

CHAN 9813

CHANDOS

SHOSTAKOVICH

SYMPHONY NO. 6 • THE EXECUTION OF STEPAN RAZIN



RUSSIAN STATE SYMPHONIC CAPPELLA • RUSSIAN STATE SYMPHONY ORCHESTRA

under **VALERI POLYANSKY**



Lebrecht Collection

Dmitri Shostakovich with his son Maxim and
Kirill Kondrashin

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No. 6, Op. 54 32:37

in B minor • in h-Moll • en si mineur

- | | | | |
|---|-----|---------|-------|
| 1 | I | Largo | 19:04 |
| 2 | II | Allegro | 6:23 |
| 3 | III | Presto | 7:09 |

4 **The Execution of Stepan Razin, Op. 119*** 26:16

Vocal-symphonic poem for bass, chorus and orchestra

TT 59:00

Anatoly Lochak*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

Shostakovich: Symphony No. 6/The Execution of Stepan Razin

The first performance of the *Sixth Symphony* under Evgeny Mravinsky in Leningrad on 21 November 1939 may have been a hit with the audience (the finale had to be repeated), but in the wake of that premiere a far from favourable critical reaction set in. Amongst Shostakovich's professional colleagues the work was received with neither the tumultuous acclaim that had greeted the Fifth (admittedly, a hard act to follow) nor the patriotic fervour that was to be accorded the first of Shostakovich's 'war trilogy' of symphonies (Symphony No. 7) some two years later. Musicians and critics alike were bewildered by the apparent organic discontinuity of what appeared to be a strangely lop-sided construction. What was the connection, if any, between the brooding, extensive first movement and its sequel of two contrasting scherzos? The scheme appeared to lack finality. And what sort of a symphony was this without a first-movement *sonata-allegro*? They gave the seemingly truncated composition the nickname of 'the headless rider'. Shostakovich had previously announced his intention of writing a 'Lenin' symphony on a text by Mayakovsky and the new work came as a disappointment to the Soviet establishment which expected higher things from the

composer of the Fifth Symphony. The impish conclusion to the finale, a rip-roaring gallop, was too much for Shostakovich's doctrinaire Soviet biographer Dmitry Rabinovich who shook his head over this 'brazen display of vulgarity'.

Yet the prevailing reception of this deeply fascinating, if enigmatic and somewhat underrated, work has been far more positive. Thus I.I. Sollertinsky, the composer's close friend, mentor and publicist, found in it a striking unity, achieved by what he saw as the opposition of the 'straight' lyrical expression of the first movement to the 'indirect' or 'masked' lyric of scherzo and finale. And it was Boris Schwarz, writing from the standpoint of a broader historical perspective in his epic survey *Music and Musical Life in Soviet Russia* (1972), who saluted that special mix of 'Bach and Offenbach' which he found characteristic of the composer, a striking precedent for which already existed in the First Piano Concerto of 1933. The truthfulness to self of the Sixth Symphony, in a climate that expected its creative artists to toe the party ideological line, earned Schwarz's special praise.

In the first movement we can savour the full meaning of Schoenberg's tribute to Shostakovich in that memorable phrase 'the

breath of a symphonist'. The multiple climaxes and subsidences of this epic, seemingly improvisatory movement, the pull between its forward, freely expanding lyrical surge and long periods of calm, are characteristic. After the heroic main subject a mournful funeral-march motif (cor anglais) emerges as its antithesis, a *memento mori* imparting the intonations of a requiem. The long re-transitional section comes not as a development but as a freezing of movement in a succession of cadenza-like meditations over sustained pedal points, with the solo flute as the main protagonist. Hushed violin and celesta trills over an unexpected shift to the major mode lead back to B minor and to the welcome resumption of movement in an abbreviated yet freely varied reprise of the main subject in the strings. A final reference to the funeral march concludes the movement.

The second movement is a symphonic scherzo in the remote key of D minor. An altogether different world opens up: a phantasmagoria of whirling activity that embraces a diversity of moods in turn mocking, heroic, fantastic and nocturnal. Indeed, some of the wide-leaping figurations of this almost hallucinatory movement may be understood as verging on caricature of the first movement's noble epic theme – an interpretation that lends weight to Sollertinsky's interpretation of the unity

implicit in the notion of 'direct' versus 'indirect'/'masked' lyric. A succession of changing thematic shapes leads to a climax that breaks off into solo timpani, triple *forte*. This proves to be the recapitulation, led by a bizarre duet for flute and bass clarinet that simultaneously presents the main theme and its inversion, *pianissimo*. With its sharply etched woodwind interpolations and saltarello rhythms on the strings, this much-abbreviated recapitulation vanishes in a nocturnal coda.

And so back to the home key of B minor for the finale, the facture of which Shostakovich was particularly proud. It is a witty rondo (A–B–A–B), in which A is itself a 'rondo within a rondo', having as its main theme a version of the march from Rossini's Overture to *William Tell*, with which Shostakovich seems to have had a life-long, bee-in-the-bonnet obsession. B turns out to be a substantial episode in C minor, and it is the main galumphing theme of this section that becomes the (major-key) circus gallop at the end. For sheer manic high spirits this movement takes some beating, even amongst Shostakovich's own works, yet its deftness of technique (in, for example, the skilfully managed solo violin transition from C minor back to B minor for the recapitulation of A) produces admirable elegance and delicacy. As Shostakovich's close friend and correspondent Isaak Glikman remarked at the time:

If Mozart and Rossini had lived in the twentieth century, and had collaborated in the writing of a symphony, it would have turned out like this...

The Execution of Stepan Razin (1964) was initially conceived as the first movement of a vocal-instrumental symphony along the lines of No. 13 'Babi Yar' (1962) but this did not materialise and the work was brought to a conclusion as, in Shostakovich's own words, 'a big symphonic poem' lasting thirty-eight minutes. (The actual performance time was to knock some eight minutes off Shostakovich's provisional estimate.) Both the above works use words by the poet Yevgeny Yevtushenko (b. 1933). He belongs to a generation of poets born in the thirties who gave voice to a new sensibility in the so-called 'thaw' that set in after Stalin's death. The mood of Yevtushenko's poetry, both in *Babi Yar* and the other poems set by Shostakovich in the Thirteenth Symphony, represents a plea for greater artistic/ideological freedom, and a more tenderly individualised socio-political conscience contained within a proud nationalism that could now afford to be openly critical of the excesses of the Stalin regime. As a victim of Stalin's repression, officially tolerated though his genius had been, Shostakovich warmed to this poetry. It gave verbal embodiment to a kind of recycled 'Russian style' powerfully evocative of Mussorgsky (a composer with whom

Shostakovich now strongly identified), and to the nineteenth-century nationalism which, from as far back as the Tenth Symphony and the Twenty-four Preludes and Fugues for piano, characterised Shostakovich's new creative period. *Stepan Razin* marks a further step along the same path, conspicuously synthesising elements of both the Eleventh and Thirteenth Symphonies, and looking forward to a later, darker phase that was to bear strange fruit in the Mussorgskian 'Songs and Dances of Death' conception of the Fourteenth Symphony. Standing on the threshold of Shostakovich's late-period style, *Stepan Razin* gives a clear signal that words and music – even a long delayed return to the 'forbidden' territory of opera – were now at the forefront of his creative preoccupations.

Yevtushenko's poem takes as its subject the historical figure of Stepan Razin who in the seventeenth century led an unsuccessful rising of the people against the Tsar. It is at once an imaginative reconstruction of particular events and an allegory that, as it were, stands for the various subsequent uprisings against Tsarist rule in Russian history – Stalin's Communist regime not excluded. Writing for a Marxian society, Yevtushenko presents Razin as a kind of substitute for the risen Christ of religious belief, a folk hero who dies on the scaffold and yet rises again in triumph over his executioners. (We may be reminded of the

unquenchable figure of Humour in the second movement of the Thirteenth Symphony.)

Shostakovich's setting of the poem – to which he made certain alterations – falls into several dramatically contrasted parts, following the natural divisions of the poem itself. The whole is unified by what may be thought of as the rough-hewn motto theme, initially forming the curtain-raiser to the first part where the citizens of Moscow rush and tumble through the streets, en route to the macabre show. Then follows a 'close-up' of Razin himself in the cart as he, in a monologue (bass solo), confronts his fate and reflects on his career as a doomed revolutionary; his only regret is that he did not go far enough in his harassment of the boyars. As if in a dream, he sees the brutish mob transformed into an assembly of human faces and realises that he is not, after all, to die in vain. The execution follows. Someone attempts to stir the crowd to rejoice in a wild, manically repetitive dance (clarinets and oboes in unison against a frozen chord cluster in the strings) but the people remain mute in a deathly silence broken only by the hopping of fleas (xylophone) 'from peasants' coats to women's jackets'. Funeral bells toll. In a final horrific episode the staring head of Razin, still alive, spits and mocks defiance at a discomfited and terrified Tsar. A frightened priest tries to close the eyelids which push him away.

Shostakovich's unsparing score is realistic in its depiction of the details of the whole scene, featuring a large percussion section which includes bells, xylophone, celesta, harps and piano. The mixed chorus (producing a greater richness and variety than the purely male-voice chorus of the Thirteenth Symphony) occupies the dual role of protagonist and commentator, while the bass soloist is both narrator and plays the part of Razin. The main outlines of the drama can be followed in purely musical terms, yet such is the composer's fidelity to Yevtushenko's text that (for those with little or no Russian) only a close phonetic following of the Russian in conjunction with its literal translation will yield the essence of what, in effect, is an operatic experience.

Although one would have thought that the shock effect of this disturbing piece produced a sensational premiere, its critical reception seems to have been cautious during the uncertain period following Khrushchev's deposition in mid-October 1964. It received its first performance on 28 December 1964 in Moscow, given by the Republican State Choir and the Moscow Philharmonic Orchestra, conducted by Kirill Kondrashin with Vitali Gromadsky (bass). The same forces made the first (Melodiya) recording of the work in 1966.

Baritone **Anatoly Lochak** studied at the Moscow Conservatory. He won first prize in the Glinka Russian National Singing Competition in 1979 whilst still a student, and in 1986 he was awarded the Gold Medal at the Voci Verdiane Competition in Busseto, Italy, which led him to study with Carlo Bergonzi. He made his operatic debut in the role of Onegin in *Eugene Onegin* at the Stanislavsky Opera Theatre, where he still sings principal roles. Anatoly Lochak has performed in operas and recitals in many countries, and his operatic roles include Don Carlos (*Ernani*), Renato (*Un ballo in maschera*), Amonasro (*Aida*) and Marcello (*La Bohème*). Currently a soloist with the Bolshoi Theatre, Moscow, he is also a permanent guest at the Wexford Festival Opera.

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

He 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. 6/Die Hinrichtung des Stepan Rasin

Die Uraufführung der **Sechsten Sinfonie** unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski, die am 21. November 1939 in Leningrad stattfand, mag beim Publikum noch so gut angekommen sein (das Finale musste wiederholt werden), doch es folgte dieser Premiere eine alles andere als positive Reaktion der Kritik. Unter Schostakowitschs sachverständigen Kollegen wurde das Werk weder mit dem tosenden Beifall aufgenommen, mit dem die Fünfte begrüßt worden war (zugegebenermaßen eine kaum zu wiederholende Leistung), noch mit der patriotischen Inbrunst, die rund zwei Jahre später dem ersten Teil von Schostakowitschs sinfonischer „Kriegstrilogie“ (Sinfonie Nr. 7) entgegenschlagen sollte. Musiker und Kritiker reagierten verwirrt auf die scheinbaren Brüche im organischen Gefüge eines allem Anschein nach merkwürdig schiefen Konstrukts. Worin bestand, wenn überhaupt, der Zusammenhang zwischen dem grüblerischen, langen ersten Satz und seiner Fortsetzung aus zwei kontrastierenden Scherzi? Man hatte den Eindruck, als ließe der Aufbau Entschiedenheit vermissen. Und was für eine Sinfonie war das, die ohne Sonatenallegro im ersten Satz auskam? Die offenbar grob gestutzte Komposition erhielt den Spitznamen „der

kopflose Reiter“. Schostakowitsch hatte zuvor die Absicht kundgetan, eine „Leninsinfonie“ auf einen Text von Majakowski zu schreiben, und die sowjetische Nomenklatura, die große Erwartungen in den Komponisten der Fünften Sinfonie gesetzt hatte, war enttäuscht. Und der schelmische Abschluss des Finales, ein tobender Galopp, war Schostakowitschs doktrinärem Sowjetbiographen Dmitri Rabinowitsch, der über diese „dreist zur Schau gestellte Geschmacklosigkeit“ den Kopf schüttelte, einfach zu viel.

Überwiegend jedoch war die Aufnahme, die diesem zutiefst faszinierenden, wenn auch rätselhaften und ein wenig unterbewerteten Werk zuteil wurde, wesentlich positiver. Zum Beispiel entdeckte I.I. Sollertinski, der enge Freund, Mentor und öffentliche Befürworter des Komponisten, darin eine auffallende Einheitlichkeit, die nach seiner Ansicht durch den Gegensatz zwischen dem „geradlinigen“ lyrischen Ausdruck des ersten Satzes und dem „indirekten“ bzw. „getarnten“ Lyrismus von Scherzo und Finale herbeigeführt wurde. Und Boris Schwarz, der in seiner monumentalen Untersuchung *Musik und Musikleben in der Sowjetunion* (Wilhelmshaven, 1982) von einer breiteren historischen Perspektive ausgehend

schreibt, begrüßte die besondere Mischung aus „Bach und Offenbach“, die er typisch für den Komponisten fand und für die im Ersten Klavierkonzert von 1933 bereits ein Präzedenzfall vorlag. Die der Sechsten Sinfonie innewohnende Wahrhaftigkeit trug dem Werk in einem Klima, das von seinen schöpferischen Künstlern Linientreue gegenüber der Partei erwartete, Schwarz' besonderes Lob ein.

Im ersten Satz können wir die volle Bedeutung von Schönbergs Huldigung an Schostakowitsch auskosten, der ihm denkwürdig den Atem eines Sinfonikers bescheinigte. Das vielfache Auf- und Abklingen dieses epischen, scheinbar improvisatorischen Satzes und die Spannung zwischen seinem vorwärts strebenden, sich frei ausbreitenden lyrischen Aufbränden und langen Phasen der Ruhe sind typisch. Im Anschluss an das heroische Hauptthema tritt ein kummervolles, an einen Trauermarsch erinnerndes Motiv (Englischhorn) als Antithese hervor, ein *Memento mori* im Tonfall eines Requiems. Die lange Übergangspassage stellt sich nicht als Durchführung, sondern als Erstarren der Bewegung in einer Folge kadenzialer Meditationen über ausgehaltene Orgelpunkte dar, wobei die Soloflöte als Protagonist auftritt. Gedämpfte Geigen- und Celestratiller über einer unerwarteten Verlagerung in die Durtonart bewirken die

Rückkehr nach h-Moll und zur willkommenen Wiederaufnahme der Bewegung in einer verkürzten, aber frei variierten Reprise des Hauptthemas durch die Streicher. Ein abschließender Verweis auf den Trauermarsch beendet den Satz.

Der zweite Satz ist ein sinfonisches Scherzo in der entlegenen Tonart d-Moll. Eine ganz und gar andere Welt tut sich auf: ein Truggebilde wirbelnder Betriebsamkeit, das eine Fülle von Stimmungen umfasst – abwechselnd spöttisch, heroisch, bizarr und nächtlich düster. Einige der weit ausgreifenden Figurationen dieses fast halluzinatorischen Satzes lassen sich in der Tat so verstehen, dass sie das nobel epische Thema des ersten Satzes karikieren – eine Auslegung, die Sollertinskis Interpretation von der im Gegensatz zwischen direktem und indirektem bzw. getarntem Lyrismus implizierten Einheit Gewicht verleiht. Eine Abfolge wechselnder thematischer Formen führt zu einem Höhepunkt, der abbricht und in *fff* gespielte Solopauken übergeht. Diese Passage erweist sich als Reprise, angefangen mit einem bizarren Duett für Flöte und Bassklarinette, das gleichzeitig das Hauptthema und seine Umkehrung *pianissimo* präsentiert. Diese stark verkürzte Reprise verschwindet mit ihren scharfkantigen Holzbläserwürfen und Saltarello-Rhythmen der Streicher in einer nächtlich anmutenden Coda.

Und so geht es zurück zur Grundtonart h-Moll für das Finale, auf dessen Gestaltung Schostakowitsch besonders stolz war. Es handelt sich um ein witziges Rondo (A–B–A–B), dessen A-Teil selbst ein “Rondo im Rondo” ist und das eine Version des Marsches aus Rossinis *Wilhelm-Tell*-Ouvertüre, das Schostakowitsch offenbar sein Leben lang nicht aus dem Sinn gehen wollte, zum Hauptthema hat. Der B-Teil erweist sich als umfangreiche Episode in c-Moll, und es ist das stapfende Hauptthema dieses Abschnitts, das sich am Ende in den (in Dur ausgeführten) Zirkusgalopp verwandelt. Der Satz ist in seiner schieren manischen Munterkeit selbst im Vergleich zu Schostakowitschs eigenen Werken kaum zu überbieten, doch seine gekonnte Technik (man beachte zum Beispiel den geschickt bewerkstelligten, von der Sologeige getragenen Übergang von c-Moll zurück nach h-Moll zur Reprise von A) sorgt für bewundernswerte Eleganz und Raffinesse. Wie Schostakowitschs guter Freund und Briefpartner Isaak Glikman seinerzeit bemerkt hat:

Wenn Mozart und Rossini im zwanzigsten Jahrhundert gelebt und gemeinsam eine Sinfonie geschrieben hätten, wäre das dabei herausgekommen...

Die Hinrichtung des Stepan Rasin (1964) war anfangs als erster Satz einer Sinfonie mit Gesang im Sinne der Nr. 13 (“Babi Jar”, 1962)

vorgesehen, doch daraus wurde nichts, und Schostakowitsch brachte das Werk, wie er selbst gesagt hat, “als große sinfonische Dichtung” von achtunddreißig Minuten Dauer zum Abschluss. (Die tatsächliche Spieldauer sollte Schostakowitschs vorläufige Schätzung um rund acht Minuten verringern.) Beide genannten Werke bedienen sich eines Textes von Jewgeni Jewtuschenko (geb. 1933). Er gehört einer Generation von Dichtern an, die in den 1930er-Jahren geboren wurden und im so genannten “Taufwetter”, das nach Stalins Tod einsetzte, einen neuen Feingefühl Ausdruck gaben. Die Stimmung, die in Jewtuschenkos Lyrik herrscht und die sich sowohl in *Babi Jar* als auch in den anderen von Schostakowitsch für die Dreizehnte Sinfonie vertonten Gedichten äußert, entspricht einem Aufruf zu größerer künstlerischer bzw. ideologischer Freiheit sowie zu einem behutsam individualisierten sozialen und politischen Bewusstsein im Rahmen eines stolzen Nationalismus, der es sich nun leisten konnte, die Exzesse des Stalin-Regimes offen zu kritisieren. Als Opfer der Stalinschen Unterdrückung, obwohl er wegen seines Genies offiziell geduldet worden war, erwärmte sich Schostakowitsch für diese Lyrik. Sie war der verbale Inbegriff sowohl eines gewissermaßen wiederverwerteten “russischen Stils”, der stark an Mussorgski erinnert (einen

Komponisten, mit dem sich Schostakowitsch damals sehr identifizierte), als auch des für das neunzehnte Jahrhundert typischen Nationalismus, der schon in der Zehnten Sinfonie und den Vierundzwanzig Präludien und Fugen für Klavier Schostakowitschs neue kreative Phase gekennzeichnet hatte. *Stepan Rasin* entspricht einem weiteren Schritt auf diesem Weg, denn das Werk verwertet Elemente sowohl der Elften als auch der Dreizehnten Sinfonie und blickt voraus auf eine spätere, eher düstere Phase, die in der Konzeption der Vierzehnten Sinfonie im Stil von Mussorgskis *Liedern und Tänzen des Todes* seltsame Früchte tragen sollte. *Stepan Rasin*, an der Schwelle zum Spätstil Schostakowitschs angesiedelt, signalisiert eindeutig, dass Text und Musik – selbst eine lange hinausgezögerte Rückkehr ins “verbotene” Revier der Oper – nun im Vordergrund seiner schöpferischen Interessen standen.

Jewtuschenkos Gedicht hat die historische Gestalt Stepan Rasins zum Thema, der im siebzehnten Jahrhundert einen erfolglosen Volksaufstand gegen den Zaren angeführt hatte. Es ist zugleich einfallsreiche Rekonstruktion bestimmter Ereignisse und eine Art Allegorie für die diversen Erhebungen gegen die Zarenherrschaft im Verlauf der russischen Geschichte – Stalins kommunistisches Regime nicht

ausgeschlossen. Jewtuschenko, der für eine marxistische Gesellschaft schrieb, stellt Rasin sozusagen als Ersatz für die auferstandene Christusgestalt der Religion dar, als Volkshelden, der am Schafott stirbt und sich dennoch im Triumph über seine Henker erhebt. (Ebenso könnten wir uns an die nicht zum Schweigen zu bringende Figur des Humors im zweiten Satz der Dreizehnten Sinfonie erinnern fühlen.)

Schostakowitschs Vertonung des Gedichts – an dem er bestimmte Änderungen vornahm – ist in mehrere dramatisch kontrastierende Abschnitte aufgeteilt, die den vorgegebenen Unterteilungen des Gedichts folgen. Das Ganze wird durch das vereinheitlicht, was man als das grob geschnitzte Mottothema verstehen kann; dieses Thema bildet den Auftakt zum ersten Abschnitt, in dem die Bürger Moskaus unterwegs zum bevorstehenden makabren Spektakel durch die Straßen eilen. Es folgt eine “Nahaufnahme” von Rasin selbst auf seinem Karren, während dieser sich im Monolog (Basssolo) seinem Schicksal stellt und über seinen Werdegang als zum Scheitern verurteilter Revolutionär nachdenkt; dabei bedauert er lediglich, dass er mit seiner Verfolgung der Bojaren nicht weit genug gegangen ist. Wie im Traum sieht er den groben Pöbel in eine Ansammlung menschlicher Gesichter verwandelt und erkennt, dass er doch nicht vergebens sterben

wird. Dann findet die Hinrichtung statt. Jemand versucht die Menge zu einem wilden, sich manisch wiederholenden Freudentanz anzustacheln (Klarinetten und Oboen unisono vor einer erstarrten Akkordtraube der Streicher), doch das Volk bleibt stumm und wahrt ein tödliches Schweigen, das nur durch das Überspringen von Flöhen (Xylophon) "von den Mänteln der Bauern auf die Jacken von Frauen" gebrochen wird. Totenglocken läuten. In einer abschließenden grausigen Episode fordert der abgeschlagene Kopf Rasins mit stierem Blick, aber nach wie vor lebendig, fauchend und höhnend einen verunsicherten und entsetzten Zaren heraus. Ein verängstigter Priester versucht ihm die Lider zu schließen, die ihn jedoch zurückstoßen.

Schostakowitschs schonungslose Partitur gibt mit einem großen Aufgebot von Perkussionsinstrumenten, darunter Glocken, Xylophon, Celesta, Harfen und Klavier, die Einzelheiten der ganzen dramatischen Szene realistisch wieder. Der gemischte Chor (der für mehr Üppigkeit und Abwechslung sorgt als der reine Männerchor der Dreizehnten Sinfonie) erfüllt sowohl die Funktion von Protagonisten als auch die von Kommentatoren, während der Basssolist nicht nur als Erzähler, sondern auch in der Rolle des Rasin auftritt. Die Grundzüge des Dramas lassen sich zwar allein aus musikalischer Sicht verfolgen, doch der Komponist war Jewtuschenkos Text in einem

Maße treu, dass man (mit geringen oder gar nicht vorhandenen Russischkenntnissen) nur dann, wenn man das Russische lautschriftlich genau und zugleich die wörtliche Übersetzung verfolgt, die Essenz dessen erfasst, was im Grunde ein Opernerlebnis ist.

Obwohl man hätte meinen können, dass die Schockwirkung dieses aufrüttelnden Stücks zu einer sensationellen Premiere führen würde, nahm die Kritik es in der unsicheren Phase nach Chruschtschows Absetzung Mitte Oktober 1964 offenbar vorsichtig auf. Es wurde am 28. Dezember 1964 vom Chor der Republik und dem Moskauer Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Kirill Kondraschin mit Vitali Gromadski (Bass) in Moskau uraufgeführt. Das gleiche Aufgebot nahm 1966 die erste Einspielung (für Melodija) auf Schallplatte vor.

© 2001 Eric Roseberry

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Der Bariton **Anatoli Lochak** absolvierte sein Musikstudium am Moskauer Konservatorium. Noch als Student gewann er 1979 den Ersten Preis im russischen Glinka-Gesangswettbewerb, und als er 1986 die Goldmedaille im Voci-Verdiane-Wettbewerb in Busseto (Italien) errang, führte dies zum Studium bei Carlo Bergonzi. Sein Operndebüt gab er in der Titelrolle von *Eugen Onegin* am Operntheater

Stanislawski, wo er nach wie vor Hauptrollen singt. Anatoly Lochak hat sich in vielen Ländern mit seinen Opern- und Recitalauftritten einen Namen gemacht. Sein Opernrepertoire umfasst Don Carlos (*Ernani*), Renato (*Un ballo in maschera*), Amonasro (*Aida*) und Marcello (*La Bohème*). Derzeit wirkt er als Solist am Bolschoi-Theater in Moskau, gastiert aber auch regelmäßig an der Wexford Festival Opera.

Als offizielles Gründungsdatum des Studentenchors 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, Wladimir 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.

Er 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 6 / L'Exécution de Stepan Razine

Si la création de la **Sixième Symphonie** sous la baguette d'Evgeni Mravinski à Léninegrad le 21 novembre 1939 souleva l'enthousiasme du public (le finale dut même être répété), la réaction des critiques après cette première s'avéra bien moins favorable. Les collègues musiciens de Chostakovitch accueillirent l'œuvre poliment mais sans l'ovation frénétique qu'ils avaient réservée à la Cinquième (une symphonie, certes, difficile à émuler) ni la ferveur patriotique qu'ils ressentiraient à l'écoute de la première des symphonies de la "trilogie de guerre" de Chostakovitch (la Septième) deux ans plus tard. Les musiciens comme les critiques étaient déconcertés par l'apparente discontinuité structurelle d'une œuvre étrangement disproportionnée. Quel était donc le lien – tant est qu'il y en eût un – entre ce long premier mouvement songeur et les deux scherzos contrastés qui le suivaient? L'œuvre semblait inachevée. Et que penser d'une symphonie sans forme-sonate dans le premier mouvement? Cette composition apparemment tronquée fut surnommée le "cavalier sans tête". Chostakovitch ayant annoncé plus tôt son intention d'écrire une symphonie "Lénine" sur un texte de Maïakovski, ce qu'il produisit

déçut les autorités soviétiques qui attendaient mieux du compositeur de la Cinquième Symphonie. Quant à la conclusion espiègle du finale, un galop exubérant, elle dépassait vraiment les bornes pour Dmitry Rabinovitch, biographe soviétique doctrinaire de Chostakovitch, qui dénonça cet "étalage impudent de vulgarité".

Mais depuis sa création, cette œuvre tout à fait fascinante, quoiqu'énigmatique et plutôt méconnue, suscite essentiellement des réactions positives. Ainsi I.I. Sollertinski, ami intime, mentor et agent du compositeur, fut saisi par l'unité de l'œuvre, résultat de ce qu'il appelait l'opposition entre le lyrisme "direct" du premier mouvement et le lyrisme "indirect" ou "masqué" du scherzo et du finale. Et ce fut Boris Schwarz, adoptant un contexte historique plus large dans son panorama épique de *La Musique et la vie musicale en Russie soviétique* (1972), qui salua ce mélange particulier de "Bach et Offenbach" qui lui paraissait typique du compositeur et qu'avait déjà annoncé de façon frappante le Premier Concerto pour piano de 1933. L'intégrité de la Sixième Symphonie, à une époque où les artistes créateurs se devaient de suivre l'idéologie du parti, plut particulièrement à Schwarz.

Dans le premier mouvement, nous comprenons pleinement l'hommage mémorable de Schoenberg à Chostakovitch lorsqu'il loua en lui "le souffle d'un symphoniste". L'alternance sans fin de cimes et d'abîmes dans ce mouvement aux proportions épiques et apparemment improvisé, le conflit entre la vague lyrique qui avance sans contrainte et les longues périodes de calme, sont tout à fait caractéristiques. Après le sujet principal héroïque, une triste marche funèbre (au cor anglais) émerge en antithèse, memento des morts aux intonations de requiem. La longue transition n'est pas à proprement parler un développement mais plutôt une immobilisation de mouvement dans une suite de méditations en forme de cadences sur des pédales tenues, la flûte solo jouant le premier rôle. Des trilles étouffées aux violons et au célesta lors d'un passage inattendu au majeur nous ramènent à si mineur et au retour opportun de mouvement dans une reprise abrégée, mais variée, du sujet principal aux cordes. Le mouvement s'achève sur un ultime rappel de la marche funèbre.

Le second mouvement est un scherzo symphonique dans la tonalité éloignée de ré mineur. Un monde tout à fait différent s'ouvre à nous: une fantasmagorie d'activités effrénées qui passe par différentes humeurs, tour à tour héroïque, fantastique et nocturne. En effet, certains motifs aux écarts gigantesques de ce mouvement quasi

hallucinatoire peuvent, à la limite, être vus comme une caricature du noble thème épique du premier mouvement – une interprétation qui apporte de l'eau au moulin de Sollertinski, à sa vision d'une unité implicite dans la notion d'opposition entre les lyrismes 'direct' et 'indirect'. Une succession de formes thématiques changeantes mène à une apogée qui cède le pas à un solo de timbales *fff*. Il s'agit en fait de la réexposition, confiée à un duo étrange pour flûte et clarinette basse qui introduit simultanément le thème principal et son inversion, *pianissimo*. Avec ses interpolations bien nettes des bois et ses rythmes saltarello aux cordes, cette réexposition fort abrégée s'évanouit dans une coda nocturne.

Et nous retrouvons donc la tonalité de départ de si mineur pour le finale, un mouvement dont Chostakovitch était particulièrement fier, à cause de sa structure. C'est un rondo plein d'esprit (A–B–A–B) dans lequel A est lui-même un "rondo dans un rondo", ayant pour thème principal une version de la marche de l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, une œuvre qui semble avoir obsédé Chostakovitch sa vie durant. B est un épisode substantiel en ut mineur dont le thème principal balourd deviendra le galop de cirque final en majeur. On aurait du mal à trouver un mouvement à l'optimisme aussi fou, même parmi les propres

œuvres de Chostakovitch, et pourtant sa technique habile (on pense par exemple au solo de violon qui nous fait passer si adroitement d'ut mineur à si mineur avant la réexposition de A) résulte en une élégance d'une admirable délicatesse. Comme le fit remarquer à l'époque Isaak Glikman, ami intime et correspondant de Chostakovitch:

Si Mozart et Rossini avaient vécu au vingtième siècle et avaient collaboré à une symphonie, elle aurait ressemblé à celle-ci...

L'Exécution de Stepan Razine (1964) devait être à l'origine le premier mouvement d'une symphonie vocale et instrumentale du style de la Symphonie no 13 "Babiy Yar" (1962) mais cette idée n'aboutit jamais et l'œuvre devint "un grand poème symphonique" (pour citer Chostakovitch lui-même) de trente-huit minutes. (La représentation dura en fait huit minutes de moins que ce qu'avait anticipé Chostakovitch.) Ces deux dernières œuvres mettent en musique un texte du poète Evgeni Evtouchenko (né en 1933). Il appartient à une génération de poètes nés dans les années trente qui exprimèrent une nouvelle sensibilité dans cette époque de soi-disant "détente" qui suivit la mort de Staline. Dans ses poèmes, qu'il s'agisse de *Babiy Yar* ou des autres poèmes mis en musique par Chostakovitch dans la Treizième Symphonie, Evtouchenko plaide pour une plus grande liberté artistique et idéologique et une conscience socio-

politique plus tendre envers l'individu dans le cadre d'un nationalisme fier qui pouvait maintenant se permettre de critiquer ouvertement les excès du régime stalinien. Lui-même victime de la répression stalinienne, malgré la tolérance officielle pour son génie, Chostakovitch se prit de sympathie pour cette poésie. Ces textes donnaient corps à un "style russe" recyclé, évoquant nettement Moussorgski (un compositeur auquel Chostakovitch s'identifiait alors profondément) et le nationalisme du dix-neuvième siècle, qui, dès la Dixième Symphonie et les Vingt-quatre Préludes et fugues pour piano, marqua la nouvelle phase créatrice de Chostakovitch. *Stepan Razine* représente un autre pas sur cette route, une synthèse manifeste d'éléments des Onzième et Treizième Symphonies annonçant par ailleurs une période plus sombre, plus tardive qui donnerait la Quatorzième Symphonie, une œuvre dont l'étrange conception rappelle celle des *Chants et danses de la mort* de Moussorgski. Située au seuil de l'ultime période de Chostakovitch en matière de style, *Stepan Razine* est la preuve indubitable que textes et musique – et même un retour bien tardif au monde "interdit" de l'opéra – étaient maintenant au premier rang de ses préoccupations de créateur.

Le poème d'Evtouchenko a pour sujet le personnage historique de Stepan Razine qui au dix-septième siècle dirigea sans succès un

soulèvement du peuple contre le Tsar. C'est à la fois une reconstruction imaginée d'événements particuliers et une allégorie de tous les soulèvements qui suivirent contre le régime tsariste dans l'histoire russe – y compris contre le régime communiste de Staline. Ecrivant pour une société marxiste, Evtouchenko substitue en quelque sorte Razine au Christ ressuscité de la croyance religieuse, un héros populaire qui meurt sur l'échafaud mais renaît pour triompher de ses bourreaux. (On pense aussi au personnage insatiable de l'Humour dans le second mouvement de la Treizième Symphonie.)

La mise en musique de Chostakovitch se divise en plusieurs parties fortement contrastées qui suivent les divisions naturelles du poème lui-même, un poème qu'il remania légèrement. Le lien unificateur de l'ensemble est l'ébauche de leitmotiv qui sert au début d'introduction à la première partie lorsque les citoyens de Moscou déboulent dans les rues de la ville pour se rendre au spectacle macabre. Suit un gros plan de Razine lui-même à bord de la charrette qui, dans un monologue (basse), confronte son destin et médite sur sa carrière de révolutionnaire condamné; son seul regret est de ne pas avoir plus tourmenté les boyards. Comme dans un rêve, il voit dans cette foule bestiale une assemblée de visages humains et se rend

compte, qu'après tout, il ne mourra pas en vain. L'exécution a lieu. Quelqu'un essaie de pousser la foule à se réjouir dans une danse folle et répétitive (clarinettes et hautbois à l'unisson sur fond d'accords figés aux cordes) mais la foule garde un silence de mort, interrompu uniquement par les puces (xylophone) qui bondissent "des manteaux des paysans sur les vestes des femmes". On sonne le glas. Dans un dernier épisode horrifique, la tête de Razine, toujours vivante, crache son défi au visage d'un Tsar terrifié et décontenancé. Un prêtre apeuré tente de fermer les paupières de Razine mais celles-ci le repoussent.

La partition généreuse de Chostakovitch est réaliste dans la description détaillée de cette scène dramatique, avec une importante section de percussions incluant cloches, xylophone, célesta, harpes et piano. Le chœur mixte (qui offre une plus grande richesse et une plus grande variété que le chœur d'hommes de la Treizième Symphonie) est tantôt protagoniste, tantôt commentateur, tandis que la basse soliste joue à la fois le rôle du narrateur et celui de Razine. Les grandes lignes du drame se retrouvent dans le discours musical lui-même, mais le compositeur est si fidèle au texte d'Evtouchenko qu'il est essentiel, pour ceux qui n'ont aucune notion de russe, de suivre de près le russe phonétique parallèlement à la

traduction littérale pour toucher à l'essence même de cette œuvre si proche du monde de l'opéra.

On aurait pu croire qu'une pièce si troublante aurait choqué et fait sensation lors de la première, mais les critiques choisirent semble-t-il la prudence durant cette période d'incertitude qui suivit la déposition de Kroutchev au milieu du mois d'octobre 1964. L'œuvre fut créée le 28 décembre 1964 à Moscou par le Chœur d'état républicain et l'Orchestre philharmonique de Moscou sous la direction de Kirill Kondrachine avec Vitali Gromadski comme basse soliste. Ces mêmes effectifs se virent confier le premier enregistrement de l'œuvre en 1966 (chez Melodiya).

© 2001 Eric Roseberry
Traduction: Nicole Valencia

Le baryton **Anatoly Lochak** fit ses études au Conservatoire de Moscou. Lauréat d'un Premier Prix au Concours national de chant Glinka en 1979 alors qu'il était encore étudiant, il remporta en 1986 la Médaille d'or au Concours Voci Verdiane de Busseto en Italie, une récompense qui lui valut d'étudier avec Carlo Bergonzi. Il fit ses débuts lyriques dans le rôle d'Onéguine dans *Eugène Onéguine* au Théâtre lyrique Stanislavski où il tient aujourd'hui encore des rôles principaux.

Anatoly Lochak s'est produit dans de nombreux pays en récital ou sur la scène lyrique, interprétant entre autres Don Carlos (*Ernani*), Renato (*Un ballo in maschera*), Amonasro (*Aïda*) et Marcello (*La Bohème*). Soliste au Théâtre du Bolshoï à Moscou, il est aussi invité permanent du Wexford Festival Opera

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 1er 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.

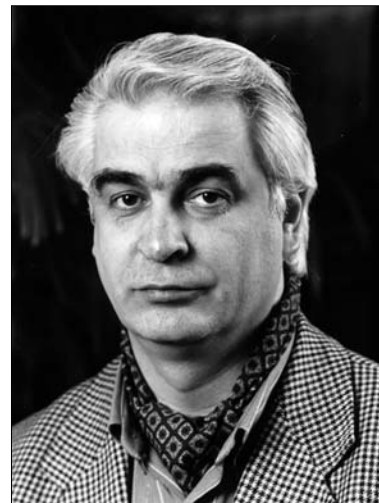
Depuis 1992, l'Orchestre, placé sous la direction de Valeri Polyansky, donne de nombreux concerts en compagnie du chœur a cappella du même nom. Cette année l'Orchestre a effectué des tournées aux Etats-Unis, au Canada, en Allemagne, en Espagne, en Italie, en Autriche, au Japon et à Formose (Taïwan).

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 Bolchoï. 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.

Il 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.



Nigel Luckhurst

Valeri Polyansky

L'Exécution de Stepan Razine

Entre les murs blancs des rues de Moscou
un voleur s'éloignait en courant, un pain aux graines
de pavot dans les mains.
Il ne craignait pas que la foule le lynche aujourd'hui.
Qu'importe les voleurs de pain. On amène Stenka
Razine!
Le tsar vide une fiole de malvoisie,
et presse un de ses boutons devant un miroir suédois,
il essaie une nouvelle bague d'émeraude –
et sur la place on amène Stenka Razine!
Comme un petit tonneau roulant derrière un gros
tonneau,
le petit boyard déboule derrière sa mère,
rongeant joyeusement un bonbon de ses petites dents.
Aujourd'hui, c'est fête! On amène Stenka Razine!
Un marchand arrive, crachotant après sa platée de pois,
deux pitres se précipitent au grand galop,
un coquin ivre s'avance à petits pas maniérés...
On amène Stenka Razine!
Couverts de croûtes, à peine vivants,
des vieillards, cordes au cou,
se traînent en marmonnant...
On amène Stenka Razine!
Il y a aussi des filles sans pudeur,
ayant bondi encore à moitié ivres de leur couche,
qui, le visage barbouillé de concombre,
trottent à vive allure en se grattant les cuisses.
On amène Stenka Razine!
Les épouses des miliciens se mirent à crier,
de tous côtés on lui crachait dessus,
debout dans une charrette dilapidée,
vêtu d'une chemise blanche, il glissa devant les gens.
Il ne disait rien. Il était couvert de leur salive,

Die Hinrichtung des Stepan Rasin

In der Stadt Moskau aus weißem Stein
rannte ein Dieb mit einem Mohnbrot die Straße entlang.
Er hat an diesem Tag keine Angst vor der wütenden
Menge.
Keine Zeit für Brotlaibe. Man bringt Stenka Rasin!
Der Zar leert ein Fläschchen Malvasier,
drückt sich vor einem schwedischen Spiegel einen
Pickel aus,
probiert einen neuen Smaragdring an –
und auf den Platz bringt man Stenka Rasin!
Wie ein kleines Fass, das hinter einem dickbauchigen
Fass herrollt,
so rollt der kleine Bojar hinter seiner Mutter her,
munter mit seinen Zähnchen an einem Bonbon kauend.
Heute ist ein Feiertag! Man bringt Stenka Rasin!
Ein Kaufmann kommt prustend, weil er Erbsen gegessen,
zwei Clowns hasten im Galopp vorbei,
ein betrunkenen Schurke trippelt heran...
Man bringt Stenka Rasin!
Ganz mit Schorf bedeckt und kaum noch lebendig,
kriechen alte Männer mit Seilen um den Hals
dahin und murmeln vor sich hin...
Man bringt Stenka Rasin!
Und auch schamlose Mädchen,
die noch halb trunken von ihren Matten aufspringen,
die Gesichter mit Gurke verschmiert,
eilen im Trab herbei, ein Jucken in den Schenkeln.
Man bringt Stenka Rasin!
Unterm Geschrei der Frauen der Milizsoldaten
von allen Seiten bespuckt
glitt auf einem verwahrlosten Karren
in einem weißen Hemd er vorbei.
Er blieb stumm. Und den Speichel der Menge, der ihn
bedeckte,

Казнь Степана Разина

4 Как во столойной Москве белокаменной
вор по улице бежит с булкой маковой.
Не страшит его сегодня самосуд.
Не до булок. Стеньку Разина везут!
Царь бутылочку мальвазии выдаивает,
перед зеркалом свейским прыщ выдавливая,
примеряет новый перстень-изумруд –
И на площадь... Стеньку Разина везут!
Как за бочкой бокастой бочоночек,
за боярыней катит боярчоночек.
Леденец зубенки весело грызут.
Нынче праздник! Стеньку Разина везут!
Прет купец, треща с гороха.
Муатся вскачь два скомороха,
семенит ярыжка-плут...
Стеньку Разина везут!
В струпях все, едва живые,
старцы с вервием на вые,
что-то шамкая, ползут...
Стеньку Разина везут!
И срамные девки тоже,
под хмельком вскочив с рогожи,
огурцом намазав рожу,
шпарят рысью – в ляжках зуд.
Стеньку Разина везут!
И под визг стрелецкиж жен,
под плевки со всех сторон,
на расхристанной телеге
плыл в рубашке белой он.
Он молчал. Не утирался,
весь оплеванный толпой;

The Execution of Stepan Razin

In the white-stone city of Moscow
a thief was running down the street with a poppy-
seed loaf.
He had no fear of the lynch mob today.
No time for loaves. They're bringing Stenka Razin!
The tsar is draining a little bottle of malmsey,
and squeezes a pimple in front of a Swedish mirror,
he tries on a new emerald ring –
and on the square they're bringing Stenka Razin!
Like a miniature barrel rolling behind a fat-sided
barrel,
so the tiny boyar rolls along after his mother,
cheerfully gnawing on a sweet with his little teeth.
Today's a holiday! They're bringing Stenka Razin!
A merchant comes along sputtering from eating peas,
two buffoons race by at a gallop,
a drunken knave minces along...
They're bringing Stenka Razin!
All covered in scabs and barely alive,
old men with ropes on their necks,
crawl along mumbling something...
They're bringing Stenka Razin!
And shameless girls too,
jumping up still half-drunk from their matting,
and their faces smeared with cucumber,
dash at a trot with an itch in their thighs.
They're bringing Stenka Razin!
To the screams of the militia guards' wives,
spat on from all sides,
on a dilapidated cart
he glided by in a white shirt.
He was silent. And all covered in the spit of the
crowd,

mais il ne l'essuya pas; il avait un sourire amer.
 Il se souriait à lui-même.
 "Stenka, Stenka, tu es comme une branche
 qui a perdu ses feuilles.
 Tu voulais chevaucher dans Moscou!
 Et bien c'est fait...
 Allez-y, crachez, crachez, crachez donc.
 Ça ne vous coûte rien de vous amuser.
 Vous crachez toujours, vous tous,
 contre ceux qui vous veulent du bien.
 L'employé me frappa dans les dents
 et, impatient, prononça son verdict:
 'Comme ça tu voulais être contre le peuple?!
 Tu vas voir c'que t'as gagné à être contre!!'
 Je ne bougeai pas d'un pouce. Je soutins son regard.
 En réponse je crachai du sang:
 'Contre les boyards – oui!
 Contre le peuple – non! Non!
 Je ne regrette pas mes paroles,
 j'ai choisi mon destin.
 Je me repens devant toi, peuple,
 mais pas de ce que l'employé a exigé.
 C'est la faute à ma tête,
 je le vois bien, si j'ai été condamné à mort:
 je n'étais qu'à moitié contre les choses,
 j'aurais dû aller jusqu'au bout.
 Non, peuple, mon péché n'est pas
 d'avoir pendu des boyards aux tours.
 Mon péché, à mes yeux,
 c'est d'en avoir trop peu pendus.
 Dans un monde si cruel, mon péché
 est d'avoir été trop bon, trop bête.
 Mon péché, c'est d'avoir été moi-même un esclave
 alors que je luttais contre l'esclavage.

wischte er nicht ab; er lächelte nur bitter.
 Er lächelte ihn sich hinein.
 "Stenka, Stenka, du bist wie ein Ast,
 der seine Blätter verloren hat.
 Du wolltest in Moskau Einzug halten!
 Und genau das hast du getan...
 Also gut, nur zu und spuckt, spuckt, spuckt.
 Belustigung kostet nichts.
 Immer spuckt ihr, ihr Leute,
 jene an, die es gut mit euch meinen.
 Der Schreiber hat mir einen Schlag in die Zähne versetzt
 und eifrig sein Urteil verkündet:
 'Hast also gedacht, du könntest gegen Volk vorgehen?
 Du sollst merken, was es heißt, gegen jemanden
 vorzugehen!'
 Ich hab nicht nachgegeben. Ich hab nicht den Blick
 abgewandt.
 Ich habe zur Antwort Blut gespuckt:
 'Gegen die Bojaren – ja!
 Gegen das Volk – nein! Nein!
 Ich hab meine Worte nicht widerrufen,
 Ich hab mir mein Schicksal selbst ausgesucht.
 Ich zeige Reue euch gegenüber, dem Volk,
 doch nicht für das, was der Schreiber verlangte.
 Mein Kopf ist schuld,
 das seh ich ein, da ich mich dem Tod aussetze:
 Ich bin nur halb gegen alles vorgegangen,
 obwohl ich es ganz hätte tun sollen.
 Nein, ihr Leute, ich habe nicht gesündigt,
 indem ich Bojaren gehängt hab von den Türmen.
 In meinen Augen hab ich deshalb gesündigt,
 weil ich zu wenige gehängt hab.
 In einer bösen Welt hab ich gesündigt,
 weil ich ein gutherziger Narr war.
 Ich habe gesündigt, da ich, ein Feind der Sklaverei,
 Selbst eine Art Sklave war.

только горько усмехался,
 усмехался над собой.
 – Стенька, Стенька, ты как ветка
 потерявшая листву.
 Как в Москву хотел ты въехать!
 Вот и въехал ты в Москву...
 Ладно, плюйте, плюйте, плюйте.
 Все же радость задарма.
 Вы всегда плюете, люди,
 в тех кто хочет вам добра.
 Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы,
 приговаривал, ретив:
 "Супротив народа вздумай?!
 Будешь знать как супротив!!"
 Я держался. Глаз не прятал.
 Кровью харкал я в ответ:
 "Супротив боярства – правда!
 Супротив народа – нет! Нет!"
 От себя не отрекаюсь,
 выбрал сам себе удел.
 Перед вами, люди, каюсь,
 но не в том, что дьяк хотел.
 Голова моя повинна,
 вижу сам, себя казня:
 Я был против половинно,
 надо было до конца.
 Нет, не тем я, люди, грешен,
 что бояр на башнях вешал.
 Грешен я в глазах моих
 тем, что мало вешал их.
 Грешен тем, что в мире злобства
 бывая добрый остопоп.
 Грешен тем, что враг холопства,
 сам я малость был холоп.
 Грешен тем, что драться думал
 за хорошего царя.

he did not wipe it away; he just grinned bitterly.
 He was grinning to himself.
 'Stenka, Stenka, you are like a branch
 that's lost its leaves.
 You wanted to ride into Moscow!
 And that's just what you've done...
 Very well, go ahead and spit, spit, spit.
 Enjoyment doesn't cost a thing.
 You always spit, you people,
 at those who mean you well.
 The clerk hit me in the teeth
 and pronounced his eager verdict:
 "So you thought to go against the people?!
 You'll find out what it means to go against!!"
 I stood my ground. I didn't look away.
 I spat blood in reply:
 "Against the boyars – yes!
 Against the people – no! No!"
 I do not go back on my words,
 I have chosen my own fate.
 I repent before you, the people,
 but not for what the clerk demanded.
 My head is to blame,
 I see it, in putting myself to death:
 I was only half against things,
 when I should have gone the whole way.
 No, I have not sinned, you people,
 by hanging boyars from the towers.
 In my eyes I have sinned
 by hanging too few of them.
 In a world of wickedness I have sinned
 by being a kind-hearted fool.
 I sinned when, being an enemy of slavery,
 I was something of a slave myself.

Mon péché, c'est d'avoir pensé me battre
pour un bon tsar.
Il n'y a pas de bons tsars! Imbécile.
Stenka! Tu meurs pour rien!"
Le glas sonne dans Moscou.
On emmène Stenka à l'échafaud.
Devant Stenka, le tablier de cuir du bourreau
claque au vent et tape ses hanches.
Et dans les mains du bourreau, s'élevant au-dessus de
la foule –
une hache d'un azur aussi bleu que la Volga.
Et glissant sur la hache, argentée,
des bateaux, des bateaux comme des mouettes le matin.
Et derrière les pifs, les gueules, les tarins laids
des percepteurs et des changeurs,
comme des lumières dans un voile de brume,
Stenka vit des visages.
Ces visages étaient hauts et profonds,
et dans leurs yeux maussades et avides de liberté,
comme sur de minuscules Volgas secrètes,
vaguaient les bateaux de Stenka.
Ça vaut la peine de supporter sans larmes
la roue et le chevalier,
si tôt ou tard
des visages émergent, menaçants,
sur ceux qui n'ont pas de visage.
Et calmement – il en était sûr, il n'avait pas vécu en
vain –
Stenka posa la tête sur le billot,
le menton appuyé dans le sillon sur le côté,
et d'un geste de la nuque il donna l'ordre: "Que la
hache tombe..."
La tête roula, brûlante de sang,
et d'une voix rauque elle cria: "Ce ne fut pas en vain!"
Il n'y avait plus de bateaux sur la hache – il y avait de
petits ruisseaux, de petits ruisseaux...

Ich habe gesündigt, weil ich glaubte, zu kämpfen
für einen guten Zar.
Es gibt keine guten Zaren! Du Narr.
Stenka! Du stirbst umsonst!"
Die Glocken läuten über Moskau.
Man führt Stenka zum Schafott.
Vor Stenka flattert die lederne Schürze
des Henkers im Wind und trifft ihn.
Und in den Händen des Henkers über der Menge –
eine Axt, so azurblau wie die Wolga.
Und silbrig gleiten über die Axt
Boote, Boote wie Möwen am Morgen.
Und zwischen den Schnauzen, Visagen, hässlichen
Fratzen
von Steuereintreibern und Geldwechslern
sah wie Lichter in einem Dunstschleier
Stenka Gesichter.
In diesen Gesichtern standen Distanz und Größe
geschrieben,
und in ihren mürrischen, freiheitsliebenden Augen
wie auf geheimen, verkleinerten Wolgaflüssen
zogen Stenkas Boote vorbei.
Es lohnt sich, alles ohne Tränen zu erdulden,
auf der Folterbank und auf dem Rad,
wenn früher oder später
drohende Gesichter auftauchen
an denen, die keine Gesichter haben.
Und ruhig – er hatte bestimmt nicht umsonst gelebt –
legte Stenka sein Haupt auf den Henkersblock,
ließ er sein Kinn ruhen in dem Einschnitt am Rand
und gab mit seinem Genick den Befehl: "Lass die Axt
fallen..."
Es rollte der Kopf, brennend in seinem Blut,
und heiser rief er aus: "Es war nicht umsonst!"
Nun gab es auf der Axt keine Boote mehr – nur
Rinnsale, Rinnsale...

Нет царей хороших! Дурень.
Стенька! Гибнешь ты зазря!
Над Москвой колокола гудят.
К месту Лобному Стеньку ведут.
Перед Стенькой, на ветру полоща,
бьется кожаный передник палача.
А в руках у палача над толпой
голубой топор, как Волга, голубой.
И плывут, серебрясь, по топору
струи, струи, будто чайки поутру.
И сквозь рыла, ряшки, хари
целовальников, менял,
словно блики среди хмари,
Стенька лица увидал.
Были в лицах даль и высь,
и в глазах угрюмо-вольных,
словно в тайных малых Волгах,
струи Стенькины неслись.
Стоит все стерпеть бесслезно,
быть на дыбе, колесе,
если рано или поздно
прорастают лица грозно
у безликих на лице.
И спокойно – не зазря он, видно, жил –
Стенька голову на плаху положил,
подбородок в край изрубленный упер
и затылком приказал: – Давай, топор...
Покатилась голова, в крови горя,
похрипела голова: – не зазря!
И уже по топору не струи – струйки,
струйки...

I sinned because I thought to fight
for a good tsar.
There are no good tsars! You fool.
Stenka! You die for nothing!
The bells toll over Moscow.
They are leading Stenka to the scaffold.
Before Stenka the executioner's leather apron
flaps in the wind and slaps against him.
And in the executioner's hands above the crowd –
an axe as azure blue as the river Volga.
And gliding silvery over the axe
there are boats, boats like seagulls in the morning.
And through the snouts, the mugs, the ugly schnozzles
of tax-collectors and money changers,
like lights in a veil of mist,
Stenka saw faces.
In those faces there was distance and height,
and in their sullen and freedom-loving eyes
as on secret, miniature Volgas,
Stenka's boats were sailing by.
It's worth enduring it all without tears,
on the rack and on the wheel,
if sooner or later
faces emerge threateningly
on those who have no faces.
And calmly – clearly it was not for nothing he had
lived –
Stenka placed his head on the block,
resting his chin in the gouge mark on the edge,
and with the nape of his neck he gave the order: 'Let
the axe fall...'
The head rolled, burning in its blood,
and hoarsely it exclaimed: 'it was not for nothing!'
Now there were no boats on the axe – there were little
streams, little streams...

Pourquoi, peuple, restes-tu figé au lieu de célébrer?
Que les chapeaux volent et vive la dansel
Mais la Place Rouge était comme gelée,
les haches d'armes bougeaient à peine.
Même les fous se taisaient.
Dans ce silence de mort
des puces sautaient
des manteaux des paysans sur les vestes des femmes.
Les gens sur la place avaient compris quelque chose.
Les gens sur la place retirèrent leur chapeau,
et trois fois ils firent sonner les cloches
bouillant de colère.
Mais alourdie par le sang et sa mèche cosaque,
la tête remua, toujours vivante.
Depuis l'échafaud mouillé de sang,
la tête jetait des regards comme des lettres anonymes
vers cette place où les pauvres se tenaient.
Dans tous ses états, un prêtre se précipita en
tremblant.
Il voulait fermer les paupières de Stenka,
mais se crispa et, aussi terrifiantes qu'une bête
sauvage,
les pupilles repoussèrent sa main.
Et sur le tsar la couronne de Monomach
frissonna d'effroi devant ces yeux diaboliques.
Et brutalement, sans cacher son triomphe,
la tête se mit à se moquer bruyamment du tsar.

Traduction de l'Anglais: Nicole Valencia

Was steht ihr da, ohne euch zu freuen, ihr Leute?
In die Luft mit den Hüten und getanzt!
Doch der Rote Platz war erstarrt,
wie vor den Kopf geschlagen rührte das Volk sich nicht.
Selbst die Scherzermacher waren verstummt.
Und inmitten der tödlichen Stille
sprangen Flöhe über
von den Mänteln der Bauern auf die Jacken von Frauen.
Der ganze Platz hatte etwas begriffen,
der ganze Platz zog die Hüte
und dreimal wurden die Glocken geschlagen,
schäumend vor Wut.
Doch schwer vom Blut und seinem Kosakenschof
bewegte der Kopf sich, immer noch lebendig.
Vom Schafott herab, das vom Blut durchnässt,
warf der Kopf Blicke wie anonyme Briefe
dorthin, wo die Armen standen.
Aufgeregt eilte ein zitternder Priester herbei.
Er wollte Stenka die Lider schließen,
doch er verkrampfte sich, und beängstigend wie ein
wildes Tier
wehrten ab die Pupillen seine Hand.
Und auf dem Zaren die Krone von Monomach
erbebt fröstelnd unterm Blick dieser teuflischen
Augen.
Und brutal, ohne seinen Triumph zu verhehlen,
begann der Kopf lauthals den Zar auszulachen.

Übersetzung aus dem Englischen:
Anne Steeb/Bernd Müller

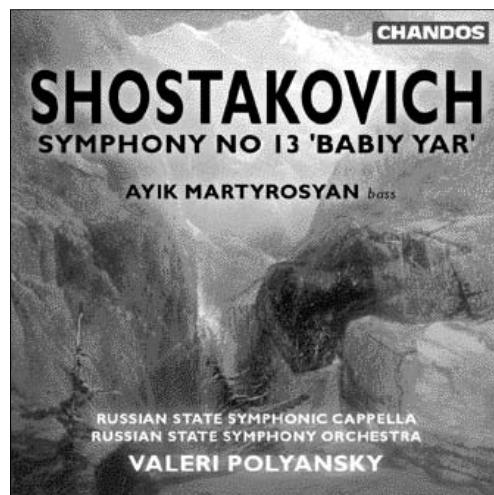
Что, народ, стоишь, не празднуя?
Шапки в небо и пляши!
Но застыла площадь Красная,
чуть колыша бердыши,
смокли даже скоморохи.
Среди мертвой тишины
перескакивали блохи
с армяков на шушуну.
Площадь что-то поняла,
площадь шапки сняла,
и ударили три раза,
клокоча, колокола.
А от крови и чуба тяжела,
голова еще ворочалась, жила.
С места Лобного, подмоклого,
иуда где гольятьба,
взгляды письмами подметными
швыряла голова.
Суется, дрожащий попик подлетел.
Веки Стенькины закрыть он хотел,
но, напряжившись, по-зверьи страшны,
оттолкнули его руку зрачки.
На царе от этих чертовых глаз
зябко шапка Мономаха затряслась.
И жестоко, не скрывая торжества,
над царем захохотала голова.

Евгений Евтушенко

Why are you standing there not celebrating, you
people?
Hats in the air and dancel
But Red Square was frozen still,
the pole-axes were hardly stirring.
Even the buffoons had fallen silent.
Amid the deathly silence
fleas leapt over
from peasants' coats to women's jackets.
The square had understood something,
the square removed their hats,
and three times they struck the bells
seething with rage.
But heavy from the blood and its Cossack's forelock,
the head moved about, still alive.
From the scaffold made wet with blood
the head cast glances like anonymous letters
to that place where the poor were.
In a flap a trembling priest came flying.
He wanted to close Stenka's eyelids,
but tensed up and as frightening as a wild beast,
the pupils repulsed his hand.
And on the tsar the crown of Monomakh
gave a chill shudder from those diabolical eyes.
And brutally, without concealing its triumph,
the head began to laugh loudly at the tsar.

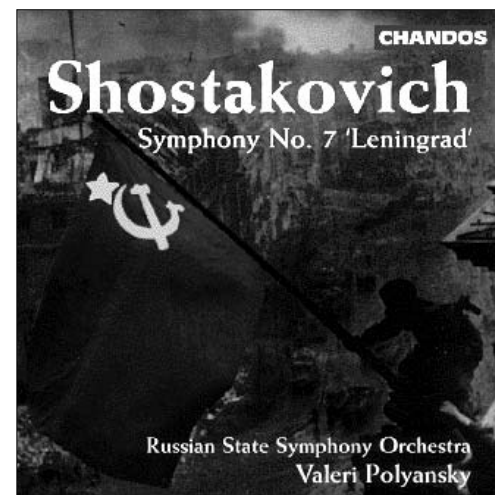
Translation: Philip Taylor

Also available



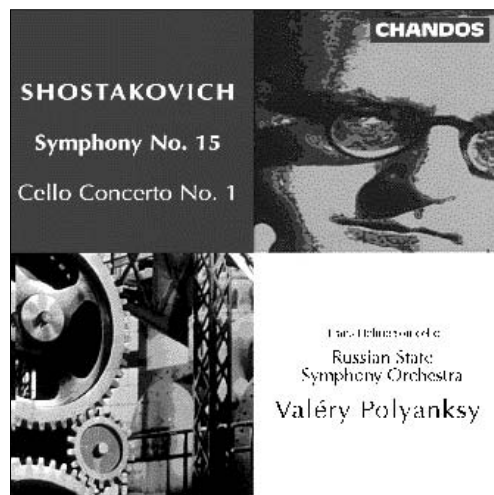
Shostakovich
Symphony No. 13 'Babi Yar', Op. 113
CHAN 9690

Also available



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

Also available



Shostakovich
Symphony No. 15 in A major, Op. 141
Cello Concerto No. 1 in E flat major, Op. 107
CHAN 9550

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please 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.

Recording producer Valeri Polyansky

Sound engineer Igor Verprintsev

Editors Elena Buneeva & Vladimir Kiselev

Recording venue Mosfilm Studio; 18 June 1999 (Symphony No. 6) & Grand Hall of the Moscow Conservatory; 14 June 2000 (*The Execution of Stepan Razin*)

Front cover *Stepan Razin* (1918) by Kuzma Petrov-Vodkin

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Genevieve Helsby

Copyright Boosey & Hawkes Music Publishers

© 2001 Chandos Records Ltd

© 2001 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9813

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Symphony No. 6, Op. 54

32:37

in B minor • in h-Moll • en si mineur

- | | | |
|---|------------|-------|
| 1 | I Largo | 19:04 |
| 2 | II Allegro | 6:23 |
| 3 | III Presto | 7:09 |

4 **The Execution of Stepan Razin, Op. 119*** **26:16**

Vocal-symphonic poem for bass, chorus and orchestra

TT 59:00

Anatoly Lochak*

Russian State Symphonic Cappella*

Russian State Symphony Orchestra

under

Valeri Polyansky

DDD

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO. 6 ETC. - Lochak/RSSC/RSSO/Polyansky

SHOSTAKOVICH: SYMPHONY NO. 6 ETC. - Lochak/RSSC/RSSO/Polyansky

CHANDOS
CHAN 9813

CHANDOS
CHAN 9813

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2001 Chandos Records Ltd © 2001 Chandos Records Ltd
Printed in the EU