatiana Sharova fit ses études au Conservatoire Rimski-Korsakov à St Pétersbourg. Elle travailla plusieurs années avec le Chœur a cappella symphonique de l'état russe sous la direction de Valeri Polyansky et continue d'approfondir sa connaissance du chant auprès de Smirnova, une personnalité fort estimée dans les milieux culturels russes. Tatiana Sharova s'attache à élargir son répertoire de concert qui comprend des mélodies, des cantates, des

oratorios et des œuvres lyriques. Lauréate en 1998 du Concours international de chant Bellini en Sicile, elle a été nommée Artiste d'Honneur de la Fédération russe en reconnaissance de ses prouesses musicales.

Le Chœur a cappella symphonique de l'état russe a donné son premier concert, sous la direction de Valeri Polyansky, étudiant au Conservatoire de Moscou, le 1^{er} décembre 1971, date qui est également celle de sa fondation officielle, sous le nom, alors de Chœur des étudiants du conservatoire de Moscou.

En 1975 le chœur, toujours sous la direction de Polyansky, remporte les médailles d'or et de bronze au concours international de chant choral polyphonique "Guido d'Arezzo", en Italie. C'est la première fois dans l'histoire du chant choral russe qu'un chœur se voit attribuer des médailles à un concours international. Valeri Polyansky y remporte également un prix spécial: celui du meilleur chef de chœur.

Le Chœur a cappella symphonique de l'état russe et son chef Polyansky ont effectué de grandes tournées à travers la Russie et à l'étranger, où la critique leur a toujours été favorable.

L'Orchestre symphonique de l'état russe (ou l'Orchestre philharmonique soviétique, comme

il s'appelait auparavant) a été créé par Gennady Rozhdestvensky. Il a donné de nombreux concerts un peu partout en Russie, en Europe, aux Etats-Unis, et au Japon. D'autre part, de nombreux musiciens et chefs d'orchestre, de réputation mondiale, se sont produits avec lui, notamment Sir Yehudi Menuhin, Nikolai Petrov, Yuri Bashmet, Vladimir Spivakov et Zubin Mehta.

Depuis 1992, l'Orchestre, placé sous la direction de Valeri Polyansky, donne de nombreux concerts en compagnie du chœur a cappella du même nom. Cette année l'Orchestre a effectué des tournées aux Etats-Unis, au Canada, en Allemagne, en Espagne, en Italie, en Autriche, au Japon et à Formose (Taiwan).

Après avoir terminé ses études au conservatoire national de Moscou, **Valeri Polyansky** suit une formation supérieure pour

la direction d'orchestre symphonique et l'opéra avec Gennady Rozhdestvensky.

Valeri Polyansky débute comme chef d'orchestre au Théâtre de l'opérette de Moscou et il dirige l'orchestre du Théâtre du Bolshoi. Parallèlement il coopère avec les principaux orchestres symphoniques de Moscou. En 1992 il est nommé Directeur artistique et Chef de chœur principal du Chœur a cappella et de l'Orchestre symphonique de l'état russe.

Valeri Polyansky dirige plusieurs autres grands orchestres symphoniques russes et internationaux, notamment l'Orchestre national de chambre de Biélorussie, l'Orchestre symphonique d'Helsinki, et l'Orchestre symphonique de Taipei. Il était récemment au pupitre pour les représentations d'*Eugène Onéguine*, de Tchaïkovski, au Théâtre musical de Göteborg en Suède, et fut le principal chef d'orchestre du Festival de Göteborg 1993.



Ilya Keitelgisser

Valeri Polyansky

No 1. Ouverture**No 2. Scène****Chœur**

Jonnie, dépêche-toi,
Jonnie, en avant –
A la porte, un visiteur attend.
Un petit coup de balai.
Un coup d'époussette,
Nettoie, range, passe la brosse, vite!

Ténor (solo)

Fritschen, dépêche-toi, Minchen, en avant –
A la porte, un visiteur attend.
Savonne, récurve, et chasse
tous les grains de poussière sur le sol.

Chœur

Savonne, récurve, et chasse
tous les grains de poussière sur le sol.
Ennie, sois gentille, Minnie, sois gaie –
A la porte, un visiteur attend.
Ennie, sois gentille, Minnie, sois gaie –
A la porte, un visiteur attend.

Tommie

Où cours-tu
comme un régiment de cavalerie qui charge?
Hoover est à tes trousses?

Directeur

Le chômage guette,
arborant son sourire d'acier.
Qui ne s'en soucie,
sera aussitôt largué.

Chœur

Un coup d'époussette, un petit coup de balai
et chasse tous les grains de poussière sur le sol.

Nr. 1 Ouvertüre**Nr. 2 Szene****Chor**

Jonnie, mach schnell,
Jonnie, beeil dich –
da ist ein Gast an der Tür.
Ein Strich mit der Bürste,
Ein Wisch mit dem Staubtuch,
Putzen, aufräumen und dann rasch gefegt.

Tenor (Solo)

Fritzchen, mach schnell, Minchen, beeil dich –
da ist ein Gast an der Tür.
Mit Seife geschrubbt und dann aufgemoppt
jedes Staubkörnchen am Boden.

Chor

Mit Seife geschrubbt und dann aufgemoppt
jedes Staubkörnchen am Boden.
Ennie, sei brav, halt dich, Minnie, ran –
da ist ein Gast an der Tür.
Ennie, sei brav, halt dich, Minnie, ran –
da ist ein Gast an der Tür.

Tommie

Wo rennt ihr nur hin
wie die Kavallerie zu Fuß?
Ist Hoover hinter euch her?

Manager

Arbeitslosigkeit steht vor der Tür,
bleckt grinsend ihr Eisengebiss.
Wer sich ihr nicht stellen mag,
geht alle Mal flugs über Bord.

Chor

Ein Wisch mit dem Staubtuch, ein Bürstenstrich,
und nimm jedes Staubkorn am Boden auf.

5 №. 1 Увертюра**№. 2 Сцена****Хор**

6 Джонни, скорей,
Джонни, быстрее –
посетитель стоит у дверей.
Щётка, мелькай,
тряпка, летай,
Чисть, убирай, торопись, подметай.

Тенор (сопо)

Фрицхен, скорей, Минхен, быстрее –
посетители стоят у дверей.
Мыло, скользи, швабра, мети
всё, что пылинкой лежит на пути.

Хор

Мыло, скользи, швабра, мети
всё, что пылинкой лежит на пути.
Энни, дружей, Минни, бодрей –
посетитель стоит у дверей.
Энни, дружей, Минни, бодрей –
посетитель стоит у дверей.

Томми

Куда вы торопитесь,
пешая конница?
Гувер, что-ли, за Вами гонится?

Управляющий

Стоит у дверей безработица
с железным оскаленным ртом.
Кто справится с ней не заботится,
очутится вмиг за бортом.

Хор

Тряпка, лети, щётка, мети
всё, что пылинкой лежит на пути.

No. 1 Overture**No. 2 Scene****Chorus**

Jonnie, be quick,
Jonnie, get moving –
There's a visitor at the door.
A flick with the brush,
A whisk with the duster,
Clean up, tidy up, hurry, get sweeping.

Tenor (solo)

Fritzchen, be quick, Minchen, get moving –
There's a visitor at the door.
Give a rub with the soap, and mop up
every speck of dust on the floor.

Chorus

Give a rub with the soap, and mop up
every speck of dust on the floor.
Ennie, be nice, Minnie, look lively –
There's a visitor at the door.
Ennie, be nice, Minnie, look lively –
There's a visitor at the door.

Tommie

Where are you rushing to
like horse-cavalry on foot?
Is Hoover after you?

Manager

Joblessness is standing at the door,
baring its iron grin.
Anyone who does not care to deal with him,
will find himself overboard in a flash.

Chorus

Give a whisk with the duster, give a flick with the brush
and shift every speck of dust on the floor.

Directeur

Ils sont des millions à errer dans les rues,
sans abri, sans pain, impuissants.
Qui veut gagner leurs rangs,
en avant!

Chœur

Un coup d'époussette, un petit coup de balai
et chasse tous les grains de poussière sur le sol.

Directeur

Le chômage guette,
Arborant son sourire d'acier.
Qui n'a le souci de se taire
sera largué en un éclair.

Chœur

Un coup d'époussette, un petit coup de balai
et chasse tout obstacle au profit.

No 3. Chant de l'architecte

Pose ici cet objet précieux
et nettoie la pièce à la russe.
Je me suis fait à leurs manières il y a longtemps déjà,
mais bientôt un bolcheviste sera là.

Chœur

Un bolcheviste, un bolcheviste.

Architecte

Pas de quoi s'inquiéter, il n'y pas de danger:
ils règlent leurs factures sans broncher!

Basse (solo)

Entendu!

Architecte

Pour amadouer l'occupant, sévère,
arborons leur pavot rouge, si cher.

Manager

Millionen lungern auf den Straßen,
ohne Obdach, ohne Brot, ohne Macht.
Wer sich ihnen anschließen will,
der melde sich nur recht bald.

Chor

Ein Wisch mit dem Staubtuch, Bürstenstrich,
und nimm jedes Staubkorn am Boden auf.

Manager

Arbeitslosigkeit steht vor der Tür,
bleckt grinsend ihr Eisengebiss.
Wer das Maul nicht halten mag,
geht alle Mal flugs über Bord.

Chor

Ein Wisch mit dem Staubtuch, ein Bürstenstrich,
und nimm alles auf, was dem Profit im Weg.

Nr. 3 Lied des Architekten

Hier setzt sie ab, die wertvolle Fracht,
und putzt "à la russe" das Zimmer.
Die russische Art bin ich lange gewohnt,
nun aber steigt hier ein Bolschewik ab.

Chor

Ein Bolschewik, ein Bolschewik.

Architekt

Kein Grund zur Sorge, es droht keine Gefahr:
Die zahlen ihre Rechnungen prompt!

Bass (Solo)

Kapiert!

Architekt

Sanft zu stimmen den gestrengen Gast,
hängen wir auf seinen geliebten roten Mohn.

Управляющий

Миллионы на улицах топчутся
без хлеба, без крова, без сил.
Кто хочет попасть в это общество,
того б я спешить попросил.

Хор

Тряпка, лети, щётка, мети
всё, что пылинкой лежит на пути.

Управляющий

Стоит у дверей безработица
с железным оскаленным ртом.
Кто пасть ей заткнуть не заботится
очутится вмиг за бортом.

Хор

Тряпка, лети, щётка, мети
всё, что прибылям лежит на пути.

7 No. 3 Песенка архитектора Архитектор

Поставьте сюда этот ценный груз,
номер убрать 'а ля русс'.
Я к русскому стилю давно привык,
но здесь остановится большевик.

Хор

Большевик, большевик.

Архитектор

Ни капли не страшно, ничуть не опасно:
они расплачиваются прекрасно!

Бас (solo)

Ясно!

Архитектор

Чтоб сразу суровый жилец обмяк,
развесим любимый им красный мак.

Manager

Millions are hanging about the streets
without shelter, without bread, and powerless.
Whoever wishes to join their ranks
I would ask him to be quick about it.

Chorus

Give a whisk with the duster, give a flick with the brush
and shift every speck of dust on the floor.

Manager

Joblessness is standing at the door,
baring its iron grin.
Anyone not bothered about stopping his mouth
will find himself overboard in a flash.

Chorus

Give a whisk with the duster, give a flick with the brush
and shift everything that stands in the way of profit.

No. 3 Song of the Architect

Put this valuable shipment here,
and clean the room 'à la russe'.
I got used to the Russian manner long ago,
but a Bolshevik is stopping here.

Chorus

A Bolshevik, a Bolshevik.

Architect

Nothing to get worried about, it's nothing dangerous:
they're fine at paying their bills!

Bass (solo)

Understood!

Architect

So as to get the stern occupant into a placid mood
let us hang up their favourite red poppy.

Et pour que cesse toute hostilité,
nous couvrirons les murs de portraits de leurs
leaders.
Pour compenser la contagion bolchevique,
nous lui refilerons un grand prince.
Etalons partout, plus encore, ces antiquités –
ils en ont chipé pièces et morceaux dans toute
l'Europe.
Voilà une chope pour son kvas –
ils en boivent des litres.
Et ce grattoir électrique –
en Russie, ils adorent cela, trois heures de suite.
Pour penser juste comme ça, ils doivent
se gratter la langue, la nuque, le dos.

Basse

Maestro, ce n'est pas ce qui se dit
au sujet de la famille ouvrière en Russie:
ils affirment qu'il n'y a plus place pour l'oisiveté,
pour l'ennui
et qu'ils pleurent pour se mettre au labeur.

Architecte

Chut! Silence!
C'est la presse bolchevique qui fait circuler ce
bruit.
Décorons tout, que tout soit au bouton,
rehaussé d'une guirlande de petites faucilles et de
petits marteaux.
Le ménage est fait à la russe.
Les grandes étendues silencieuses, la tristesse
infinie.
A présent, comme ils disent en russe,
Prière de vous savonner de vous faire couper les
cheveux et raser la barbe.

Zu beenden jegliche Feindseligkeit,
kommen überall Bilder seiner Führer an die
Wand.
Entgegenzuwirken der bolschewistischen Seuche,
drehn wir ihm noch einen Großfürsten an.
Überall wollen wir dieses Kunstzeug aufstellen,
aus ganz Europa haben sie etwas mitgenommen.
Hier ist ein Krug für sein Roggen-Kwass –
die trinken literweise davon.
Und nun her mit dem elektrischen Kratzer –
In Russland mögen sie's drei Stunden lang.
Die müssen sich, um einigermaßen klar zu
denken,
die Zunge kratzen, den Nacken, den Rücken
sogar.

Bass

Maestro, das ist es nicht, was wir hören
über die Arbeiterfamilie im russischen Land:
es heißt, dort sei kein Platz mehr für Müßiggang
und Langweile,
und dass es sie juckt, an die Arbeit zu gehn.

Architekt

Pst! Sei still!
Das streut nur die Bolschewistenpresse aus.
Wir wolln alles schmücken und perfektionieren
mit einer Girlande aus kleinen Hämmern und
Sicheln.
Das Putzen ist fertig "à la russe",
die stillen Weiten, die grenzenlose Trauer.
Und nun, wie man auf Russisch sagt,
seift euch bitte schön ein, lasst euch die Haare
schneiden und rasieren.

Чтоб всякий конец положить вражде,
повесим повсюду портреты вождей.
В противовес большевистской заразе
подсунем ему великого князя.
Расставим побольше повсюду кустарщины,
она ими всюду в Европе растасена.
Вот кружку ему для хлебного квасу –
они его выпивают массу.
Теперь электрическая чесалка –
в России любят по три часа.
Чтоб мысли шли ни шатко, ни валко,
язык, затылок и спину чесать.

Бас

Маэстро, о русских в рабочем веддинге
ходят другие сведения:
там нет больше места ни лени, ни скуки,
у них на работу чешутся руки.

Архитектор

Цыц! Молчать!
Это распространяет большевистская печать.
Украсим всё, чтоб попасть ему в точку,
гирляндой серпчиков и молоточков.
Уборка закончена 'а ля русс',
безмолвная ширь и безмерная грусть.
Теперь, как по-русски говорится,
пожалуйста мыться, стричься и бриться!

And so as to put an end to any hostility,
we'll put up portraits of their leaders everywhere.
To counterbalance the Bolshevik contagion,
we'll palm him off with a grand prince.
Let's set out everywhere more of that art stuff,
They've taken bits of it from all over Europe.
Here's a tankard for his rye kvas –
they drink loads of it.
Now for the electric scratcher –
in Russia they love it for three hours at a go.
In order to think just so-so they have to
scratch their tongue, the nape of their neck and their
back.

Bass

Maestro, that's not what we've heard
about the working family in Russia:
they say there's no place for idleness or boredom any
more,
and they're itching to get to work.

Architect

Shush! Keep quiet!
It's the Bolshevik press that puts it about.
Let's decorate everything and give it that perfect
touch
with a garland of little hammers and sickles.
The cleaning's done 'à la russe',
the hushed expanses and the boundless sadness.
Now, as they say in Russian,
please get soaped up, get a haircut and get shaved.

Chœur

Vite, vite, terminez tout, en avant!
A la porte un visiteur attend!

No 4. Scène avec un Américain**No 5. Le chant de Mayofel
Mayofel**

1. L'automobile "Flèche d'argent"
a battu le record mondial de vitesse.
Voletant sur la piste comme un papillon en juillet
qui s'élance vers les fleurs frémissantes
et réduira inéluctablement en poussière
les vains efforts de tous ses concurrents.
Ses mouvements sont souples, puissants,
et c'est notre usine qui l'a fabriquée.

2. Au loin, une Buick à la retraite s'éloigne en
tousotant
et une Ford suit, comme un limaçon.
Je les dépasse tous, je les bats d'une tête, sans
effort,

j'établis records après records.
L'automobile "Flèche d'argent"
a battu le record mondial de vitesse.
Voletant sur la piste comme un papillon en juillet
qui s'élance vers les fleurs frémissantes.

No 6. Appels téléphoniques**Semyon (parlé)**

Bonjour! Excusez-moi.
Suis-je à l'ambassade?

Une vieille femme

Comment? C'est le meilleur remède pour les cors.

Semyon (parlé)

Quels cors?

34

Chor

Rasch, rasch, macht alles schnell fertig!
Da ist ein Gast an der Tür!

Nr. 4 Szene mit einem Amerikaner**Nr. 5 Majofels Lied
Majofel**

1. Das Automobil namens "Silbergeschoss"
brach den Geschwindigkeitsweltrekord.
Es fliegt auf die Bahn wie ein Schmetterling im
Juli
auf zu den zitternden Blüten
und ist ausersehn, in den Staub zu treten
die vergeblichen Mühen der Konkurrenz;
es bewegt sich kraftvoll und unverwüsthch,
und unsere Firma hat es gebaut.

2. Weit hinten schnauft ein abgeschlagener Buick,
und der Ford folgt ihm nach wie eine Schnecke.
Ich schlage sie alle um Längen mühelos,
stelle einen Rekord nach dem Anderen auf.
Das Automobil namens "Silbergeschoss"
brach den Geschwindigkeitsweltrekord.
Es fliegt auf die Bahn wie ein Schmetterling im
Juli
zu den zitternden Blüten auf.

Nr. 6 Telefongespräche**Semjon (gespröchen)**

Hallo, Entschuldigung.
Ist das der Botschaftsapparat?

Alte Frau

Was? Das beste Mittel gegen Hühneraugen.

Semjon (gespröchen)

Was für Augen?

Хор

Живей, живей, кончайте скорей!
посетитель стоит у дверей!

№. 4 Сцена с американцем**№. 5 Песенка Майофеля
Майофель**

1. Автомобиль 'Серебряная пуля'
побил рекорд всемирной быстроты,
влетев на трек, как бабочка в июле,
взлетает на дрожащие цветы,
всех конкурентов тщетные потуги
ему дано на гибель обречь,
его движенья мощны и упруги,
и это нашей фирмы фабрикат

2. Пыхтит вдали отставной быюик
и тянется за ним улиткой фюрд.
Я без труда всех на голову бью их
и ставлю за рекордами рекорд.
Автомобиль 'Серебряная пуля'
побил рекорд всемирной быстроты,
влетев на трек, как бабочка в июле,
взлетает на дрожащие цветы.

№. 6 Звонки по телефону**Семён**

10 Алло, виноват.
Аппарат полпредства?

Старушка

Что? От мозолей вернейшее средство.

Семён

Какие мозоли?

Chorus

Hurry, hurry, get finished quickly!
There's a visitor at the door!

No. 4 Scene with an American**No. 5 Mayofel's song
Mayofel**

1. The automobile 'Silver bullet'
has beaten the world speed record.
Racing onto the track like a butterfly in July
flying up to the quivering flowers,
and is fated to consign to dust
the vain attempts of all its competitors;
its movements are powerful and resilient,
and it was made by our firm.

2. In the distance a retired Buick puffs away,
and the Ford follows behind like a snail.
I'm beating them all by a head with no effort
and I'm setting one record after another.
The automobile 'Silver bullet'
has beaten the world speed record.
Racing onto the track like a butterfly in July
flying up to the quivering flowers.

No. 6 Telephone calls**Semyon (spoken)**

Hello, sorry.
Is this the embassy apparatus?

Old Woman

What? It's the best cure for corns.

Semyon (spoken)

What corns?

35

Une vieille femme

Ah oui, je peux les soigner à temps et sans douleur.

Semyon (parlé)

Pardon, citoyenne, j'ai fait une erreur
je crois. C'est cette touche
qui m'a joué un tour.
Recommençons. Deuxième essai.
Treize deux cents.
Quelles nouvelles à l'ambassade?

Voix du porte-voix

Bonjour! C'est l'officier de service de la
garde militaire de l'usine duraluminium.

No 7. Le chant de Semyon

Semyon

L'Union soviétique est le pays de ma vie,
avec elle, je ne crains personne.
Les citoyens sont plus francs, plus simples qu'ici,
le travail est leur fierté, leur honneur.
L'ouvrier est prêt à nous défendre,
sur tous les fronts.
Cette ferme autorité aux mains des travailleurs
ne peut être retirée, volée.

Semyon et chœur

Ne peut être retirée, volée.
L'Union soviétique est le pays de ma vie,
Rien n'égale ta joie.

No 8. Duo de Semyon et Yegor

Yegor et Semyon

Dans un pays de Lilliputiens hostiles,
nous voilà dressés, guerriers des grands jours,
comme des pins aux racines enchevêtrées,

Alte Frau

Oh ja, ich beseitige sie schmerzlos und rasch.

Semjon (gesprachen)

Verzeihung, Bürgerin, wie es scheint, habe ich
die Nummer verwechselt. Es ist dieser Knopf,
der mich im Stich gelassen hat.
Fangen wir von vorne an. Ich versuch's nochmal.
Dreizehn zweihundert.
Was gibt's Neues bei euch in der Botschaft?

Stimme vom Sprachrohr

Hallo! Hier spricht der Beamte vom Dienst
des Wachbataillons der Duraluminium-Fabrik.

Nr. 7 Semjons Lied

Semjon

Die Sowjetunion ist das Land meiner Tage,
mit ihr brauch ich niemanden fürchten.
Die Menschen sind geradeheraus und schlichter
als hier,
Arbeit ist ihr Stolz und ihre Ehre.
Ein Arbeiter ist jederzeit bereit,
für dich einzutreten an hundert Fronten.
Diese verlässliche Macht in Arbeiterhand
kann niemand streitig machen noch stehlen.

Semjon und Chor

Kann niemand streitig machen noch stehlen.
Die Sowjetunion ist das Land meiner Tage,
es gibt keine größere Freude als dich.

Nr. 8 Duett Semjon und Jegor

Jegor und Semjon

In einem Land feindseliger Liliputaner
stehn wir, die Krieger großer Zeiten,
wie Kiefern bäume mit verflochtenen Wurzeln,

Старушка

О да, удаляю в срок и без боли.

Семён

Простите, гражданка. Я как будто
номер ваш перепутал. Это кнопка
меня подкачала.
Начнём сначала. Попробую снова.
Тринадцать двести.
Ну-ка, какие в полпредстве вести?

Голос из рупора

Алло! Дежурный охранного взвода
у дюралюминиевого завода.

№. 7 Песенка Семёна

Семён

¹¹ Советский Союз – страна моих дней,
никого не боюсь я с ней.
Там люди прямой и проще, чем здесь,
работа – их доблесть и честь.
Тебя отстоять на сотнях фронтов
там каждый рабочий готов.
Там крепкую власть в рабочих руках
ни выбить, ни выкрасть никак.

Семён и хор

Ни выбить, ни выкрасть никак.
Советский Союз – страна моих дней,
ничего тебе радостней нет.

№. 8 Дуэт Семёна и Егоря

Егорь и Семён

¹² В стране враждебных лилипутов
стоим, бойцы великих дней,
как сосны, лапы перепутав,

Old Woman

O yes, I can remove them in time and painlessly.

Semyon (spoken)

Excuse me, citizeness, it seems that I have
mixed up your number. It's this button
that's let me down.
Let's start from the beginning. I'll try again.
Thirteen two hundred.
So what news is there at the embassy?

Voice from the megaphone

Hello! This is the duty officer of the
military guard at the duraluminium plant.

No. 7 Semyon's song

Semyon

The Soviet Union is the country of my days,
with it I am afraid of no one.
People are more direct and simpler than here,
work is their pride and their honour.
A worker is ready to stand up
for you on a hundred fronts.
That solid authority in the hands of the workers
cannot be dislodged or stolen.

Semyon and chorus

Cannot be dislodged or stolen.
The Soviet Union is the country of my days,
there is nothing more joyful than you.

No. 8 Duet of Semyon and Yegor

Yegor and Semyon

In a country of hostile Liliputians
we stand, the warriors of great days,
like pine trees with their roots entangled,

plus proches, plus chers l'un à l'autre qu'amis et
parents.
Te souviens-tu, vieil ami,
de la glace de Kronstadt et du peloton de
conscrits à l'école militaire?
Te souviens-tu de cette affaire près de Samara?
Maintenant nous avons là-bas une immense usine.
Comme des pins aux racines enchevêtrées,
nous voilà dressés, guerriers des grands jours,
dans un pays de Lilliputiens hostiles,
plus proches, plus chers l'un à l'autre qu'amis et
parents!

No 9. Défilé de mannequins

Traduction de l'anglais:
Marie-Françoise de Meeûs

uns näher und teurer als die eigne
Verwandschaft.
Erinnerst du dich noch, alter Freund,
ans Eis vor Kronstadt und den Zug
Militärkadetten,
erinnerst du dich an die Sache bei Samara?
Nun haben wir dort eine gewaltige Fabrik.
Wie Kiefern bäume mit verflochtenen Wurzeln,
stehn wir, die Krieger großer Zeiten,
in einem Land feindseliger Lilliputaner,
uns näher und teurer als die eigne
Verwandschaft!

Nr. 9 Parade der Mannequins

Übersetzung aus dem Englischen:
Anne Steeb / Bernd Müller

семейных ближе и родней.
Ты помнишь ли, товарищ старый,
кронштадский лёд, курсантов взвод,
ты помнишь дело под Самарой,
теперь там наш гигант завод.
Как сосны, лапы перепутав,
стоим, бойцы великих дней,
в стране враждебных лилипутов
семейных ближе и родней!

13 №. 9 Шествие моделей

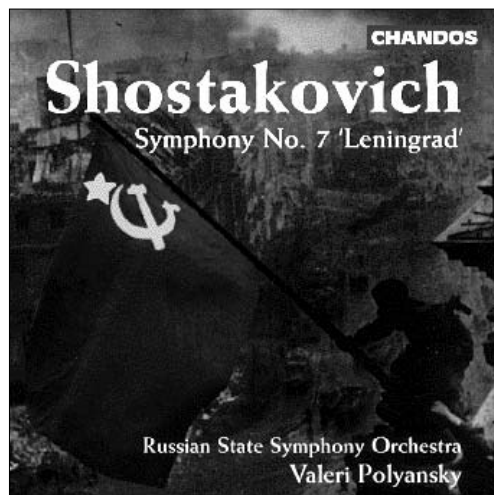
© Copyright by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd
Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music
Publishers Ltd

closer and more precious than our own kith and kin.
Do you remember, old friend,
the ice of Kronstadt and the platoon of military
college students,
do you remember that business near Samara?
Now we have a huge factory there.
Like pine trees with their roots entangled,
we stand, the warriors of great days,
in a country of hostile Lilliputians,
closer and more precious than our own kith and kin!

No. 9 Procession of models

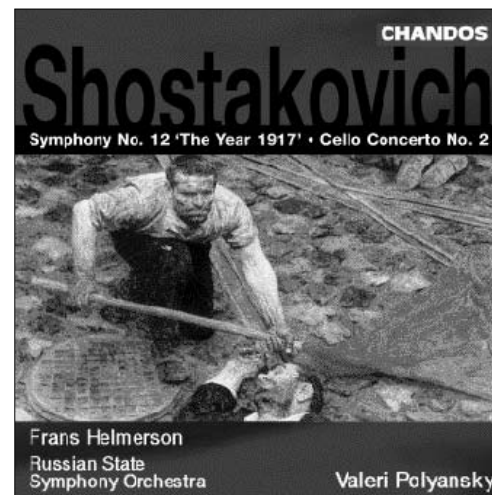
English translation: Philip Taylor

Also available



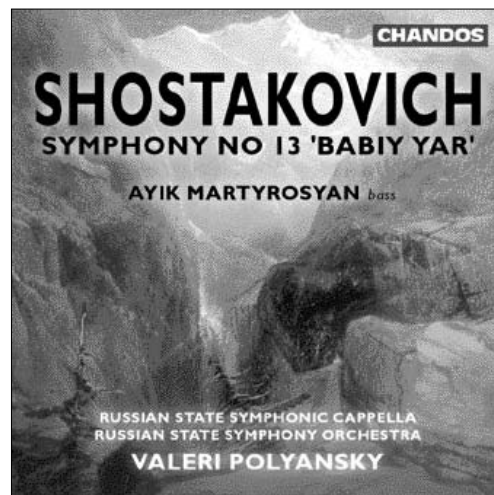
Shostakovich
Symphony No. 7 'Leningrad', Op. 60
CHAN 9621

Also available



Shostakovich
Symphony No. 12 'The Year 1917', Op. 112
Cello Concerto No. 2, Op. 126
CHAN 9585

Also available



Shostakovich
Symphony No. 13 'Babi Yar', Op. 113
CHAN 9690

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK. E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Producer Valeri Polyansky

Sound engineer Igor Verprintsev

Editors Elena Buneeva & Vladimir Kiselev

Recording venue Grand Hall of the Moscow Conservatory; June 1995 (Symphony No. 10) & April 2000 (*The Big Lightning*)

Front cover Digital montage by Sean Coleman

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Genevieve Helsby

Copyright SDRM/Boosey & Hawkes

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO. 10 ETC. - Soloists/RSSC/RSSO/Polyansky

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9522

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No. 10 in E minor, Op. 93 56:31

in e-Moll • mi mineur

- | | | | |
|---|-----|-------------------|-------|
| 1 | I | Moderato | 23:24 |
| 2 | II | Allegro | 4:43 |
| 3 | III | Allegretto | 13:11 |
| 4 | IV | Andante – Allegro | 15:00 |

The Big Lightning* 17:32

- | | | | |
|----|---|----------------------------|------|
| 5 | 1 | Overture – | 1:52 |
| 6 | 2 | Scene – | 2:53 |
| 7 | 3 | Song of the Architect – | 3:54 |
| 8 | 4 | Scene with an American – | 1:48 |
| 9 | 5 | Mayofel's Song – | 2:16 |
| 10 | 6 | Telephone Calls – | 0:56 |
| 11 | 7 | Semyon's Song – | 0:59 |
| 12 | 8 | Duet of Semyon and Yegor – | 0:42 |
| 13 | 9 | Procession of Models | 2:12 |

TT 74:14

Vsevolod Grivnov tenor (Yegor/Tommie)*

Dmitry Fadeyev bass (Semyon/Manager)*

Oleg Dolgov tenor (Architect)*

Andrei Baturkin bass (Mayofel)*

Tatiana Sharova soprano (Old Woman)*

Anatoly Safiulin bass (Bass solo /

Voice from the megaphone)*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

(DDD)

CHANDOS
CHAN 9522

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester • Essex • England

LC 7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 9522

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO. 10 ETC. - Soloists/RSSC/RSSO/Polyansky