



ANTHOLOGY
OF RUSSIAN AND SOVIET
SYMPHONIC MUSIC
ORATORIOS AND CANTATAS



Project supervisor – Andrey Krichevskiy
Label manager – Karina Abramyan
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Storchak
Designers: Grigory Zhukov, Ildar Kryukov
Proofreaders: Maria Kuznetsova, Olga Paranicheva
Translation – Nikolai Kuznetsov

MEL CD 10 02482

The third and final volume of the Anthology of Russian and Soviet Music is dedicated to Russian vocal and choral music of the late 19th and early 20th centuries.

The art of singing surrounded the future conductor since he was a child – the son of Bolshoi soloists Fyodor Svetlanov and Tatiana Kruglikova, he started his musical journey in the Bolshoi children's choir. Later on, Alexander Sveshnikov, the chancellor of the Moscow Conservatory and founder of the legendary Sveshnikov State Academic Russian Choir noticed the talented student and recommended him as one of the trainee conductors with the Bolshoi Theatre. The monumental Russian operas of the 19th century, where choruses played a leading role, were the basis of his conducting repertoire. In those years, when Svetlanov already was the chief conductor of the USSR State Academic Symphony Orchestra, he regularly added cantata and oratorio opuses by Russian, Soviet and foreign composers into his repertoire. His landmark interpretations of Beethoven's *Ninth*, Honegger's *Joan of Arc at the Stake*, Elgar's *The Dream of Gerontius*, Liszt's *Christus* and Mahler's vocal and symphonic canvases will always be remembered by his contemporaries. But among the works he ever performed there was nothing as captivating as Russian music. It's deeply symbolic that the tocsin from *The Bells* by Rachmaninoff was heard both at one of the maestro's first concerts at the Grand Hall of the Moscow Conservatory in 1958 and when he appeared in London in 2002 shortly before his death.

The third part of the Anthology includes the cantatas *From Homer* by Rimsky-Korsakov, *John of Damascus* and *At the Reading of a Psalm* by Taneyev, and *Spring*, *The Bells* and *Three Russian Songs* by Rachmaninoff. Soviet classical music is represented by *Alexander Nevsky* and *Zdravitsa* by Prokofiev, *Poem to the Memory of Sergei Yesenin* by Sviridov and *Song of the Forests* and the vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* by Shostakovich. The legacy of Svetlanov's teacher Yuri Shaporin, a remarkable composer of Rimsky-Korsakov's school, is represented by the oratorio *The Tale of the Battle for the Russian Land* and the cantata *How Long Shall the Kite Fly?* The release

also includes *Symphony No. 3* (with chorus) and the poem-cantata *Vyatka Songs* by Rostislav Boiko, a pupil of Alexander Sveshnikov and Aram Khachaturian. These works were recorded with Moscow's best choirs – the USSR State Academic Russian Choir, the Yurlov Russian State Academic Choir and the Grand Academic Choir of USSR Central Television and All-Union Radio.

However, two of the pieces deserve a special mention.

The first is the funeral oratorio *Brotherly Prayer for the Fallen Heroes* by Alexander Kastalsky, a prominent musical figure and composer of the turn of the century, a master of choral and church music. This grand choral fresco is dedicated to those who fell in World War I. Svetlanov conducted it in 1977. For over a hundred years since it was composed, *Brotherly Prayer* was never performed and recorded in its basic (orchestral) version either before or after Svetlanov.

The other piece is a real sensation awaiting even the fans and experts of Svetlanov's art. This is Rachmaninoff's *All-Night Vigil*, a great monument of Orthodox singing culture presented here in the conductor's version. One of the few symphonic conductors, Svetlanov performed the *Vigil* with different orchestras. The featured live recording made with Leningrad State Academic Glinka Choral Capella, one of the best domestic choirs, in 1991 in Moscow, is now released for the first time.

"To all of us who knew him and tried to reach out to him, he was a supreme judge who possessed wisdom, justice, accessibility and simplicity as such. A paragon in every respect, in his every act, for whatever he did he did it well", wrote Sergei Rachmaninoff about his teacher and friend Sergei Taneyev.

The outstanding composer, educator, musical theorist and public figure, Taneyev actually revived the genre of cantata for Russian music. His artistic path was framed with two lyrical- philosophical cantatas. In 1880, his cantata *The Monument* was performed at the unveiling of the Pushkin monument in Moscow. However, Taneyev

kept account of his works from the cantata *John of Damascus*, which he published as "Opus 1".

In 1881, the composer conceived an "orthodox cantata" for the opening of the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow. However, the death of Nikolai Rubinstein, Taneyev's teacher, impelled him to write a composition to the memory of the prominent musician (and also the founder and first director of the Moscow Conservatory).

Taneyev turned to the verses from the poem *John of Damascus*, written by Aleksey Tolstoy who, in his turn, loosely adapted the original troparion of Saint John of Damascus, a theologian and hymnologist of the 7th and 8th centuries and one of the founders of the Eastern Christian Church, – insights into death, the Day of Judgment and trust in eternal life. Basing on the tradition of Russian choral concerto on the one hand and the model of Bach's church cantatas on the other, Taneyev created something like a "Russian requiem". A tune from the Orthodox service for the dead *Peace to Thee with the Saints* became a musical core of the cantata. The first bars are played by the orchestra, while the ending is performed by an a capella choir.

The cantata *At the Reading of a Psalm* became a peak of Taneyev's creation. The fact that this mighty monument of Russian musical art of the early 20th century is so rarely heard in concert houses is associated with exceptional complexity of its choral notation – in his cantata, the composer realized his long-term experience in studying old West European polyphony of "strict style". Anyhow, polyphonic forms were never dead schemes to Taneyev. It is not the refined contrapuntal combinations, but a genuine philosophic depth and an organic combination of rational perfection and living breathing of thought that make a thoughtful listener admire the master's last piece.

"The impression was as strong as it could be after a performance of really truthful, living works of musical art, when a composer's creative will and inspired feeling is heard behind each and every curve of musical thought", musicologist Boris Asafiev wrote after the premiere in 1915.

The verses of Alexei Khomyakov, an author of the Pushkin period and Taneyev's mother's favourite poet who wrote much on religious topics (the cantata was written in her memory), were a literary source in this case. The poem of the same name written by Khomyakov in the end of his life is a sort of philosophical exposition of Psalm 49 where God reminds his people of true values of human life and faith. The climax of the poem lies in the last stanza, which could be an epigraph to Taneyev's life and activity in general:

*I need a heart purer than gold
And strong will in my labour;
I need a brother who loves a brother,
I need the truth when judgment comes.*

Nikolai Rimsky-Korsakov took an interest in the genre of cantata at the turn of the century. After a "symphonic decade" of the 1880s and intensive work in the field of vocal lyrics in the 1890s, the composer strived for a synthesis of the vocal/poetic and picture/symphonic elements, the two mainline directions of his work. Each of the three cantatas written in those years – *Switezianka*, *Song of Oleg the Wise* and *From Homer* – is deeply original.

Rimsky-Korsakov had an idea of writing an opera based on a fragment from Homer's *Odyssey* in 1894 after he visited Odessa. In 1901, when he was working on his "antique" opera *Servilia*, he concurrently wrote music, which was initially supposed to be an intro to the opera *Nausicaa*. However, he lost interest in it before long. The composer named the piece *Prelude-cantata*.

Addressing himself to his favourite topic of the waves, Rimsky-Korsakov realized two contrasting images – according to the composer, the first movement of the cantata, an orchestral one, depicts "a stormy sea and Odysseus tossed by the waves";

the second movement, which is the cantata proper, is "singing of the dryads who see in the sunrise and greet the rosy-fingered Eos".

The vocal and choral genres enjoyed a high profile among Sergei Rachmaninoff's works. As a young man, the recent graduate of the Moscow Conservatory taught theory of music at the Mariinsky Women's College and wrote for its pupils *Six Choruses* for women's or children's voices and piano, which was set to the verses of Russian poets (1894–1896) and withdrawn from oblivion at the end of the 20th century by Svetlanov.

The cantata *Spring* was written in 1902 shortly after the triumphant premiere of the Second Piano Concerto. The composer was at the top of his creative upsurge. The burst of vital and spiritual forces was surprisingly in tune with Nikolai Nekrasov's poem *Green Noise*, where the theme of the oncoming of spring and renewal of life overcoming the deathly cold of winter is interpreted in both moral and ethical terms.

Written a decade later in 1912 and 1913, the symphonic poem *The Bells* was based on Edgar Allan Poe's poem translated by Konstantin Balmont and reflected a stylistic turn in Rachmaninoff's work of the 1910s, which began with the Third Piano Concerto. The text of *The Bells* received under mysterious circumstances (in an unsigned letter) inspired the composer to create one of his largest and most tragic pieces.

Poe's romantic poem assumed a different sense in Balmont's mystical symbolist poetry. Rachmaninoff read the text in his own way, too. His poem became a sort of vocal and orchestral symphony where the quite visible and colourful images were inseparably linked with philosophical comprehension of human existence and, at the same time, with the general mood of the Russian intelligentsia's "stormy premonitions" on the eve of World War I. The poem's four movements as though capture different stages of a human life. The first movement, "Hear the silver sleigh bells",

depicts youthful joy and thrill of daydreaming associated with the image of a troika and bells, which has been so popular in the Russian art; the second one, "Hear the mellow wedding bells", reflects worldly-wise maturity, which is about to learn the depth of true happiness; the third one, "Hear the loud alarm bells", depicts a man horrified by a sudden misfortune; and the final movement, "Hear the mournful iron bells", calls up unintentional associations with the concluding Adagio of Tchaikovsky's last, *Pathétique*, symphony – a picture of death, a funeral march and departure to non-existence.

This "bellness" runs like a scarlet thread through all Rachmaninoff's periods and genres – from the sonorousness of the *Prelude* in C sharp minor to the many-voiced *Great Doxology* from the *All-Night Vigil*. But Rachmaninoff's bells had so many faces and sounded so graphically only in the vocal symphonic poem in question.

The *Three Russian Songs* for choir and orchestra (1926) were one of the first pieces of Rachmaninoff's American period. After a nearly ten-year break, the composer was again inspired by songs of his homeland.

Although Rachmaninoff was a deeply national composer by nature, he almost never cited folk tunes. The *Three Russian Songs* were far from the conventional treatment of folk material, which was so habitual to Russian composers. Without actually changing the tunes, he deeply reconsidered their sound (essentially, by means of orchestral colours). Each of the songs sounds tragically anguished as if the images and reminiscences of the motherland lost once and for all are distorted with pain caused by irretrievable loss and melancholy of loneliness.

For many years, the name of Alexander Kastalsky was known to just a narrow circle of specialists and church choristers. In the meantime, this bright and unconventional musician, composer, conductor, cantor, teacher and specialist in folklore made indispensable contribution to the development of the Russian musical

art. The cantor of the Moscow Synodal Choir and director of the Synodal School (and also a Dean of the Conducting and Choral Department of the Moscow Conservatory during the last years of his life), Kastalsky stood at the origins of the revival of the *Znamenny* Chant, the deepest stratum of Russian music. In his own church music (he wrote over 200 divine service works), the composer sought to integrate the old chants into contemporary liturgical practices.

The *Brotherly Prayer*, a unique piece of Russian and world music, was dedicated to those who fell in World War I. Its history is complicated and uncommon. Kastalsky started to write it in the first months after the war began and in its draft version realized the idea of ecumenical synthesis. Basing on the Russian Orthodox chants, the composer introduced elements of Catholic liturgy into the music. The piece could be performed both in the Church Slavonic and Latin languages. Then he composed two movements with elements of Anglican Church singing. This is how he came up with the idea of a large-scale piece dedicated to the fallen warriors of the anti-German coalition. The first edition of the *Brotherly Prayer* (1915) was clothed in the form of a Catholic requiem for soloists, choir and organ (Kastalsky concurrently made an edition for a capella choir, which could be performed at an Orthodox service).

The composer decided to extent the concept going beyond the liturgical frames. There came an orchestral edition of the *Prayer* with texts in Russian (he also wrote two orchestral interludes dedicated to the Japanese and Indian allies). In 1917, he added three more movements paying homage to the Greek, Romanian, Portuguese and American allies (they are omitted in the featured version).

This is how the enormous commemorative piece came into existence to urge the nations to preserve peace for the sake of millions of the fallen from all countries and confessions. However, the orchestral edition of Kastalsky's *Brotherly Prayer* was never performed until sixty years later owing to the enthusiasm shown by Evgeny Svetlanov and Klavdy Ptitsa, the leader of the Grand Academic Choir of USSR Central

Television and All-Union Radio, when it was retrieved from oblivion and performed at the Grand Hall of the Moscow Conservatory.

Sergei Prokofiev started to show an active interest in vocal and choral music since the latter half of the 1930s, after he returned to the Soviet Union. He took part in competitions for writing mass songs and boldly experimented with original texts of the Marxist "classics" (*Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*). However, the most popular work in this genre, the cantata *Alexander Nevsky*, was initially destined for a different genre.

In 1938, film director Sergei Eisenstein invited Prokofiev to work on the film about Prince Alexander Nevsky and his legendary victory over the Teutonic knights. The success of the film was so huge that Prokofiev decided to compile a "concert" version of the music, the value of which he realized. The work on the cantata took a lot of effort – he had to work odd "cuts" into the final shape and re-orchestrate many of the bits.

The seven-movement cantata combines compactness of composition with a cinematographic visual appeal of the action and an unhurried epic narration. The first movement, an orchestral one, "Russia under the Mongolian Yoke", has an introductory nature; "Song about Alexander Nevsky" tells about the prince's victory over the Swedish army on the Neva. The third movement, "The Crusaders in Pskov", brings in a sharp dramatic contrast – the image of a cruel, aggressive enemy created by Prokofiev is not inferior to the most expressive pages of 20th century music. The chorus "Arise, Ye Russian People!" sounds like a call. The climax of the cantata is its fifth movement, "The Battle on the Ice", a vocal-symphonic poem, which reconstructs the course of the bloody battle. "The Field of the Dead", a quiet requiem lament for solo mezzo-soprano gives place to a festive finale, "Alexander's Entry into Pskov", built on the music of the preceding movements.

The cantata *Zdravitsa* (A Toast!) was one of the numerous pieces written for Joseph Stalin's 60th birthday. Among dozens of opuses written by composers big and small to glorify "the greatest leader of all time", Prokofiev's modest voice was "*the quietest yet best heard*", as musicologist Mikhail Segelman wrote. *Zdravitsa* was set to the texts, which were then typical for pseudo-folkloristic songs about Stalin (this performance has a text edited by Alexei Mashistov). However, nothing can begot the bright spring-time colours of this festive and, at the same time, candidly intimate music, which has not lost its musical freshness.

"*The composer-singer with a thought, an idea ever singing in his soul*", wrote Boris Asafiev about Yuri Shaporin. The representative of the St. Petersburg "Korsakov" school (he was taught by Nikolai Sokolov, Maximilian Steinberg and Nikolai Tcherepnin), Shaporin relied on the classical traditions of the Russian musical art. His oeuvre is a standard of high academism enriched with bright individuality, great erudition and a fine artistic taste. He strived for passing these virtues on to his numerous pupils, among which was Evgeny Svetlanov.

The best sides to Shaporin's gift revealed themselves in his vocal and choral works – romances, the opera *The Decemberists*, the symphony-cantata *On the Field of Kulikovo* and two oratorios.

"*I want to give importance, significance and emotionality contained in the text back to the human voice*", the composer wrote.

The concept of *The Tale of the Battle for the Russian Land* emerged in 1942. Inspired by Konstantin Simonov's poem *A Letter to a Friend*, Shaporin set it to music. A small romance gradually grew into an idea of composing a large-scale opus. Simonov wrote a few more poems at the composer's request. Shaporin also got poets Alexei Surkov, Mikhail Lozinsky and Sergei Severtsev involved in the work, but at times music emerged earlier than words (some part of the oratorio's text was written

by the composer). The oratorio was finished in the autumn of the following year in Moscow.

"In the oratorio, I wanted to give sketches of war in chronological sequence", the composer admitted. But *The Tale of the Battle for the Russian Land* lacks a plotline. Peaceful life ruined by the conquest of the Nazi hordes, wives' and mothers' mournful weeping, bitter defeats, iron will to repulse the enemy and, finally, firm belief in victory are images passing before us and creating a generalized picture of the nationwide tragedy and unity for the sake of the motherland. The oratorio's main idea is consonant with the words of the prominent writer and Shaporin's friend Aleksey Tolstoy: "We have come to a sense of Motherland through deep suffering, through struggle. For over ... a whole century we have not had such an acute and deep sense of Motherland as we do now".

Shaporin showed the theme of the Great Patriotic War in his characteristic epic manner, with acuteness of the conflict balanced with his philosophical comprehension. In this respect, *The Tale of the Battle for the Russian Land* differs from many other "war" pieces of the contemporaries, but naturally continues Shaporin's base line. The epigraph to the oratorio taken from *The Tale of Igor's Campaign* – "O, Russian land!" – asserts the fact.

"Spring Day", the number opening the first movement, creates a picture of a peaceful, happy homeland opposed with cruel aggression of "Invasion". The next three numbers are portraits of generalized symbolic characters of the oratorio who personify Russia – The Mother ("Women's Lamentations"), The Old Man ("The Old Man's Word") and The War ("Red Army Men's Song"). The lyric confession of "A Letter to a Friend" is followed by a vocal symphonic fresco of "The Ballad of Partisans".

The second movement of the oratorio narrates about the battle of Stalin-grad, which decided the war. Its first two numbers make up a sort of internal

cycle – a sorrowful chorus of the national calamity ("On the Bank of the Volga") flows straight into The Mother's heartfelt arioso, one of the culminations of the oratorio; "In the Steppes of the Don" is a generalized musical picture of the great battle, which is completed with "Daybreak". The tenth number is dedicated to the fallen and consists of The Old Man's philosophical monologue and the chorus "Eternal Glory", where, as musicologist Vera Vasina-Grossman wrote, "intonations of the old church chants ... resurrect in all their stern, archaic beauty". The last number but one, "The Oath", embodies confidence in the coming victory, and the finale, "Spring Returns", creates a musical and dramatic arch drawn back to the first movement.

The oratorio *How Long Shall the Kite Fly?* composed in the post-war years (1945–1947, final edition in 1963) and premiered by Svetlanov continues the subject of war and peace. Its plot is even more generalized. Using the poems of his favourite poet Alexander Blok and contemporaries Konstantin Simonov and Mikhail Isakovsky, Shaporin impels us to comprehend the tragedy of Russia, which went through two world wars in the first half of the century. An emotional monologue of the first movement set to the verses of Blok's *The Kite*, which prompted the name of the oratorio, is followed by a ballad for mezzo-soprano and chorus, "The Petrograd Sky Is Filled with Rain", a story of a troop train going to the frontline of World War I; restrained sternness of the music reflects fatal hopelessness of the doomed young lives. Regained readiness to defend the homeland in a heroic choral march of the third movement is followed by a song set to Simonov's stirring verses – a tragic character of The Blind Man as an eternal reminder of the wounds never healed and tears never cried out. The vocal symphonic interlude without words, "In Memory of Those Who Fell for Their Homeland", is a lament requiem and perhaps the most emotional part of the oratorio. In an extensive final movement, the depressive colours grow lighter with hope for peaceful creation. The oratorio ends in the choral call "Let there be peace!"

Dmitri Shostakovich's vocal symphonic music is represented here with two contrasting, or even uncongenial works. Both were written in the late 1940s, the darkest period in the composer's life. Along with the other "formalist" composers, Shostakovich was exposed to official persecution, expelled from the teaching staff of the Moscow Conservatory and made deliver "penitential" speeches from rostrums. In such an atmosphere, his *Song of the Forests* created in collaboration with renowned Soviet poet Evgeny Dolmatovsky and dedicated to the subject of "Stalinist afforestation" was an artistic compromise and set to an ideologically "correct" text with a simplified musical language (however, its masterful choral and polyphonic notation and its melodic generosity make it a bright and rather interesting page of Shostakovich's oeuvre in its own way; the final choral fugue "Glory!" in 7/4 time stands out in particular). In 1950, the oratorio was awarded the Stalin Prize of the first degree.

The vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* for three soloists and piano was inspired by a collection of translations from Yiddish, which Shostakovich came across in early 1948 on a bookstand. The composer took a genuine interest in Jewish folklore, the nature of which was in line with his creative aspirations: "Any folk music is beautiful, but Jewish music is unique... I never get tired of admiring... its many sides: it can be joyful when it's tragic. Laughter through tears is almost always there".

However, the work on the new cycle symbolically coincided with the massive anti-Semitic campaign instigated by the state – the struggle against "rootless cosmopolitans", the murder of Solomon Mikhoels and the defeat of the Jewish Anti-Fascist Committee. All that deprived the cycle of a chance for performance (it was premiered as late as in 1955). On the other hand, those events added acute and poignant sincerity to the music. The last three songs about "happy life" of Soviet Jews are particularly notable among the general sonic "aura" of the cycle. They

were a forced tradeoff to "mandatory optimism" of the Soviet ideology. Anyway, the last words of the final song ("Our sons became doctors!") sounded unintentionally ironic in the light of the notorious Doctors' Plot. Shostakovich subsequently re-arranged the cycle for chamber orchestra.

Georgy Sviridov, an author of numerous romances and songs and a pupil of Shostakovich, was always attracted "to choir, to choral singing, to the unity of souls in sounds, in a joint harmony". The *Poem to the Memory of Sergei Yesenin* (1956) was the composer's first cantata. He kept returning to the genre from that point on, but the Yesenin cantata is still one of Sviridov's most popular works.

When the so-called Khrushchev Thaw began, the readers of this country rediscovered Yesenin whose poetry fell into disgrace during the Stalin period. In 1955, Sviridov heard a few of Yesenin's poems read by a poet he knew.

"Yesenin's poems sank deeply in my soul in a special way", the composer remembered. "When I came home, I couldn't fall asleep for a long time and kept repeating a stanza I had memorized. All of a sudden, music came. I spent nearly fifteen hours at the piano without standing up! That was how I wrote my first song to Yesenin's text, which later became a key one in my *Poem of the Memory of Sergei Yesenin*. The rest of the songs were written in a fortnight, all at once".

The initial concept of a chamber choral cycle spread into a large-scale "poem" with soloists, choir and grand orchestra. As an epigraph, Sviridov used the lines from one of Yesenin's last poems names *Stanzas*:

*But more than that
Love for the native land
Tormented,
Tortured and burnt me.*

The composer selected nine Yesenin's poems of different years. Among them are lyric landscapes, sketches of daily and festive country life, a tragic monologue about a peasant fallen into the wheel of the revolution, and a frenzied hymn to Bolshevism.

"I wanted to recreate the image of the poet, the drama of his poetry, its characteristic passionate love for life and that truly boundless love for the people, which makes his poetry ever exciting", Sviridov commented on the *Poem of the Memory of Sergei Yesenin* before its premiere.

Rostislav Boiko's musical path began at the children's school of the Leningrad Choral Capella, but Alexander Sveshnikov and Aram Khachaturian became his true teachers. Boiko, who led the division of children's music of the USSR Union of Composers, was primarily known to many as a "children's" composer. Svetlanov was the one who presented Boiko's bright and original symphonic gift to the public.

"Wealth of the melodic element, wealth of the rhythmic element – all this is present in Boiko's music", the conductor wrote. *"All these elements are alloyed with his attitude to the material, his own 'uncommon expression of the face'".*

Nevertheless, the most prominent part of Boiko's legacy belongs to vocal and choral art.

The poem-cantata *Vyatka Songs* was written in 1972 for soloist, choir and folk orchestra (in 1982, the composer made an edition for symphony orchestra). Surprisingly, the music does not contain a single folkloric citation – in an attempt to avoid direct borrowings, the composer masterfully stylized different kinds of songs. The cantata was built on the suite principle and became a sort of a *"musical portrait of the Vyatka lands"*, a generalized monument to unique northern folklore.

The concept of the composer's *Third Symphony* (1981), which also involves a soloist (soprano) and a folk choir is quite uncommon. The symphony was dedicated

to the fallen in the Great Patriotic War, and the epigraph was taken from one of Alexander Tvardovsky's poems:

*The warriors' faces are calm,
As if they see in their sleep,
That the wars of the past
Are all there in their war.*

In spite of the expectations, the chorus enters in the third, slow movement, not in the finale, voicing the lamentation for a fallen hero (traditional lyrics adapted by Mikhail Isakovsky). This music with its synthesis of the traditions of ritual lamentation and holy verse becomes a major outcome of the symphony filled with dramatic pages. A laconic finale sounds as though it takes away the load of sorrowful thinking and opens horizons of other image-bearing spheres.

The *Third Symphony* and poem-cantata *Vyatka Songs* were performed at Rostislav Boiko's recital initiated by Evgeny Svetlanov in 1983.

"Brought together, his music revealed a big creator, an expressive, unforgettable, melodic, crystal clear and moral, vulnerable and pure, suffering and undiscouraged one", poet Mikhail Sadovsky said recollecting the event.

The history of musical performance knows lots of examples when highly professional choirmasters achieved success in symphonic conducting. But the "reverse" cases, when a symphonic conductor turns to a capella choir, have been quite scarce. Evgeny Svetlanov's performance of Rachmaninoff's *All-Night Vigil* is a unique event in the Russian musical art of the late 20th century, an unfairly forgotten one, or even completely unknown to some of the connoisseurs of the great maestro's art.

Time and again Svetlanov emphasized his special and reverent attitude to Rachmaninoff's music, which accompanied the conductor throughout life – from his classes at the piano department of the Gnessins Institute to his concert in London in April 2002 shortly before his death. Is it really possible to comprehend the phenomenon of Rachmaninoff without the *All-Night Vigil*? This liturgical cycle not only became the greatest achievement of Orthodox music, but also a generalizing link in the centuries-old chain of the Russian singing tradition.

A broad wave of interest in "Russian antiquity", in the oldest and deepest strata of national culture, which covered Russian artistic life in the first decade of the previous century, was realized in music art and, in particular, studies of the traditions of *Znamenny* ("hook") church singing, which existed in Russia since the Byzantine period until the middle of the 17th century. Stepan Smolensky, a musician, conductor, teacher and director of the college under the Moscow Synodal Choir, played an outstanding role in this process. Smolensky guided Rachmaninoff when the composer enthusiastically studied the "hooks" (the *Vigil* was dedicated to Smolensky). Alexander Kastalsky, Pavel Chesnokov, Alexander Gretchaninov, Viktor Kalinnikov and Sergei Vasilenko were among those who addressed themselves to the ancient Russian source.

"*The spirit of church chants*" did not prevent Rachmaninoff from creating a genuinely original work marked with typical signs of his own composing style of the 1910s and not inferior to his piano concertos, romances and *The Bells* in terms of power of emotional impact. Moreover, the general traditions of (and not only!) vocal and choral Russian music were deeply reflected in the *Vigil*. Apart from the influence of the structure and dramatic concept of Tchaikovsky's *All-Night Vigil* (the first great composer to create complete liturgical cycles of the Orthodox service), here we can find echoes from the works of the New Russian School and Rachmaninoff's contemporaries (Glazunov, Taneyev and Kalinnikov).

The unconditional compliance with the liturgical ritual does not preclude a musical dramatic concept of the cycle. The *Vigil* opens with the prayer call "*Come, Let Us Worship*", which plays the role of an epic beginning. In the final number, "*To Thee, Victorious Leader*", cantor Nikolai Danilin, who conducted the premiere, heard "*the horns, which were blown during the conquest of Jericho*". A musical arch is created with the smaller "*Hexapsalmos*" and "*The Great Doxology*" (Nos 7 and 12). The central numbers of "*Matins*" glorifying Christ (Nos 8 to 10) constitute the cycle's climax, while "*Lord, Now Lettest Thou*", Simeon the God-receiver's song of praise with its sweet sorrow and a lullaby-like rhythm, and the spiritual prayers to the Mother of God (Nos 6 and 13) are on the opposite emotional pole. In Rachmaninoff's music, the Holy Mother is shown as a "*co-participant in human existence*" (Alexei Kandinsky).

Rachmaninoff owed the Moscow Synodal Choir, one of the brightest music formations of pre-revolutionary Russia, the creation and perfect performance of the *Vigil*. The choir, which originated from the choir of the Patriarch's signing sextons founded by Ivan the Terrible in 1598, traditionally participated in the divine services of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin and encapsulated the best traditions of church performing practices. The heyday of the choir's glory fell on the late 19th and early 20th centuries. "*A real living organ made of human voices ... but with a warm and inspired sound*", music critic Leonid Sabaneyev wrote about the Synodal Choir.

In 1983, Evgeny Svetlanov stood up at the conductor's desk of the Bulgarian National Choir Svetoslav Obretenov to perform Rachmaninoff's *All-Night Vigil* at Vienna's Musikverein (the recording has been re-released several times). For the performance in Russia, the maestro chose the State Academic Glinka Choral Capella (now the State Academic Capella of St. Petersburg), one of the oldest Russian choirs. Originally emerged in the times of Muscovy as a choir of the monarch's

singing sextons, the choir followed Peter the Great to Petersburg in the early 18th century, where it existed for more than two centuries as the Court Singing Capella admiring the lovers and experts of music with its high skills and inspired sound. In the 20th century, the Capella achieved new performing highs. For the first time after decades of suppression, the Glinka Capella publicly performed and recorded Rachmaninoff's *All-Night Vigil* conducted by their leader Vladislav Chernushenko.

Svetlanov collaborated with this prominent musician for many years. In the period of his intensive performing activities abroad, he invited Chernushenko on a number of occasions to work with choirs (the maestro's concert with the Capella was scheduled for the spring of 2002 in St. Petersburg, but had to be postponed due to Svetlanov's illness; eventually, the concert took place in memory of Svetlanov).

The only concert that took place in 1991 in Moscow was a great success. Svetlanov was extremely content with the result. However, that event received very little coverage in the Moscow press. The live broadcast has never been released or heard on the radio.

Today, Melodiya fills up this unfair gap in the music performing arts. The listeners are now given an opportunity to appreciate the outstanding rendition of Rachmaninoff's *All-Night Vigil* by the oldest St. Petersburg choir conducted by Evgeny Svetlanov.

Boris Mukosey

Disc 1

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908)

- 1 *From Homer, a prelude-cantata for three voices, female choir and orchestra*
(translation by Vasily Zhukovsky), Op. 60 12.29

Sergei Taneyev (1856–1915)

John of Damascus, a cantata for choir and orchestra

(based on the poem of the same name by Aleksey Tolstoy), Op. 1

- 2 I. *I begin a journey into the unknown. Adagio ma non troppo* 15.37
3 II. *But while I sleep with the eternal sleep. Andante sostenuto* 2.31
4 III. *On the day when the trumpet. Fuga. Allegro* 7.12

Total time: 37.52

Margarita Miglau, *soprano* (1)

Nina Isakova, *mezzo-soprano* (1)

Glafira Korolyova, *contralto* (1)

The Yurlov Russian State Academic Choir (1)

The Moscow Philharmonic Orchestra (1)

The Grand Academic Choir of USSR Central Television and All-Union Radio (2–4)

The USSR State Academic Symphony Orchestra (2–4)

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1971 (1), 1991 (2–4).

Sound engineer – I. Veprintsev (2–4)

Disc 2

Sergei Taneyev (1856–1915)

At the Reading of a Psalm, cantata No. 2 for four soloists, choir and orchestra (words by Alexei Khomyakov), Op. 36

Part I

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. Chorus. Allegro tempestoso | 5.01 |
| 2 | 2. Double chorus. Andante sostenuto | 5.32 |
| 3 | 3. Chorus. Triple fugue. Andante – Allegro molto | 7.46 |

Part II

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | 4. Chorus. Allegro moderato – Fuga. Allegro tenebroso | 3.05 |
| 5 | 5. Quartet. Andante | 10.34 |
| 6 | 6. Quartet and chorus. Adagio ma non troppo | 7.47 |

Part III

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | 7. Interlude. Allegro appassionato | 5.21 |
| 8 | 8. Aria. Adagio più tosto largo | 9.02 |
| 9 | 9. Double chorus. Adagio pietoso – Allegro moderato | 9.43 |

Total time: 63.58

Adelina Kozlova, *soprano*

Raisa Kotova, *mezzo-soprano*

Yuri Antonov, *tenor*

Yuri Belokrinkin, *bass*

The Yurlov Russian State Academic Choir

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1977.

Sound engineer – E. Shakhnazaryan

Disc 3

Alexander Kastalsky (1856–1926)

Brotherly Prayer for the Fallen Heroes for soloists, choir, organ and orchestra (1917) (edited by Klavdy Ptitsa)

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | 1. Homage to the Fallen | 5.48 |
| 2 | 2. Holy Motherland | 5.40 |
| 3 | 3. I Entrust my Life and Destiny to You, My People | 5.13 |
| 4 | 4. The Bride's Lament | 3.17 |
| 5 | 5. Amid the Thunder of Battle | 2.55 |
| 6 | 6. Torrents of Tears, Floods of Sorrow | 5.01 |
| 7 | 7. The Feat of Wives and Mothers | 3.18 |
| 8 | 8. The Word of the Motherland's Sons | 4.45 |
| 9 | Interlude | 2.19 |
| 10 | 9. Wrath of Retribution is My Sword! | 4.03 |
| 11 | 10. Love and Sorrow | 3.36 |
| 12 | 11. Patrol Peace | 6.35 |
| 13 | Interlude | 1.32 |
| 14 | 12. Eternal Glory to Those Who Gave Life for Peace | 5.45 |

BONUS

- | | | |
|----|--|-------|
| 15 | A fragment of the <i>Brotherly Prayer</i> rehearsal (March 12, 1977) | 17.23 |
|----|--|-------|
- Total time: 77.19

Lyudmila Belobragina, *soprano*

Lyubov Aleshchenkova, *mezzo-soprano*

Evgeny Vladimirov, *bass*

Olga Illarionova, *organ*

The Grand Academic Choir of USSR Central Television and

All-Union Radio

Artistic director – Klavdy Ptitsa

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory
on March 12, 1977.

Sound engineer – I. Veprintsev

Remastering – N. Radugina

Disc 4

Sergei Rachmaninoff (1873–1943)

1 *Spring*, a cantata for baritone, choir and orchestra (words by Nikolai Nekrasov), Op. 20. 17.56

The Bells, a poem for orchestra, choir and soloists

(words by Edgar Allan Poe, freely translated and adapted by Konstantin Balmont), Op. 35

2 I. Allegro, ma non tanto 6.46

3 II. Lento 13.13

4 III. Presto 8.47

5 IV. Lento lugubre 12.36

Three Russian Songs for choir and orchestra, Op. 41

6 I. *Cherez rechku, rechku bystru* (*Across the River, Swift River*). Moderato (alla breve) – Allegro assai 4.02

7 II. *Ah ty, Vanka, razudala golova* (*Ah, You Vanka! You Devil-May-Care Fellow*). Largo 6.09

8 III. *Belilitsy, rumyanitsy vy moi* (*You, My Fairness, My Rosy Cheeks*). Allegro moderato
(alla marcia, al rigore di tempo) 4.19

Total time: 73.51

Galina Pisarenko, *soprano* (3)

Alexei Maslennikov, *tenor* (2)

Sergei Yakovenko, *baritone* (1, 5)

The Yurlov Russian State Academic Choir

Artistic directors – Stanislav Gusev (1), Yuri Ukhov (2–8)

Choirmaster – Rosalia Peregudova (2–8)

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1984 (1), 1978 (2–5), 1977 (6–8).

Sound engineers: M. Kozhukhova (1), S. Pazukhin (2–8)

Disc 5

Sergei Rachmaninoff (1873–1943)

Six Choruses for women's or children's voices and piano, Op. 15

1 1. *Glory to the People!* (words by Nikolai Nekrasov) 1.49

2 2. *Night* (words by Vladimir Ladyzhensky) 3.54

3 3. *The Pine Tree* (words by Mikhail Lermontov) 3.19

4 4. *The Waves Are Slumbering* (words by K.R.) 2.46

5 5. *Captivity* (words by Nikolai Tsyganov) 2.42

6 6. *The Angel* (words by Mikhail Lermontov) 4.48

Georgy Sviridov (1915–1998)

Poem to the Memory of Sergei Yesenin for tenor, choir and orchestra (words by Sergei Yesenin) (1956)

7 1. *My Desolate Land* 4.14

8 2. *Winter Is Singing* 4.28

9 3. *In That Land* 3.58

10 4. *Harvest* 3.21

11 5. *A Midsummer Night* 4.01

12 6. *A Midsummer Night* (continued) 3.16

13 7. *1919* 3.00

14 8. *Peasant Children* 2.38

15 9. *I Am the Last Poet of Village* 5.32

16 10. *The Sky Is Like a Bell* 2.44

Total time: 56.46

Alexei Maslennikov, *tenor* (7, 9, 15)

Evgeny Svetlanov, *piano* (1–6)

Female group of the Grand Academic Choir of USSR Central

Television and All-Union Radio

Artistic director – Lyudmila Yermakova (1–6)

The Sveshnikov State Academic Russian Choir

Artistic director – Alexander Sveshnikov (7–16)

The Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov (7–16)

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on

February 3, 1986 (1–6); 1957 (7–16).

Sound engineers: M. Kozhukhova (1–6), G. Braginsky (7–16)

Remastering – M. Pilipov

Disc 6

Yuri Shaporin (1887–1966)

The Tale of the Battle for the Russian Land, an oratorio for soloists, mixed choir and orchestra, Op. 17

Part I

1	1. Spring Day (words by Alexei Surkov and Sergei Severtsev)	8.08
2	2. Invasion (words by Konstantin Simonov)	7.46
3	3. Women's Lamentations (words by Sergei Severtsev)	10.27
4	4. The Old Man's Word (words by Mikhail Lozinsky)	1.30
5	5. Red Army Men's Song (words by Mikhail Lozinsky and Yuri Shaporin)	3.10
6	6. A Letter to a Friend (words by Konstantin Simonov)	5.11
7	7. The Ballad of Partisans (words by Sergei Severtsev)	6.05

Part II

8	8a. On the Bank of the Volga. People's Chorus (words by Alexei Surkov)	3.17
9	8b. On the Bank of the Volga. Mother's Arioso (words by Yuri Shaporin)	5.25
10	9a. In the Steppes of the Don (words by Sergei Severtsev)	7.38
11	9b. Daybreak (words by Konstantin Simonov)	3.43

Total time: 62.27

Larisa Avdeyeva, *mezzo-soprano*

Vladimir Ivanovsky, *tenor*

Ivan Petrov, *bass*

The Sveshnikov State Academic Russian Choir

Artistic director – Alexander Sveshnikov

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1966.

Sound engineer – D. Gaklin

Remastering – E. Barykina

Disc 7

Yuri Shaporin (1887–1966)

The Tale of the Battle for the Russian Land, an oratorio for soloists, mixed choir and orchestra, Op. 17

Part II (ending)

1	10a. The Old Man's Call (words by Alexei Surkov)	2.14
2	10b. Eternal Glory, Eternal Memory to the Heroes (words by Konstantin Simonov and Yuri Shaporin)	6.23
3	11. The Oath (words by Konstantin Simonov)	4.05
4	12. Spring Returns (words by Mikhail Lozinsky)	5.05

How Long Shall the Kite Fly? an oratorio for soloists, choir and orchestra, Op. 20

I. Years 1914–1918

5	1. The Kite (words by Alexander Blok)	5.17
6	2. The Petrograd Sky Is Filled with Rain (words by Alexander Blok and Kondraty Ryleyev)	9.22

II. Years 1941–1945

7	3. Austere Times Are Here Again (words by Konstantin Simonov)	3.15
8	4. The Blind Man (words by Konstantin Simonov)	7.21
9	5. In Memory of Those Who Fell for Their Homeland	7.40

III. Postwar Years

10	6. The Shepherd's Horn is Heard Again over the Meadow (words by Mikhail Isakovsky)	3.51
11	7. Wherever You May Go (words by Mikhail Isakovsky)	8.11

Total time: 62.53

Larisa Avdeyeva, *mezzo-soprano*

Vladimir Ivanovsky, *tenor* (1–4)

Ivan Petrov, *bass* (1–4)

Mark Reshetin, *bass* (5–11)

The Sveshnikov State Academic Russian Choir

Artistic director – Alexander Sveshnikov

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1966 (1–4), 1964 (5–11).

Sound engineers: D. Gaklin (1–4), I. Veprintsev (5–11)

Remastering – E. Barykina

Disc 8

Sergei Prokofiev (1891–1953)

Alexander Nevsky, a cantata for mezzo-soprano, choir and orchestra
(words by Vladimir Lugovskoy and Sergei Prokofiev), Op. 78

1	1. Russia under the Mongolian Yoke	3.06
2	2. Song about Alexander Nevsky	3.03
3	3. The Crusaders in Pskov	7.18
4	4. Arise, Ye Russian People!	2.20
5	5. The Battle on the Ice	12.40
6	6. The Field of the Dead	5.47
7	7. Alexander's Entry into Pskov	3.59
8	<i>Zdravitsa (A Toast!)</i> , a cantata for choir and orchestra (texts from Soviet ethnic sources), Op. 85	14.30

Total time: 52.43

Larisa Avdeyeva, *mezzo-soprano* (6)

The Yurlov Russian State Academic Choir

Artistic directors: Alexander Yurlov (1–7), Yuri Ukhov (8)

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1966 (1–7), 1980 (8).

Sound engineers: A. Grossman (1–7), S. Pazukhin (8)

Remastering – M. Pilipov

Disc 9

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

From Jewish Folk Poetry, a song cycle for soprano, contralto, tenor and orchestra, Op. 79a

1	1. Lament for a Dead Infant (Russian translation by T. Spendiarova)	2.38
2	2. The Solicitous Mother and Aunt (Russian translation by A. Globa)	1.58
3	3. Lullaby (Russian translation by V. Zvyagintseva)	3.39
4	4. Before a Long Separation (Russian translation by A. Globa)	2.46
5	5. Warning (Russian translation by N. Ushakov)	1.18
6	6. The Abandoned Father (Russian translation by S. Marshak)	2.00
7	7. Song of Want (text by B. Shafir, Russian translation by B. Semyonov)	1.20
8	8. Winter (Russian translation by B. Semyonov)	3.10
9	9. A Good Life (Russian translation by S. Olender)	1.28
10	10. Song of the Young Girl (Russian translation by S. Olender)	2.36
11	11. Good Fortune (Russian translation by L. Dligach)	1.52

The Song of the Forests, an oratorio for tenor, bass, children's choir, choir and orchestra

(words by Evgeny Dolmatovsky), Op. 81

12	1. When the War Was Over	5.12
13	2. Clothe the Homeland in Forests (The Call Rings throughout the Land)	2.49
14	3. Recollection of the Past	7.57
15	4. Pioneers Plant the Forests	2.05
16	5. Young Communists Forge Onwards	3.03
17	6. A Walk into the Future	7.10
18	7. Glory	9.42

Total time: 62.53

Raisa Bobrineva, *soprano* (1–11)

Galina Borisova, *mezzo-soprano* (1–11)

Alexey Maslennikov, *tenor*

Alexander Vedernikov, *bass* (12–18)

The Boys' Choir of the Moscow Choral School (12–18)

The Grand Academic Choir of USSR Central Television
and All-Union Radio (12–18)

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1980 (1–11), recorded live in 1978 (12–18).

Sound engineers: I. Veprintsev, E. Buneyeva (1–11),

T. Badeyan (12–18)

Remastering – N. Radugina

Disc 10

Rostislav Boiko (1931–2002)

Symphony No. 3 in D minor for orchestra, soprano and choir
(traditional lyrics, literary arrangement by Mikhail Isakovsky) (1981)

1	I. Cupo sostenuto	3.38
2	II. Sentitamento con abbandono	8.24
3	III. Grave	8.01
4	IV. Allegro sostenuto	3.34

Vyatka Songs, a poem-cantata for soloist, choir and orchestra (traditional lyrics) (1982)

5	1. Flood on the Vyatka River	4.14
6	2. You, My Dear Father	3.36
7	3. Don't Fly, Falcon	1.33
8	4. Wide Streets	2.04
9	5. Beautiful Belle	3.15
10	6. Maskers	2.45
11	7. Oh, You, My Sighs	4.35
12	8. As on the Meadow, on the Glade	1.59
13	9. As at Our Gate	0.54
14	10. As the Linnet Was Walking in the Boyar's Yard	1.35

Total time: 50.15

Lidia Nikolskaya, *soprano* (3)

Alexander Vedernikov, *bass* (5, 6, 8, 9, 11, 14)

The Russian Folk Choir of USSR Central Television and All-Union Radio

Artistic director – Nikolai Kutuzov

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1982.

Sound engineer – S. Pazukhin

Remastering – E. Barykina

BONUS

Sergei Rachmaninoff (1873–1943)

All-Night Vigil, Op. 37

1	O Come, Let Us Worship	2.53
2	Bless the Lord, O My Soul. Greek Chant	5.48
3	Blessed is the Man	7.04
4	O Gladsome Light. Kiev Chant	3.37
5	Now Lettest You. Kiev Chant	3.58
6	Rejoice, O Virgin.	2.55
7	Hexapsalmos	2.51
8	Praise the Name of the Lord. Znamenny Chant	2.19
9	Blessed Art Thou, O Lord. Znamenny Chant	5.50
10	Having Beheld the Resurrection	3.32
11	My Soul Doth Magnify the Lord	8.22
12	Gloria in Excelsis Deo (The Great Doxology). Znamenny Chant	7.56
13	Troparion. Today Salvation Is Come. Znamenny Chant	2.05
14	Troparion. Thou Didst Rise from the Tomb. Znamenny Chant	3.43
15	To Thee, Victorious Leader. Greek Chant	1.37

Total time: 64.39

The Leningrad State Academic Glinka Choral Capella

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory in 1991.

Sound engineer – M. Kozhukhova

Remastering – M. Pilipov



ANTHOLOGIE
DE LA MUSIQUE SYMPHONIQUE
RUSSE ET SOVIÉTIQUE
ORATORIOS ET CANTATES



Chefs de projet : Andreï Kritchevski, Karina Abramian
Gérant de la publication : Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Stortchak
Designers : Grigori Zhoukov, Ildar Krukov
Correcteurs : Maria Kouznetsova, Olga Paranitcheva
Traduction – Anna Arkhangelskaya

MEL CD 10 02482

Le troisième tome final de *L'Anthologie de la musique russe et soviétique* est consacré à la musique vocale et chorale de la Russie de la fin des XIXe et XXe siècles.

L'art vocal entourait le futur chef d'orchestre dès l'enfance – le fils des solistes du Théâtre Bolchoï Fedor Svetlanov et Tatiana Krouglikova, il commençait son parcours musical dans le chœur d'enfants du Bolchoï. Plus tard Alexandre Svechnikov, recteur et fondateur du Chœur académique russe légendaire, a remarqué un étudiant talentueux du Conservatoire de Moscou et a recommandé Ievgueni Svetlanov au groupe de stagiaires des chefs d'orchestre du Bolchoï. Des opéras monumentaux russes du XIXe siècle, où les chœurs jouaient le rôle principal, constituaient la base de son répertoire de chef d'orchestre. Déjà ces années-là, nommé le chef d'orchestre principal de l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS, Svetlanov insérait toujours à son répertoire des œuvres de cantate et d'oratorio du répertoire russe, soviétique et étranger. Ses interprétations grandioses de la Neuvième symphonie de Beethoven, des oratorios *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, *Le Songe de Gerontius* d'Elgar, *Christus* de Liszt, des toiles vocales et symphoniques de Mahler se graveront dans la mémoire de ses contemporains. Mais c'était la musique russe exécutée par lui qui était la plus captivante – ce que le tocsin des *Cloches* de Rachmaninov a sonné sur l'un des premiers concerts du maestro dans la Grande salle du Conservatoire à Moscou (1958), comme sur sa dernière prestation à Londres (2002), est un fait profondément symbolique...

Dans la troisième partie de *L'Anthologie*, on écoute les cantates *Extrait d'Homère* de Rimski-Korsakov, *Saint Jean Damascène* et *Après la lecture d'un psaume* de Taneïev, *Le Printemps*, *Les Cloches* et *Trois chansons russes* de Rachmaninov, ainsi que des classiques soviétiques : *Alexandre Nevski* et *Zdravitsa (Hymne à Staline)* de Prokofiev, *Poème à la mémoire de Sergueï Essenine* de Sviridov, *Le Chant des forêts* et un cycle vocal *De la poésie populaire juive* de Chostakovitch. L'œuvre d'Iouri Chaporine, professeur de Svetlanov et compositeur remarquable de l'école de Rimski-Korsa-

kov, est présentée par les oratorios *Le Dit de la bataille pour la terre russe* et *Jusqu'à quand le milan va tourner en cercle ?* ; l'œuvre de Rostislav Boiko, élève d'Alexandre Svechnikov et d'Aram Khatchatourian, – par la symphonie n° 3 (avec chœur) et par le Poème-cantate *Les Chants de Viatka*. Ces compositions sont enregistrées avec le concours des meilleurs ensembles choraux de Moscou – Chœur académique Russe d'État de l'URSS, Chœur académique national russe Yurlov, Grand Chœur académique de la Radio et Télévision nationales de l'URSS.

Cependant il faut dire sur deux compositions à part. C'est la *Commémoration fraternelle* d'Alexandre Kastalski – musicologue éminent et compositeur de la limite de deux siècles, maître de la musique chorale et religieuse. Une fresque chorale grandiose est dédiée à la mémoire des héros tombés à la Grande Guerre. Svetlanov l'a dirigée en 1977 ; la *Commémoration fraternelle* n'a plus été exécutée et enregistrée en version principale (avec le concours de l'orchestre symphonique) ni avant, ni après cette exécution depuis plus de cent ans.

Mais une vraie surprise attend même les admirateurs et les connaisseurs de l'œuvre de Svetlanov – *Les Vêpres* de Rachmaninov, monument génial de la culture vocale orthodoxe dans son interprétation de chef d'orchestre ! Svetlanov était l'un des rares chefs de l'orchestre symphonique qui exécutaient *Les Vêpres* avec des ensembles différents ; l'enregistrement en concert avec l'un des meilleurs chœurs nationaux – Capella Académique Glinka (Saint-Petersbourg), réalisé à Moscou en 1991, est aussi sorti pour la première fois.

« Pour nous tous, qui le connaissions et frappions à sa porte, c'était un juge suprême doué de sagesse, de justice, d'accessibilité, de simplicité. Modèle en tout, en chaque acte, car tout ce qu'il faisait, il faisait toujours bien » – son élève et ami Sergueï Rachmaninov écrivait ainsi sur Sergueï Ivanovitch Taneïev. Compositeur éminent, professeur, théoricien musical et homme public, Taneïev a pratiquement ressuscité le genre

de cantate dans la musique russe. Deux cantates lyriques et philosophiques encadrent le parcours artistique de Taneïev. En 1880 sa cantate *Monument* a sonné sur l'inauguration du monument de Pouchkine à Moscou. Cependant Taneïev lui-même calculait ses œuvres depuis la cantate *Saint Jean Damascène* qu'il a publiée comme *opus 1*.

En 1881 le compositeur a conçu une « cantate orthodoxe » pour l'inauguration de la Cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou. Cependant la mort de Nikolai Grigoriévitch Rubinstein, professeur de Taneïev, l'a incité à écrire une composition dédiée à la mémoire de ce musicien éminent (fondateur et premier directeur du Conservatoire de Moscou).

Taneïev a recouru aux vers du poème du même nom d'Alexis Tolstoï qui, à son tour, a paraphrasé le tropaire original de Jean Damascène (théologien et poète hymnologue des VII^e-VIII^e siècles, l'un des fondateurs de l'Église chrétienne orientale) – une réflexion sur la mort, le Jugement dernier et une espérance de la vie éternelle. En s'appuyant sur la tradition du concerto choral russe et, d'autre part, sur le modèle des cantates d'église de Bach, Taneïev a créé un semblant de « requiem russe ». Un air de l'office des morts orthodoxe *So sviatymi oupokoï* (Avec les Saints donne le repos) devient le pivot musical de la cantate ; il sonne au départ en version orchestrale, son exécution chorale a capella termine la cantate.

La cantate *Après la lecture d'un psaume* est devenue le sommet de l'œuvre de Taneïev. Ce que ce monument puissant de l'art musical russe du début du XX^e siècle sonne si rarement en concert, est lié à une complexité exceptionnelle de l'écriture chorale – le compositeur a réalisé dans la cantate ses nombreuses années d'expérience de l'étude de l'ancienne polyphonie d'Europe occidentale du « style rigoureux ». D'ailleurs, des formes polyphoniques n'ont jamais été des schémas morts pour Taneïev ; la dernière composition du maître ravit un auditeur pensif non du raffinement des combinaisons contrepointiques, mais d'une véritable

profondeur philosophique, d'une combinaison organique de la perfection rationnelle et du souffle animé de la pensée. « *L'impression est restée si forte que seules les œuvres vraiment véridiques, vivantes de l'art musical peuvent faire, où la volonté créatrice et le sentiment inspiré du compositeur se font entendre derrière chaque repli de la pensée musicale* », écrivait le musicologue Boris Assafiev après la première qui a eu lieu en mars 1915.

Pour cette fois, Taneïev a choisi comme source littéraire les poèmes d'Alexei Stepanovitch Khomiakov – le poète de l'époque de Pouchkine qui écrivait beaucoup sur des sujets religieux, le poète préféré de la mère de Taneïev (la cantate est dédiée à sa mémoire). Le poème du même nom écrit par Khomiakov à la fin de sa vie est une sorte d'un exposé philosophique du Psaume 49, où Dieu rappelle à son peuple les valeurs véritables de la foi et de la vie de l'homme. La culmination du poème – la dernière strophe qui pourrait servir d'épigraphe à la vie et l'activité de Taneïev dans son ensemble :

*J'ai besoin d'un coeur plus pur que l'or même,
D'une volonté forte dans l'épreuve ;
Je veux que le frère aime enfin le frère,
Et qu'aux jugements règne la justice.*

(Recueilli dans Anthologie de la poésie russe. Traduction de Jacques David, Stock, 1947).

Nikolai Andreïevitch Rimski-Korsakov a montré de l'intérêt pour le genre de la cantate à la limite de deux siècles. Après la « décennie symphonique » des années 1880, un travail intense dans le domaine du lyrique vocal dans les années 1890, le compositeur tendait à la synthèse de l'élément vocal et poétique et celui imagé et symphonique – deux directions magistrales de son œuvre. Chacune de trois can-

tates composées ces années-là (*Svitezianka*, *Le Dit d'Oleg le Sage*, *Extrait d'Homère*) est profondément originale.

L'idée de l'opéra sur un fragment de *L'Odyssée* d'Homère est venue à Rimski-Korsakov encore en 1894, après la visite à Odessa. En 1901, en travaillant simultanément sur l'opéra « antique » *Servilia*, le compositeur a écrit la musique qui devait devenir l'introduction de l'opéra *Nausicaa* ; cependant il s'est désintéressé bientôt du sujet. L'auteur a appelé la composition *Prélude-cantate*.

En abordant le sujet préféré de l'élément de mer, Rimski-Korsakov a incarné deux images contrastées : la première partie orchestrale de la cantate, d'après l'auteur, dessine « ...une mer orageuse et *Odysseus flottant sur lui* » ; la deuxième partie, la cantate proprement dite c'est « ...le chant des dryades qui assistent au lever du soleil et saluent Éos aux doigts de rose ».

Dans l'oeuvre de Sergueï Vassilievitch Rachmaninov, les genres vocaux et choraux n'occupaient point la dernière place. Dans sa jeunesse, pour les élèves de l'École féminine Mariinsky où le promu récent du Conservatoire de Moscou enseignait la théorie de la musique, il avait composé *Six chœurs* pour voix de femmes ou d'enfants avec piano sur des textes des poètes russes (1894–1896), que Svetlanov a faits sortir de l'ombre à la fin du XXe siècle.

La cantate *Le Printemps* était écrite en 1902 peu de temps après la première triomphale du Concerto pour piano n° 2. Le compositeur était au sommet de l'inspiration. Le débordement de vie et d'énergie de l'âme a été extrêmement à l'unisson du poème de Nikolai Nekrassov *Bruit vert*, où le sujet d'avènement du printemps, de renouvellement de la vie vainquant une pâleur mortelle du grand froid d'hiver est traité au plan moral et éthique.

Le poème *Les Cloches* sur les textes d'Edgar Poe traduits par Constantin Balmont, composé dix ans après (1912–1913), reflète un tournant stylistique dans l'oeuvre

de Rachmaninov des années 1910, qui a commencé depuis le Concerto pour piano n° 3. Reçu dans des circonstances mystérieuses (dans une lettre anonyme), le texte des *Cloches* a inspiré le compositeur à l'une des oeuvres les plus grandes et tragiques.

Le poème romantique d'Edgar Poe a reçu un autre sens dans la poésie mystique symboliste de Constantin Balmont. Rachmaninov a aussi « lu » ce texte à sa manière ; son *Poème* s'est transformé en une sorte de symphonie vocale et orchestrale, où des images tout à fait visibles, pittoresques sont indissolublement liées à une compréhension philosophique de l'Existence humaine et, simultanément, à l'état d'esprit commun des « pressentiments orageux » qui ont saisi les intellectuels russes à la veille de la Grande Guerre. Quatre parties du poème paraissent refléter les différentes phases de la vie humaine. Le premier mouvement (*Entendez les traîneaux à cloches*) incarne une joie juvénile, l'ivresse du rêve liée à l'image préférée dans l'art russe de la « troïka avec des grelots » ; le deuxième (*Entendez les mûres cloches nuptiales*) – une maturité expérimentée pour laquelle la profondeur du vrai bonheur s'ouvre ; le troisième (*Entendez les bruyantes cloches d'alarme*) rend l'effroi de l'homme devant le malheur qui s'est soudain abattu sur lui ; le mouvement final (*Entendez le glas des cloches*) provoque involontairement des associations avec Adagio final de la dernière symphonie (*Pathétique*) de Tchaïkovski – la représentation de la mort, du convoi funèbre, du départ dans le néant.

Le thème des cloches fait la trame de toutes les périodes et tous les genres de l'oeuvre de Rachmaninov – de do dièse étoffé du prélude mineur jusqu'à la *Doxologie* polyphonique des *Vêpres* ; mais peut-être, c'était dans ce poème vocale et symphonique que les cloches de la musique de Rachmaninov ont sonné d'une manière tellement variée et évidente.

Trois chansons russes pour chœur et orchestre (1926) sont devenues l'une des premières compositions de la période « américaine » de la vie de Rachmaninov. À presque dix ans d'intervalle, le compositeur s'est tourné de nouveau vers la création, s'étant inspiré des chansons de sa patrie.

Le compositeur profondément national, Rachmaninov ne citait guère des mélodies populaires. *Trois chansons russes* se sont avérées loin du traitement traditionnel du folklore, propre aux compositeurs russes. Rachmaninov, sans changer pratiquement les mélodies elles-mêmes, repense profondément leur son (principalement, à l'aide des couleurs orchestrales). Les sonorités de chaque chanson sont tragiquement brisées, comme si les images elles-mêmes et les souvenirs de la patrie, perdue à jamais, étaient déformés par une douleur irréparable de la perte et par la tristesse de la solitude.

Depuis de nombreuses années, le nom d'Alexandre Dmitrievitch Kastalski n'était connu qu'au cercle limité de spécialistes et chantres d'église. Cependant ce brillant musicien original, compositeur, chef d'orchestre, maître de chapelle, professeur, folkloriste a apporté sa contribution inestimable au développement de l'art musical russe. Maître de chapelle du Chœur synodal de Moscou, directeur de l'école synodale (ses dernières années, le doyen de la faculté de chant et de direction chorals du Conservatoire de Moscou), Kastalski a posé la première pierre du renouveau de la couche la plus profonde de la musique russe – « chant znamenny ». Dans sa propre musique religieuse (il est l'auteur de plus de 200 œuvres liturgiques), le compositeur aspirait à l'intégration des chants anciens dans l'office divin contemporain.

La *Commémoration fraternelle* est une œuvre unique dans la musique russe et mondiale, dédiée à la mémoire des héros tombés à la Grande Guerre. Son histoire est compliquée et extraordinaire. Les premiers mois de guerre, Kastalski a commencé à y travailler et a matérialisé une idée de synthèse œcuménique déjà au brouillon. En se fondant sur des chants de l'Église orthodoxe russe, le compositeur a introduit dans la musique les éléments de la liturgie catholique ; l'exécution était admise en slavon d'église, comme en latin. Puis Kastalski a composé deux parties avec les éléments du plain-chant anglican, il a eu ainsi l'idée d'une grande composition dédiée à tous

les combattants morts de la coalition anti-germanique. La première version de la *Commémoration fraternelle* (1915) était exprimée sous forme extérieure du Requiem catholique pour solistes, chœur et orgue (en même temps Kastalski a réalisé la version pour chœur a capella, qui pourrait être exécutée sur la liturgie orthodoxe).

Le compositeur a décidé d'élargir son idée, ayant débordé le cadre de l'office divin. La version orchestrale de la *Commémoration fraternelle* avec les textes en russe est apparue (il a aussi composé deux interludes orchestraux dédiés aux alliés japonais et indiens). Déjà en 1917, il a ajouté à la composition encore trois mouvements, où il a rendu hommage aux alliés grecs, roumains, portugais et américains (ils ont été omis à l'interprétation donnée).

Une représentation funèbre grandiose a été créée ainsi, elle invite les peuples à protéger la paix pour la mémoire des millions de gens tués à l'ennemi, de tous les pays et confessions. Cependant, la version orchestrale de la *Commémoration fraternelle* de Kastalski n'a jamais été exécutée. 60 ans après, grâce à l'enthousiasme d'Ievgueni Svetlanov et du chef du Grand Chœur académique de la Radio et Télévision d'État de l'URSS Klavdi Ptitsa, elle a été tirée de l'oubli et exécutée dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou.

Sergueï Sergueïevitch Prokofiev a commencé à s'intéresser activement à la musique vocale et chorale dès la deuxième moitié des années 1930, après le retour à l'Union Soviétique. Il participait aux concours de création des chansons de masse, expérimentait sans crainte avec des textes originaux des « classiques » du marxisme (cantate *Pour le 20^e anniversaire de la Révolution d'Octobre*). Cependant, l'idée de l'œuvre la plus populaire dans ce genre – la cantate *Alexandre Nevski* – avait initialement une autre destination de genre.

En 1938 le réalisateur Sergueï Eisenstein a invité Prokofiev à travailler avec lui sur le film racontant le prince Alexandre Nevski et sa victoire légendaire sur l'armée

des chevaliers teutoniques. Le succès du film était si grand que Prokofiev a décidé de faire une version « concertante » de la musique, dont il comprenait bien la valeur. Le travail sur la cantate était difficile – il fallait donner une forme achevée aux fragments « de montage » isolés, orchestrer à nouveau de nombreux morceaux.

La cantate en sept mouvements unit en elle la compacité de la composition, une « tangibilité » cinématographique de l'action et le calme d'une narration épique. Le premier mouvement orchestral (*La Russie sous le joug mongol*) est introductif ; *Chant sur Alexandre Nevski* parle de la victoire du prince sur les troupes suédoises près de la Neva. Le troisième mouvement (*Les Croisés dans Pskov*) apporte un contraste dramatique vif – l'image d'un ennemi cruel et agressif créée par Prokofiev est égale aux pages les plus expressives de la musique du XXe siècle. Le chœur *Debout, peuple russe !* sonne comme l'appel aux armes. La culmination de la cantate – le cinquième mouvement (*La Bataille sur la glace*) est un poème vocal et symphonique qui reconstitue le développement d'une bataille sanglante par des moyens musicaux. Aux lamentations silencieuses – requiem pour mezzo-soprano solo (*Le Champ des morts*) succède le finale de fête (*L'Entrée d'Alexandre Nevski dans Pskov*), construit sur la musique des mouvements précédents.

La cantate *Zdravitsa* (*Hymne à Staline*) était une de nombreuses compositions écrites aux 60 ans de Joseph Staline. Parmi les dizaines d'opus de grands et petits compositeurs qui célébraient « le chef génial de tous les temps et de tous les peuples », la voix modeste de Prokofiev s'est avérée « la plus basse, mais aussi la plus audible » (Mikhaïl Segelman). *Zdravitsa* est composée sur les textes des chansons pseudo-populaires sur Staline, typiques pour ce temps (une nouvelle rédaction du texte d'A. Machistov sonne dans l'interprétation donnée). Cependant, rien ne peut voiler une couleur vive printanière de cette musique de fête et, en même temps, sincèrement cordiale, qui n'a pas perdu sa fraîcheur musicale jusqu'à aujourd'hui.

« *Le compositeur-chanteur, dans l'âme de qui la réflexion chante toujours, la pensée chante* », écrivait Boris Assafiev sur Iouri Alexandrovitch Chaporine. Le représentant de l'école de Rimski-Korsakov de Saint-Petersbourg (Nikolaï Sokolov, Maximilian Steinberg, Nikolaï Tcherepnine étaient ses professeurs), Chaporine s'appuyait sur des traditions classiques de l'art musical russe. Son oeuvre est un modèle d'un grand académisme enrichi d'une puissante individualité, érudition profonde, goût artistique fin. Il tâchait de remettre ces qualités à ses nombreux élèves, Ievgueni Svetlanov était l'un d'eux.

Le meilleur du talent de Chaporine s'est découvert dans ses oeuvres vocales et chorales : romances, opéra *Les Décembristes*, symphonie-cantate *Sur le champ de Koulikovo* et deux oratorios. « ...Je veux rendre à la voix humaine l'importance, la portée et l'émotivité que le texte contient », écrivait le compositeur.

L'idée du *Dit de la bataille pour la terre russe* est venue au compositeur en 1942. S'étant inspiré du poème de Constantin Simonov *Lettre à l'ami*, Chaporine l'a mis en musique. L'idée de la composition plus grande est née peu à peu d'une petite romance. À la prière du compositeur, Simonov a écrit encore une série de poèmes ; Chaporine a aussi engagé au travail des poètes Alexeï Sourkov, Mikhaïl Lozinski et Sergueï Severtsev, mais parfois la musique naissait avant les mots (la partie du texte de l'oratorio appartient au compositeur). L'oratorio a été fini en automne de l'année suivante à Moscou.

« Je voulais présenter à l'oratorio les esquisses de la guerre dans l'ordre chronologique », avouait l'auteur. Mais *Le Dit de la bataille pour la terre russe* n'a pas de sujet précis. Une vie paisible rompue par l'invasion des troupes fascistes, des lamentations affligées des femmes et des mères, l'amertume des défaites, la volonté de fer de faire face à l'ennemi et, enfin, la ferme assurance de la victoire – ces images passent devant nous, en se formant au tableau généralisé de la tragédie nationale et de l'union au nom de la patrie. L'idée maîtresse de l'oratorio est conforme aux mots

d'un écrivain éminent, l'ami de Chaporine, Alexis Tolstoï : « *Nous sommes arrivés au sentiment de la Patrie par des souffrances profondes, par la lutte. Jamais au cours de ... tout un siècle on n'avait eu un sentiment patriotique tellement aigu et profond, comme maintenant* ».

Chaporine a découvert le sujet de la Grande Guerre Nationale à la manière épique qui lui était propre, l'acuité du conflit est équilibrée par son interprétation philosophique. À cet égard, *Le Dit de la bataille pour la terre russe* diffère de bien d'autres oeuvres « militaires » des compositeurs contemporains, mais il continue organiquement la ligne principale de l'œuvre de Chaporine. L'épigraphie de l'oratorio, pris par le compositeur du *Dit de la campagne d'Igor* – « *Oh, la terre russe !* », le confirme.

Le numéro ouvrant le premier mouvement (*Journée de printemps*) crée l'image de la patrie paisible et heureuse qui s'oppose à une agressivité cruelle de *L'Invasion*. Trois numéros suivants présentent les portraits des « personnages » généralisés et symboliques de l'oratorio personnifiant la Russie : Mère (*Les pleurs des femmes*), Vieillard (*Le mot du Vieillard*) et Guerrier (*Chanson des soldats de l'Armée rouge*). Une fresque vocale et symphonique *Ballade sur des partisans* succède à une confession lyrique *Lettre à l'ami*.

Le deuxième mouvement de l'oratorio raconte la bataille de Stalingrad qui a décidé de l'issue de la guerre. Ses deux premiers numéros forment une sorte de cycle intérieur : un chœur affligé du désastre national (*Au bord de la Volga*) passe sans interruption à un arioso pénétrant de la Mère – l'un des moments culminants de l'oratorio ; *Dans les steppes du Don* – une image musicale généralisée d'une grande bataille qui s'achève par *L'aube sereine*. Le numéro dix est dédié à la pérennisation de la mémoire des morts : comprend un monologue philosophique du Vieillard et le chœur *La gloire éternelle* où, comme écrivait Vera Vasina-Grossman, « *les intonations des anciens chants d'église ressuscitent dans toute leur beauté sévère, archaïque* ». L'avant-dernier numéro (*Le serment*) personnifie l'assurance de la victoire future,

le finale de l'oratorio (*Retour du printemps*) crée un arc musical et dramaturgique avec le premier mouvement.

Le sujet de la guerre et de la paix se poursuit à l'oratorio *Jusqu'à quand le milan va tourner en cercle ?* composé pendant l'après-guerre (1945–1947, la rédaction finale en 1963) et exécuté pour la première fois sous la baguette de Svetlanov. Sa fable est encore plus généralisée : ayant utilisé les poèmes de son poète préféré Alexandre Blok et de ses contemporains Constantin Simonov et Mikhaïl Issakovski, Chaporine incite à comprendre la tragédie de la Russie qui a vu deux guerres mondiales en un demi-siècle. Un monologue pathétique du premier mouvement sur le texte du *Milan* de Blok, dont les lignes ont baptisé l'oratorio, se poursuit par la ballade pour mezzo-soprano avec chœur (*Le ciel de Petrograd était troublé par la pluie*) – le récit de l'envoi de l'échelon au front de la Grande Guerre ; une sévérité retenue de la musique reflète une désolation fatale de jeunes vies vouées à la perte. À la marche héroïque chorale du troisième mouvement – la volonté de prendre de nouveau la défense de la patrie – succède un chant sur les poèmes déchirants de Simonov, un symbole tragique de l'Aveugle comme un souvenir éternel des plaies qui ne se cicatrisent pas, des larmes refoulées. L'Interlude vocal et symphonique sans parole (*En mémoire des morts pour la patrie*) – lamentations-requiem est, peut-être, la partie la plus émotionnelle de l'oratorio. Dans le mouvement final développé, la couleur imagée rayonne d'espoir de la construction pacifique, l'oratorio s'achève par un appel choral « *Que la paix soit !* ».

L'œuvre vocale et symphonique de Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch est présentée dans le coffret par deux compositions contrastées, même opposées. Toutes les deux étaient écrites à la fin des années 1940 – la période la plus sombre dans la vie du compositeur. À côté d'autres compositeurs « formalistes », Chostakovitch était en butte à la persécution officielle, exclu du personnel enseignant du Conservatoire de Moscou,

on lui a forcé de prononcer des discours « de pénitence » aux tribunes. Dans pareille ambiance, l'oratorio *Le Chant des forêts*, né en coopération avec un poète soviétique bien connu Eugène Dolmatovski et consacré au sujet des « boisements de Staline », était un compromis créateur, était composé sur un texte « juste » du point de vue de l'idéologie par un langage musical simplifié (d'ailleurs, la maîtrise de l'écriture chorale et polyphonique, une largesse mélodique en font une page vive et assez intéressante de l'œuvre de Chostakovitch ; la fugue finale chorale *Gloire !* en 7/4 se distingue particulièrement). En 1950 l'oratorio a été décoré du prix Staline du I grade.

Un recueil de traductions de l'yiddish, tombé sous les yeux de Chostakovitch au début de 1948 dans un kiosque à livres, a servi de source d'inspiration pour le cycle vocal *De la poésie populaire juive* pour trois solistes et piano. Le compositeur s'intéressait sincèrement au folklore juif, dont le caractère était conforme à ses aspirations créatrices : « ...Toute musique nationale est belle, mais celle juive est unique... Je ne me fatigue pas d'admirer... sa richesse : elle peut sembler joyeuse, en étant tragique. Elle a presque toujours le rire mêlé de larmes ». Cependant le travail sur un nouveau cycle a coïncidé symboliquement avec la campagne de masse de l'antisémitisme d'État – la lutte contre des « *cosmopolites sans famille* », le meurtre de Solomon Mikhoels, la destruction du Comité antifasciste juif. Tout cela rendait impossible l'exécution du cycle (la première n'a eu lieu qu'en 1955), mais s'est reflété dans la musique par une sincérité perçante. Les trois dernières chansons racontant une « vie heureuse » des Juifs soviétiques se découpent sur « l'aura » générale sonore du cycle. Elles étaient une concession forcée à un « optimisme obligatoire » de l'idéologie soviétique ; d'ailleurs, les dernières paroles du chant final (« *Nos fils sont devenus médecins !* ») ont exprimé involontairement l'ironie tragique du « complot des blouses blanches »... Plus tard Chostakovitch a réalisé la version du cycle pour orchestre de chambre.

Auteur d'une multitude de romances et de chansons, élève de Chostakovitch, Gueorgui Vassilievitch Sviridov avait toujours un fort goût « pour le cœur, le chant choral, pour l'union des âmes dans les sons, dans l'harmonie commune ». Poème à la mémoire de Sergueï Essenine (1956) est devenu la première cantate du compositeur ; ultérieurement il recourait à ce genre plus d'une fois, mais aujourd'hui encore la cantate d'Essenine reste une œuvre la plus populaire de Sviridov.

Au début du « dégel », parmi d'autres noms d'écrivains et de poètes, les lecteurs de notre pays ont retrouvé Essenine, disgracié à l'époque de Staline. En 1955 un poète connu de Sviridov lui a lu quelques poèmes d'Essenine. « ...Les poèmes d'Essenine m'ont été particulièrement au cœur, se rappelait le compositeur. Rentré chez moi, j'ai mis longtemps à m'endormir, me répétais toujours à moi-même une strophe retenue. Et la musique est née brusquement. J'ai passé au piano sans relâche presque quinze heures ! La première chanson sur le texte d'Essenine a été écrite ainsi, elle est devenue ensuite une chanson clé dans mon Poème à la mémoire de Sergueï Essenine. Le reste des chansons ont été composées durant deux semaines, à la fois ».

L'idée initiale du cycle de chambre vocal s'est développée au grand « poème » avec le concours du soliste, chœur et grand orchestre. Sviridov a mis en épigraphe les lignes des *Stances* (l'un des derniers poèmes du poète) :

*Avant toute chose
L'amour du pays natal
Me tourmentait,
Faisait souffrir et brûlait.*

Le compositeur a choisi neuf poèmes d'Essenine des différentes années. Ce sont des paysages lyriques, et les esquisses de la vie champêtre quotidienne et festive, et un monologue tragique sur le sort difficile du paysan pris dans le tourbillon de la

révolution et un hymne frénétique au bolchevisme. « ...Je voulais reconstituer les traits du poète même, le caractère dramatique de ses poésies lyriques, un amour passionné de la vie qui leur est propre et cet amour vraiment infini du peuple, qui rend sa poésie toujours émouvante », Sviridov a commenté ainsi le *Poème à la mémoire de Sergueï Essenine* devant la première.

Le parcours musical de Rostislav Grigorievitch Boiko a commencé à l'école d'enfants de la Capella de Leningrad, mais c'étaient Alexandre Svechnikov et Aram Khatchatourian qui sont devenus les professeurs véritables du futur compositeur. Plusieurs années durant, Boiko était chef de section de la musique pour les enfants de l'Union des compositeurs de l'URSS, et beaucoup le connaissaient comme l'auteur « pour enfants ». Grâce à Svetlanov il s'est ouvert au grand public par un talent éclatant, original du symphoniste. « *La richesse du principe mélodique, la richesse du principe rythmique, la richesse du principe polyphonique – tout cela est présent dans la musique de Boiko*, écrivait sur lui le chef d'orchestre. *Tous ces 'principes' sont alliés par sa propre attitude envers le matériau, par son individualité exceptionnelle* ». Et pourtant, la partie la plus marquante de l'héritage créatif de Boiko se rapporte à son œuvre vocale et chorale.

Le Poème-cantate *Les Chants de Viatka* était écrit en 1972 pour un soliste (basse), un chœur populaire et un orchestre des instruments à vent populaires (en 1982 le compositeur a réalisé une version pour orchestre symphonique). Il est étonnant, mais cette musique ne contient aucune citation folklorique : en évitant des emprunts directs, le compositeur stylisait en maître les différents types de chansons. La cantate est construite sur le principe de la suite, elle est devenue une sorte de « *portrait musical de la région de Viatka* », un monument généralisé du folklore exceptionnel du nord.

La conception de la troisième symphonie (1981), exécutée par la soliste (soprano) et le chœur populaire, est extraordinaire. La symphonie est dédiée à la mémoire des

hommes tombés au combat lors de la Grande Guerre Nationale, le compositeur a pris pour épigraphe les lignes du poème de Tvardovski :

*Les visages des soldats sont calmes,
Ils semblent voir dans un sommeil éternel
Que toutes les guerres du monde
Sont entrées dans leur guerre.*

Contre toute attente, le chœur rentre non au mouvement final, mais au troisième mouvement lent, en exprimant des lamentations sur un héros mort (paroles populaires, rédaction littéraire de Mikhaïl Issakovski). Cette musique, synthétisant les traditions des regrets funèbres populaires et du vers sacré, fait le total de la symphonie pleine de pages dramatiques. On dirait que le finale laconique ôte le fardeau des pensées douloureuses, en nous découvrant les horizons des autres sphères imaginées.

La troisième symphonie et le Poème-cantate *Les Chants de Viatka* ont sonné au concert monographique de Rostislav Boiko organisé à l'initiative d'Ievgueni Svetlanov en 1983. « ...*Sa musique réunie*, se rappelait cet événement le poète M. Sadovski, *... a découvert un très grand créateur – expressif, inoubliable, mélodieux, moral et d'une pureté cristalline, vulnérable et clair, qui souffre et ne désespère pas...* ».

Dans l'histoire de l'exécution musicale il y a beaucoup d'exemples, quand des chefs de chœur très professionnels obtenaient un succès aussi à une direction de l'orchestre symphonique. Mais les cas contraires sont trop rares : quand le chef de l'orchestre symphonique recourt au chœur a capella. *Les Vêpres* de Rachmaninov exécutées par Ievgueni Svetlanov est un phénomène unique dans l'art musical de la Russie de la fin du XXe siècle, mais, malheureusement, injustement oublié, peut-être complètement inconnu même aux connaisseurs de l'art du maestro génial.

Svetlanov soulignait plus d'une fois son attitude spéciale, frémissante envers l'œuvre de Rachmaninov. Sa musique accompagnait le chef d'orchestre toute la vie – de l'enseignement à la faculté de piano de l'Institut Gnèssine jusqu'au dernier concert en avril 2002 à Londres. Mais est-ce qu'il est possible de comprendre vraiment le phénomène de Rachmaninov, si l'on oublie *Les Vêpres* ! Ce cycle liturgique est devenu non seulement la plus grande réussite de la musique orthodoxe, mais un maillon généralisateur de la chaîne multiséculaire de la tradition vocale russe.

Une large vague d'intérêt pour les « traditions anciennes russes », pour les couches les plus anciennes, profondes de la culture nationale, qui a envahi la vie artistique russe de la première décennie du nouveau siècle, s'est réalisée dans l'art musical dans l'étude de la tradition du plain-chant « znamenny » (ou « kryukovoy ») existant en Russie dès l'époque byzantine jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Le rôle prééminent dans ce procès appartient à Stepan Smolenski, directeur de l'École synodale au Chœur Synodal de Moscou – musicologue, chef d'orchestre et professeur, sous la direction duquel Rachmaninov étudiait « kryuki » (en russe « крюки », crochets) avec entrain (il a dédié *Les Vêpres* à la mémoire de Smolenski). Alexandre Kastalski, Pavel Tchesnokov, Alexandre Gretchaninov, Viktor Kalinnikov, Sergueï Vassilenko s'adressaient à une source russe ancienne.

« L'esprit des chants d'église » n'a pas empêché à Rachmaninov de créer une œuvre vraiment individuelle, marquée des signes typiques de son style de compositeur des années 1910 et ne cédant pas de force de l'influence émotionnelle aux concertos pour piano, aux romances, aux *Cloches*... De plus, les traditions générales de la musique russe vocale et chorale (et il n'y a pas qu'elle !) ont été aussi profondément reflétées dans *Les Vêpres*. En dehors de l'influence de la structure de composition et de la dramaturgie des *Vêpres* de Tchaïkovski (le premier grand compositeur qui a créé un cycle complet de Liturgie du service orthodoxe),

on peut y trouver le retentissement des œuvres du *Groupe des Cinq*, ainsi que des contemporains de Rachmaninov (Glazounov, Taneïev et Kalinnikov).

Une observance absolue du rite de l'office divin n'exclut pas la dramaturgie musicale du cycle. *Les Vêpres* commencent par un appel à la prière *Venez, inclinez-vous* qui joue le rôle du début épique ; le maître de chapelle Nicolaï Danilin, qui dirigeait la première, entendait « les trompettes qui sonnaient à la prise de Jéricho » dans le mouvement final (*Ô Reine victorieuse*). La courte prière (*Les Six Psaumes*) et *Grand Doxologie* (n° 7 et n° 12) créent un arc musical. La culmination du cycle ce sont les numéros centraux des *Matines* glorifiant Christ (nos 8–10), un autre pôle émotionnel – la prière pleine de tristesse lucide de Saint Syméon Le Théodoque (*Maintenant tu laisses aller en paix*) avec un balancement rythmique dans l'esprit de la berceuse, ainsi que des prières lyriquement inspirées à la Mère de Dieu (n° 6, n° 13), dont l'image dans la musique de Rachmaninov « est présente toujours dans la vie des hommes » (Alexeï Kandinsky).

Rachmaninov était redevable de la création et d'une exécution parfaite des *Vêpres* au Chœur Synodal de Moscou – l'un des ensembles musicaux les plus brillants de la Russie prérévolutionnaire. Prenant son origine du chœur des Clercs chanteurs patriarches fondé par Ivan le Terrible en 1598, le chœur participait traditionnellement aux offices divins de la Cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou et a adopté les meilleures traditions de l'exécution de la musique sacrée. La période d'épanouissement de l'activité du chœur tombe à la fin du XIXe – début du XXe siècles. « Un vrai orgue vivant constitué de voix, ...mais avec un son chaud et inspiré », écrivait le critique musical Leonid Sabaneïev sur le Chœur Synodal.

En 1983 Ievgueni Svetlanov s'est mis au pupitre de chef d'orchestre du Chœur National Bulgare Svetoslav Obretenov pour exécuter *Les Vêpres* de Rachmaninov

dans la Salle de Vienne de la Société des Amis de la Musique (cet enregistrement était réédité plus d'une fois). Pour l'exécution en Russie, le maestro a choisi un ensemble choral russe très ancien – Capella Académique Glinka (à présent – Capella de Saint-Petersbourg). Fondé à l'époque de la Russie moscovite comme Chœur du clergé du Tsar, au début du XVIIIe siècle le chœur est parti pour Saint-Petersbourg après Pierre I, où plus de deux siècles il existait sous le nom du Chœur de la Cour royale, en ravissant des amateurs et des connaisseurs d'une maîtrise remarquable, d'une sonorité inspirée. Au XXe siècle la capella a atteint de nouvelles hauteurs d'exécution. C'était la Capella Académique Glinka qui, après les décennies de silence, a exécuté en public pour la première fois et a enregistré *Les Vêpres* de Rachmaninov sous la conduite de son directeur artistique Vladislav Tchernouchenko.

Svetlanov collaborait avec succès avec ce musicien éminent depuis de nombreuses années. Pendant une intense activité concertante à l'étranger il invitait bien des fois Vladislav Tchernouchenko à travailler avec des ensembles choraux (le concert du maestro avec le concours de la capella devait avoir lieu au printemps 2002 à Saint-Petersbourg ; il a été reporté à cause de la maladie de Svetlanov, mais a eu lieu déjà en sa mémoire).

Le seul concert, ayant eu lieu en 1991 à Moscou, a connu un grand succès, Svetlanov lui-même était extraordinairement content du résultat. Mais cet événement n'a presque pas retenti dans la presse de Moscou ; l'enregistrement effectué en concert n'a jamais été publié et émis par radio...

Aujourd'hui *Melodia* répare cette brèche injuste dans l'art d'interprétation musicale. Les auditeurs ont eu l'occasion d'apprécier une interprétation insigne des *Vêpres* de Rachmaninov exécutée par le chœur le plus ancien de Saint-Petersbourg sous la conduite d'Ievgueni Svetlanov.

Boris Moukoseï

Disque 1

Nikolaï Rimski-Korsakov (1844–1908)

- 1 *Extrait d'Homère*, prélude-cantate pour orchestre, trois voix de femmes solo et chœur de femmes
(traduction de Vassili Joukovski), op. 60 12.29

Sergueï Taneïev (1856–1915)

Saint Jean Damascène, cantate pour chœur et orchestre (tiré d'un poème d'Alexis Tolstoï), op. 1

- 2 I. *Je prends la route vers l'inconnu*. Adagio ma non troppo 15.37
3 II. *Mais tandis que je dors du sommeil éternel*. Andante sostenuto 2.31
4 III. *Le jour où la trompette*. Fuga. Allegro. 7.12

Durée totale : 37.52

Margarita Miglau, *soprano* (1)

Nina Isakova, *mezzo-soprano* (1)

Glaïra Koroleva, *contralto* (1)

Chœur académique national russe Yurlov (1)

Orchestre philharmonique de Moscou (1)

Grand Chœur académique de la Radio et Télévision d'Etat de l'URSS (2–4)

Orchestre symphonique d'Etat de l'URSS (2–4)

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrements effectués en 1971 (1), 1991 (2–4).

Ingénieur du son – I. Veprintsev (2–4)

Disque 2

Sergueï Taneïev (1856–1915)

Après la lecture d'un psaume, cantate n° 2 pour solistes, chœur, orchestre (paroles d'Alexei Khomiakov), op. 36

Mouvement I

1	1. Chœur. Allegro tempestoso	5.01
2	2. Double chœur. Andante sostenuto	5.32
3	3. Chœur. Triple fugue. Andante – Allegro molto	7.46

Mouvement II

4	4. Chœur. Allegro moderato – Fuga. Allegro tenebroso	3.05
5	5. Quatuor. Andante	10.34
6	6. Quatuor et chœur. Adagio ma non troppo	7.47

Mouvement III

7	7. Interlude. Allegro appassionato	5.21
8	8. Aria. Adagio più tosto largo	9.02
9	9. Double chœur. Adagio pietoso – Allegro moderato	9.43

Durée totale : 63.58

Adelina Kozlova, *soprano*

Raisa Kotova, *mezzo-soprano*

Yuri Antonov, *ténor*

Yuri Belokrynine, *basse*

Chœur académique national russe Yurlov

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – levgueni Svetlanov

Enregistrement effectué en 1977.

Ingénieur du son – E. Chakhnazarian

Disque 3

Alexandre Kastalski (1856–1926)

Commémoration fraternelle pour solistes, chœur, orgue et orchestre (1917) (version de Klavdi Ptitsa)

1	1. En mémoire des tombés au combat	5.48
2	2. La sainte Patrie	5.40
3	3. Mon peuple, je te confie ma mort et ma vie	5.13
4	4. Les pleurs de la fiancée	3.17
5	5. Au milieu du tonnerre de bataille	2.55
6	6. Torrents de larmes, flots de chagrin	5.01
7	7. Un exploit des femmes et des mères	3.18
8	8. La parole des fils de la patrie	4.45
9	Interlude	2.19
10	9. La colère du châtimement c'est mon épée !	4.03
11	10. Amour et affliction	3.36
12	11. Gardez la paix	6.35
13	Interlude	1.32
14	12. Gloire éternelle aux gens qui ont donné leur vie pour la paix	5.45

TITRE BONUS

15	Fragment de la répétition de la <i>Commémoration fraternelle</i> (le 12 mars 1977)	17.23
----	--	-------

Durée totale : 77.19

Ludmila Belobraguina, *soprano*

Lubov Alechtchenkova, *mezzo-soprano*

levgueni Vladimirov, *basse*

Olga Ilarionova, *orgue*

Grand Chœur académique de la Radio et Télévision d'État de l'URSS

Chef de chœur – Klavdi Ptitsa

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – levgueni Svetlanov

Enregistrement du concert est effectué dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou le 12 mars 1977.

Ingénieur du son – I. Veprintsev

Remasterisation – N. Radougina

Disque 4

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

1	<i>Le Printemps</i> , cantate pour baryton, chœur et orchestre (paroles de Nikolai Nekrassov), op. 20.	17.56
	<i>Les Cloches</i> , poème pour orchestre symphonique, chœur et solistes (paroles d'Edgar Allen Poe, traduction et arrangement de Constantin Balmont), op. 35	
2	I. Allegro, ma non tanto	6.46
3	II. Lento	13.13
4	III. Presto	8.47
5	IV. Lento lugubre	12.36
	Trois chansons russes pour chœur et orchestre, op. 41	
6	I. <i>Au-dessus d'un ruisseau au cours impétueux</i> . Moderato (alla breve) – Allegro assai	4.02
7	II. <i>Oh Vanka, quelle tête brûlée es-tu !</i> Largo	6.09
8	III. <i>Joues blêmes, joues en feu !</i> Allegro moderato (alla Marcia, al rigore di tempo)	4.19
	Durée totale : 73.51	

Galina Pisarenko, *soprano* (3)

Alexei Maslennikov, *ténor* (2)

Sergei Yakovenko, *baryton* (1, 5)

Chœur académique national russe Yurlov, chefs de chœur – Stanislav Gusev (1), Iouri Ukhov (2–8)

Maître de chapelle – Rosalia Peregoudova (2–8)

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrements effectués en 1984 (1), 1978 (2–5), 1977 (6–8).

Ingénieurs du son : M. Kojoukhova (1), S. Pazoukhin (2–8)

Disque 5

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Six chœurs pour voix de femmes ou d'enfants avec piano, op. 15

1	1. Gloire au peuple ! (paroles de Nikolai Nekrassov)	1.49
2	2. La Nuit (paroles de Vladimir Ladyjenski).	3.54
3	3. Le Pin (paroles de Mikhaïl Lermontov).	3.19
4	4. Les Vagues se sont assoupies (paroles de K.R.)	2.46
5	5. La Captivité (paroles de Nikolai Tsyganov).	2.42
6	6. L'Ange (paroles de Mikhaïl Lermontov)	4.48

Gueorgui Sviridov (1915–1998)

Poème à la mémoire de Sergueï Essenine pour ténor, chœur et orchestre (paroles de Sergueï Essenine) (1956)

7	1. Ma contrée perdue.	4.14
8	2. L'Hiver chante	4.28
9	3. Dans cette contrée.	3.58
10	4. Le Battage du blé	3.21
11	5. La Nuit de la Saint-Jean.	4.01
12	6. La Nuit de la Saint-Jean (suite).	3.16
13	7. 1919.	3.00
14	8. Les Enfants de paysans	2.38
15	9. Je suis le dernier poète de la campagne.	5.32
16	10. Le Ciel est comme une cloche.	2.44
	Durée totale : 56.46	

Alexei Maslennikov, *ténor* (7, 9, 15)

Ievgueni Svetlanov, *piano* (1–6)

Groupe féminin du Grand Chœur académique de la Radio

et Télévision d'État de l'URSS

Chef de chœur – Ludmila Ermakova (1–6)

Chœur académique russe d'État de l'URSS

Chef de chœur – Alexandre Svechnikov (7–16)

Orchestre philharmonique de Moscou

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov (7–16)

Enregistrements effectués dans la Grande salle
du Conservatoire de Moscou le 3 février 1986 (1–6) ; 1957 (7–16).

Ingénieurs du son : M. Kojoukhova (1–6), G. Braguinski (7–16)

Remasterisation – M. Pilipov

Disque 6

Iouri Chaporine (1887–1966)

Le Dit de la bataille pour la terre russe, oratorio pour solistes, chœur mixte et orchestre, op. 17

I mouvement

1	1. Journée de printemps (paroles d'Alexeï Sourkov et Sergueï Severtsev)	8.08
2	2. L'invasion (paroles de Constantin Simonov)	7.46
3	3. Les pleurs des femmes (paroles de Sergueï Severtsev)	10.27
4	4. Le mot du Vieillard (paroles de Mikhaïl Lozinski)	1.30
5	5. Chanson des soldats de l'Armée rouge (paroles de Mikhaïl Lozinski et Iouri Chaporine)	3.10
6	6. Lettre à l'ami (paroles de Constantin Simonov)	5.11
7	7. Ballade sur des partisans (paroles de Sergueï Severtsev)	6.05

II mouvement

8	8a. Au bord de la Volga. Chœur du peuple (paroles d'Alexeï Sourkov)	3.17
9	8b. Au bord de la Volga. Arioso de la mère (paroles d'Iouri Chaporine)	5.25
10	9a. Dans les steppes du Don (paroles de Sergueï Severtsev)	7.38
11	9b. L'aube (paroles de Constantin Simonov)	3.43

Durée totale : 62.27

Larisa Avdeeva, *mezzo-soprano*

Vladimir Ivanovski, *ténor*

Ivan Petrov, *basse*

Chœur académique russe d'État de l'URSS

Chef de chœur – Alexandre Svechnikov

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrement effectué en 1966.

Ingénieur du son – D. Gakline

Remasterisation – E. Barykina

Disque 7

Iouri Chaporine (1887–1966)

Le Dit de la bataille pour la terre Russe, oratorio pour solistes, chœur mixte et orchestre symphonique, op. 17

II mouvement (fin)

1	10a. Appel du Vieillard (paroles d'Alexeï Sourkov)	2.14
2	10b. La gloire éternelle, le souvenir impérissable des héros (paroles de Constantin Simonov et Iouri Chaporine)	6.23
3	11. Le serment (paroles de Constantin Simonov)	4.05
4	12. Retour du printemps (paroles de Mikhaïl Lozinski)	5.05

Jusqu'à quand le milan va tourner en cercle ?, oratorio pour solistes, chœur et orchestre, op. 20

I. Années 1914–1918

5	1. Le Milan (paroles d'Alexandre Blok)	5.17
6	2. Le Ciel de Petrograd était troublé par la pluie (paroles d'Alexandre Blok et Kondrati Ryleiev)	9.22

II. Années 1941–1945

7	3. Un temps calamiteux est arrivé de nouveau (paroles de Constantin Simonov)	3.15
8	4. L'aveugle (paroles de Constantin Simonov)	7.21
9	5. En mémoire des morts pour la patrie	7.40

III. L'Après-guerre

10	6. La mélodie du cor de berger se fit entendre de nouveau au-dessus de la prairie (paroles de Mikhaïl Issakovski)	3.51
11	7. Où que tu marches, où que tu ailles (paroles de Mikhaïl Issakovski)	8.11

Durée total : 62.53

Larisa Avdeeva, *mezzo-soprano*

Vladimir Ivanovski, *ténor* (1–4)

Ivan Petrov, *basse* (1–4)

Mark Rechetine, *basse* (5–11)

Chœur académique russe d'État de l'URSS

Chef de chœur – Alexandre Svechnikov

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrements effectués en 1966 (1–4), 1964 (5–11).

Ingénieurs du son : D. Gakline (1–4), I. Veprintsev (5–11)

Remasterisation – E. Barykina

Disque 8

Sergueï Prokofiev (1891–1953)

Alexandre Nevski, cantate pour mezzo-soprano, chœur et orchestre
(paroles de Vladimir Lougovskoi et Sergueï Prokofiev), op. 78

1	La Russie sous le joug mongol	3.06
2	Chant sur Alexandre Nevski	3.03
3	Les Croisés dans Pskov	7.18
4	Debout, peuple russe !	2.20
5	La Bataille sur la glace	12.40
6	Le Champ des morts	5.47
7	L'Entrée d'Alexandre Nevski dans Pskov	3.59
8	<i>Zdravitsa (Hymne à Staline)</i> , cantate pour chœur et orchestre (sur des textes populaires), op. 85	14.30

Durée totale : 52.49

Larissa Avdeïeva, *mezzo-soprano* (6)

Chœur académique national russe Yurlov, chefs de chœur – Alexandre Yurlov (1–7), Iouri Ukhov (8)

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrements effectués en 1966 (1–7), 1980 (8).

Ingénieurs du son – A. Grossmane (1–7), S. Pazoukhine (8)

Remasterisation – M. Pilipov

Disque 9

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

De la poésie populaire juive, cycle vocal pour soprano, contralto, ténor et orchestre, op. 79a

1	1. Lamentation sur la mort d'un enfant (traduit en russe par T. Spendiarova)	2.38
2	2. Une maman et une tante aux petits soins (traduit en russe par A. Globa)	1.58
3	3. Berceuse (traduit en russe par V. Zviagintseva)	3.39
4	4. Avant une longue séparation (traduit en russe par A. Globa)	2.46
5	5. Mise en garde (traduit en russe par N. Ouchakov)	1.18
6	6. Le père renié (traduit en russe par S. Marchak)	2.00
7	7. Chant de la misère (paroles de B. Chafir, traduit en russe par B. Semyonov)	1.20
8	8. Hiver (traduit en russe par B. Semyonov)	3.10
9	9. La belle vie (traduit en russe par S. Olender)	1.28
10	10. Chant de la jeune fille (traduit en russe par S. Olender)	2.36
11	11. Bonheur (traduit en russe par L. Dligatch)	1.52

Le Chant des forêts, oratorio pour ténor, basse, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre symphonique

(paroles d'Eugène Dolmatovski), op. 81

12	1. Quand la guerre prit fin	5.12
13	2. Couvrons la patrie de forêts	2.49
14	3. Souvenirs du passé	7.57
15	4. Les pionniers plantent les arbres	2.05
16	5. Les jeunes communistes avancent	3.03
17	6. Promenade dans l'avenir	7.10
18	7. Gloire	9.42

Durée totale : 62.53

Raisa Bobrineva, *soprano* (1–11)

Galina Borisova, *mezzo-soprano* (1–11)

Alexei Maslennikov, *ténor*

Alexandre Vedernikov, *basse* (12–18)

Chœur de garçons de l'École Chorale d'État de Moscou (12–18)

Grand Chœur académique de la Radio et Télévision d'État de l'URSS (12–18)

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrements effectués : en 1980 (1–11), en concert en 1978 (12–18).

Ingénieurs du son : I. Veprintsev, E. Bouneeva (1–11), T. Badeyan (12–18)

Remasterisation – N. Radouguina

Disque 10

Rostislav Boiko (1931–2002)

Symphonie n° 3 en ré mineur pour orchestre, soliste et chœur
(paroles populaires, rédaction littéraire de Mikhaïl Issakovski) (1981)

1	I. Cupo sostenuto	3.38
2	II. Sentimento con abbandono	8.24
3	III. Grave	8.01
4	IV. Allegro sostenuto	3.34

Les Chants de Viatka, poème-cantate pour soliste, chœur et orchestre (paroles populaires) (1982)

5	1. La rivière Viatka déborde	4.14
6	2. Toi, mon cher père	3.36
7	3. Ne vole pas, le Faucon	1.33
8	4. Les rues larges	2.04
9	5. Une Beauté belle	3.15
10	6. Les déguisés	2.45
11	7. Oh, vous, mes soupirs	4.35
12	8. Dans la prairie, dans un petit pré	1.59
13	9. À nos portes	0.54
14	10. La linotte marchait au milieu de la cour de boyard	1.35

Durée totale : 50.15

Lidia Nikolskaya, *soprano* (3)

Alexandre Vedernikov, *basse* (5, 6, 8, 9, 11, 14)

Grand Chœur académique de la Radio et Télévision d'État
de l'URSS

Chef de chœur – Nikolai Koutouzov

Orchestre symphonique d'État de l'URSS

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrement effectué en 1982.

Ingénieur du son – S. Pazoukhine

Remasterisation – E. Barykina

BONUS

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Les Vêpres pour chœur mixte, op. 37

1	Venez, inclinons-nous	2.53
2	Bénis le Seigneur, ô mon âme (mode grec)	5.48
3	Bénis est l'homme	7.04
4	Lumière joyeuse (mode kiévien)	3.37
5	Maintenant tu laisses aller en paix (mode kiévien)	3.58
6	Réjouis toi, Vierge	2.55
7	Les Six Psaumes	2.51
8	Louez le nom du Seigneur (mode znamenny)	2.19
9	Bénis es-Tu Seigneur (mode znamenny)	5.50
10	Ayant contemplé la résurrection du Christ	3.32
11	Mon âme magnifie le Seigneur	8.22
12	Grand Doxologie (mode znamenny)	7.56
13	Troparion : Aujourd'hui jour du salut (mode znamenny)	2.05
14	Troparion : Tu T'es relevé du tombeau (mode znamenny)	3.43
15	Ô Reine victorieuse (mode grec)	1.37

Durée totale : 64.39

Capella Académique Glinka de Leningrad

Chef d'orchestre – Ievgueni Svetlanov

Enregistrement effectué dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou en 1991.

Ingénieur du son – M. Kojoukhova

Remasterisation – M. Pilipov



АНТОЛОГИЯ
РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
ОРАТОРИИ И КАНТАТЫ



Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Наталья Сторчак
Дизайнеры: Григорий Жуков, Ильдар Крюков
Корректоры: Мария Кузнецова, Ольга Параничева

MEL CD 10 02482

Третий, заключительный том *«Антологии русской и советской музыки»* посвящен вокально-хоровой музыке России конца XIX и XX столетий.

Певческое искусство окружало будущего дирижера с детских лет – сын солистов Большого театра Ф. Светланова и Т. Кругликовой, он начинал свой музыкальный путь в детском хоре Большого. Позже талантливого студента Московской консерватории заметил ректор, создатель легендарного Академического хора русской песни Александр Свешников – рекомендовал Евгения Светланова в стажерскую группу дирижеров Большого театра. Основу его дирижерского репертуара составляли монументальные русские оперы XIX века, в которых хоры играют ведущую роль. Уже в те годы, заняв пост главного дирижера Госоркестра СССР, Светланов постоянно включал в свой репертуар кантатно-ораториальные произведения русского, советского и зарубежного репертуара. В памяти современников останутся его масштабные интерпретации Девятой симфонии Бетховена, ораторий *«Жанна д'Арк на костре»* Онеггера, *«Сновидения Геронтия»* Элгара, *«Христос»* Листа, вокально-симфонических полотен Малера... Но ничто не захватывало в его исполнении так, как русская музыка – то, что на одном из первых концертов маэстро в Большом зале консерватории в Москве (1958), как и на его предсмертном выступлении в Лондоне (2002), прозвучал набат рахманиновских *«Колоколов»*, факт глубоко символический...

В третьей части *«Антологии»* звучат кантаты *«Из Гомера»* Римского-Корсакова, *«Иоанн Дамаскин»* и *«По прочтении псалма»* Танеева, *«Весна»*, *«Колокола»* и *«Три русские песни»* Рахманинова, а также советская классика: *«Александр Невский»* и *«Здравица»* Прокофьева, *«Поэма памяти Сергея Есенина»* Свиридова, *«Песнь о лесах»* и вокальный цикл *«Из еврейской народной поэзии»* Шостаковича. Творчество Юрия Шапорина, учителя Светланова и замечательного композитора школы Римского-Корсакова представлено ораториями *«Сказание о битве за русскую землю»* и *«Доколе коршуну кружить»*; творчество Ростислава Бойко, ученика

А. Свешникова и А. Хачатуряна, – симфонией № 3 (с хором) и кантатой *«Вятские песни»*. Эти сочинения записаны с участием лучших хоровых коллективов Москвы – Государственного академического русского хора СССР, Республиканской академической хоровой капеллы имени А. Юрлова, Большого хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио.

Однако о двух сочинениях следует сказать особо. Это *«Братское поминовение»* Александра Кастальского – выдающегося музыкального деятеля и композитора рубежа веков, мастера хоровой и церковной музыки. Грандиозная хоровая фреска посвящена памяти павших в Первой мировой войне. Светланов продирижировал ею в 1977 году; ни до, ни после этого исполнения *«Братское поминовение»* вот уже более ста лет ни разу не исполнялось и не записывалось в основной редакции (с участием симфонического оркестра).

Но даже поклонников и знатоков искусства Светланова ожидает настоящий сюрприз *«Всенощное бдение»* Рахманинова, гениальный памятник православной певческой культуры в его дирижерской трактовке! Светланов был одним из немногих симфонических дирижеров, исполнивших *«Всенощную»* с разными коллективами; концертная запись с одним из лучших отечественных хоров Государственной академической капеллой имени Глинки (Санкт-Петербург), осуществленная в Москве в 1991 году, также публикуется впервые.

«Для нас всех, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что он ни делал, он делал только хорошо», – так писал о Сергее Ивановиче Танееве его ученик и друг С. Рахманинов. Выдающийся композитор, педагог, музыкальный теоретик и общественный деятель, Танеев фактически возродил жанр кантаты в русской музыке. Две лирико-философские кантаты обрамляют творческий путь Танеева. В 1880 году

его кантата «Памятник» прозвучала на торжественном открытии памятника Пушкину в Москве. Однако сам Танеев вел счет своих сочинений с кантаты «Иоанн Дамаскин», которая была опубликована им как «opus 1».

В 1881 году композитор задумал «православную кантату» на открытие Храма Христа Спасителя в Москве. Однако смерть Н.Г. Рубинштейна, учителя Танеева, побудила его написать сочинение, посвященное памяти этого выдающегося музыканта (основателя и первого директора Московской консерватории).

Танеев обратился к стихам из одноименной поэмы А.К. Толстого, который, в свою очередь, вольно переложил подлинный тропарь Иоанна Дамаскина (богослова и поэта-гимнолога VII–VIII веков, одного из основателей восточной христианской церкви) – размышление о смерти, Страшном суде и уповании на вечную жизнь. Опираясь на традицию русского хорового концерта и, с другой стороны, модель церковных кантат Баха, Танеев создал подобие «русского реквиема». Музыкальным стержнем кантаты становится напев из православной панихиды «Со святыми упокой»; в первых тактах он звучит в оркестровом изложении, завершает кантату его исполнение хором а capella.

Кантата «По прочтении псалма» стала вершиной творчества Танеева. То, что этот могучий памятник русского музыкального искусства начала XX века столь редко звучит на концертной эстраде, связано с исключительной сложностью хорового письма – композитор претворил в кантате свой многолетний опыт изучения старинной западноевропейской полифонии «строного стиля». Впрочем, полифонические формы никогда не были для Танеева мертвыми схемами; последнее сочинение мастера восхищает вдумчивого слушателя не изощренностью контрапунктических комбинаций, но подлинной философской глубиной, органичным сочетанием рационального совершенства и живого дыхания мысли. «Впечатление осталось столь сильное, какое только и может остаться после исполнения подлинно правдивых, живых произведений музыкального искусства, где

слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора», – писал после премьеры, состоявшейся в марте 1915 года, музыковед Б. Асафьев.

Литературным источником для Танеева на сей раз послужили стихи А.С. Хомякова, поэта пушкинской поры, много писавшего на религиозные темы, любимого поэта матери Танеева (ее памяти и посвящена кантата). Одноименное стихотворение, написанное Хомяковым в конце жизни – своего рода философский пересказ 49-го псалма, в котором Бог напоминает своему народу об истинных ценностях веры и жизни человека. Кульминация стихотворения – последняя строфа, которая могла бы служить эпиграфом к жизни и деятельности Танеева в целом:

*Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде;
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде.*

Интерес к жанру кантаты возник у Николая Андреевича Римского-Корсакова на рубеже веков. После «симфонического десятилетия» 1880-х годов, интенсивной работы в области вокальной лирики в 1890-е композитор стремился к синтезу вокально-поэтической и картинно-симфонической стихий – двух магистральных направлений своего творчества. Каждая из трех кантат, написанных в те годы («Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге», «Из Гомера») глубоко своеобразна.

Оперный замысел на фрагмент из «Одиссеи» Гомера возник у Римского-Корсакова еще в 1894 году, после посещения Одессы. В 1901 году композитор, одновременно работая над «античной» оперой «Сервилия», написал музыку, которая должна была стать вступлением к опере «Навсикая»; однако вскоре охладел к сюжету. Автор назвал сочинение «Прелюдией-кантатой».

Обращаясь к излюбленной теме морской стихии, Римский-Корсаков воплотил два контрастных образа: первая, оркестровая часть кантаты, по словам автора, рисует «...бурное море и носящегося по нему Одиссея»; вторая, собственно кантатная – это «...ление дриад, встречающих выход солнца и приветствующих розоперстную Эос».

В творчестве Сергея Васильевича Рахманинова вокально-хоровые жанры занимали далеко не последнее место. В молодости для воспитанниц Мариинского женского училища, в котором недавний выпускник Московской консерватории преподавал теорию музыки, он сочинил «Шесть хоров» для женских или детских голосов с фортепиано на стихи русских поэтов (1894–1896), извлеченных из забвения в конце XX века благодаря Светланову.

Кантата «Весна» была написана в 1902 году вскоре после триумфальной премьеры Второго фортепианного концерта. Композитор находился на вершине творческого подъема. Прилив жизненных и душевных сил оказался удивительно созвучен стихотворению Н.А. Некрасова «Зеленый шум», в котором тема наступления весны, обновления жизни, побеждающего холодную мертвенность зимней стужи, трактуется в нравственно-этическом плане.

Поэма «Колокола» на стихи Эдгара По в переводе К. Бальмонта, написанная спустя десятилетие (1912–1913), отражает стилистический поворот в творчестве Рахманинова 1910-х годов, начавшийся с Третьего фортепианного концерта. Полученный при загадочных обстоятельствах (в анонимном письме) текст «Колоколов» вдохновил композитора на одно из самых масштабных и трагических произведений.

Романтическая поэма Эдгара По получила иной смысл в мистической символистской поэзии Константина Бальмонта. По-своему «прочитал» этот текст и Рахманинов; его «Поэма» превратилась в своего рода вокально-оркестровую

симфонию, в которой вполне зримые, красочные образы неразрывно связаны с философским осмыслением человеческого Бытия и, одновременно, с общим настроением «грозовых предчувствий», охвативших русскую интеллигенцию в канун Первой мировой войны. Четыре части поэмы словно отражают различные стадии человеческой жизни. Первая («Слышишь, сани мчатся в ряд») олицетворяет юношескую радость, упоение мечтой, связанной с излюбленным в русском искусстве образом «тройки с бубенцами»; вторая («Слышишь, к свадьбе зов святой») – умудренную зрелость, которой открывается глубина истинного счастья; третья («Слышишь, горестный набат») – передает ужас человека перед внезапно обрушивавшимся несчастьем; финальная часть («Похоронный слышен звон») невольно вызывает ассоциации с завершающим Adagio последней («Патетической») симфонии Чайковского – картина смерти, погребального шествия, ухода в небытие.

«Колокольность» красной нитью проходит через все периоды и жанры творчества Рахманинова – от полнозвучия до-диез минорной прелюдии до многоголосного «Славословия» из «Всенощного бдения»; но пожалуй, именно в этой вокально-симфонической поэме колокола рахманиновской музыки прозвучали столь многолико и наглядно.

«Три русские песни» для хора с оркестром (1926) стали одним из первых сочинений «американского» периода жизни Рахманинова. После почти десятилетнего перерыва композитор вновь обратился к творчеству, вдохновившись песнями своей родины.

Будучи композитором глубоко национальным по своей природе, Рахманинов при этом почти не цитировал народных напевов. «Три русские песни» оказались далеки от традиционного обращения с фольклором, собственного русского композитора. Рахманинов, практически не меняя сами напевы, глубоко переосмысливает их звучание (главным образом, с помощью оркестровых красок).

Каждая из песен звучит трагически надломлено, словно сами образы и воспоминания о навсегда потерянной отчизне искажены невосполнимой болью утраты и тоской одиночества.

В течение многих лет имя Александра Дмитриевича Кастальского было известно лишь узкому кругу специалистов и церковных певчих. Между тем этот яркий и неординарный музыкант, композитор, дирижер, регент, педагог, фольклорист внес неоценимый вклад в развитие русского музыкального искусства. Регент Московского синодального хора, директор синодального училища (в последние годы жизни декан дирижерско-хорового факультета Московской консерватории), Кастальский стоял у истоков возрождения наиболее глубокого пласта русской музыки – «знаменного пения», в собственной церковной музыке (он автор более 200 богослужебных произведений), композитор стремился к интеграции древних распевов в современную богослужебную практику.

«*Братское поминовение*» – уникальное в русской и мировой музыке сочинение, посвященное памяти павших в Первой мировой войне. Сложна и необычна его история. Кастальский стал работать над ним в первые месяцы после начала войны и уже в черновом варианте осуществил идею экуменического синтеза. Основываясь на песнопениях русской православной церкви, композитор ввел в музыку элементы католической литургии; исполнение допускалось как на церковно-славянском, так и на латинском языке. Затем были сочинены две части с элементами англиканского церковного пения, так возникла идея масштабного сочинения, посвященного всем павшим воинам антигерманской коалиции. Первая редакция «*Братского поминовения*» (1915) была облечена во внешнюю форму католического Реквиема для солистов, хора и органа (одновременно Кастальский осуществил редакцию для хора а сарелла, которая могла бы исполняться на православной литургии).

Композитор решил расширить замысел, выйдя за богослужебные рамки. Появилась оркестровая редакция «*Поминовения*» с текстами на русском языке (были также написаны две оркестровые интерлюдии, посвященные японским и индийским союзникам). Уже в 1917 году он дополнил сочинение еще тремя частями, в которых отдал дань греческим, румынским, португальским и американским союзникам (в данном исполнении они были выпущены).

Так возникло это грандиозное поминальное действо, призывающее народы хранить мир ради памяти миллионов павших всех стран и конфессий. Однако оркестровая редакция «*Братского поминовения*» Кастальского так и не была исполнена. Спустя 60 лет, благодаря энтузиазму Евгения Светланова и руководителя Академического Большого хора Всесоюзного радио и телевидения Клавдия Птицы, она была извлечена из забвения и исполнена в Большом зале Московской консерватории.

Сергей Сергеевич Прокофьев стал проявлять активный интерес к вокально-хоровой музыке со второй половины 1930-х годов, после возвращения в Советский Союз. Он участвовал в конкурсах на создание массовых песен, смело экспериментировал с оригинальными текстами «классиков» марксизма (кантата «*К 20-летию Октября*»). Однако замысел наиболее популярного сочинения в этом жанре – кантаты «*Александр Невский*» – изначально имел другое жанровое предназначение.

В 1938 году режиссер Сергей Эйзенштейн пригласил Прокофьева к совместной работе над фильмом о князе Александре Невском и его легендарной победе над войском Тевтонского ордена. Успех фильма был столь велик, что Прокофьев решил составить «концертный» вариант музыки, ценность которой он хорошо понимал. Работа над кантатой стоила немалых усилий – требовалось придать законченную форму разрозненным «монтажным» фрагментам, заново оркестровать многие куски.

Семичастная кантата сочетает в себе компактность композиции, кинематографическую «зримость» действия и неторопливость эпического повествования. Первая, оркестровая часть (*«Русь под игом монгольским»*) носит вступительный характер; *«Песнь об Александре Невском»* рассказывает о победе князя над шведским войском на Неве. Резкий драматический контраст вносит третья часть (*«Крестоносцы во Пскове»*) – образ жестокого, агрессивного врага, созданный Прокофьевым, не уступает самым экспрессивным страницам музыки XX века. Как призывный клич звучит хор *«Вставайте, люди русские!»*. Кульминация кантаты – пятая часть (*«Ледовое побоище»*), вокально-симфоническая поэма, музыкальными средствами воссоздающая ход кровопролитного сражения. Тихий плач-реквием для солирующего меццо-сопрано (*«Мертвое поле»*) сменяется праздничным финалом (*«Въезд Александра во Псков»*), построенном на музыке предшествующих частей.

Кантата *«Здравица»* была одним из многочисленных сочинений, написанных к 60-летию И.В. Сталина. Среди десятков опусов больших и малых композиторов, воспевающих *«гениального вождя всех времен и народов»* скромный голос Прокофьева оказался *«самым тихим, но и самым слышимым»* (М. Сегельман). *«Здравица»* написана на тексты типичных для того времени псевдонародных песен о Сталине (в данном исполнении звучит новая редакция текста А. Машистова). Однако ничто не может затуманить яркий весенний колорит этой праздничной и, одновременно, искренне душевной музыки, и сегодня не утратившей музыкальной свежести.

«Композитор-певец, в душе которого всегда поет дума, поет мысль», – так писал Б. Асафьев о Юрии Александровиче Шапорине. Представитель петербургской, «корсаковской» композиторской школы (его учителями были Н. Соколов, М. Штейнберг, Н. Черепнин), Шапорин опирался на классические традиции рус-

ского музыкального искусства. Его творчество – образец высокого академизма, обогащенного яркой индивидуальностью, глубокой эрудицией, тонким художественным вкусом. Эти качества он стремился передать и своим многочисленным ученикам, среди которых был Евгений Светланов.

Лучшие стороны дарования Шапорина раскрылись в его вокальных и хоровых произведениях: романсах, опере *«Декабристы»*, симфонии-кантате *«На поле Куликовом»* и двух ораториях. *«...Я хочу вернуть человеческому голосу важность, значение и эмоциональность, которые содержит текст»*, – писал композитор.

Замысел *«Сказания о битве за русскую землю»* возник у композитора в 1942 году. Вдохновившись стихотворением Константина Симонова *«Письмо другу»*, Шапорин переложил его на музыку. Постепенно из небольшого романа родилась идея более масштабного сочинения. По просьбе композитора Симонов написал еще ряд стихотворений; Шапорин также привлек к работе поэтов А. Суркова, М. Лозинского и С. Северцева, но порой музыка рождалась прежде слов (часть текста оратории принадлежит композитору). Оратория была закончена осенью следующего года в Москве.

«Я хотел дать в оратории зарисовки войны, идущие в хронологическом порядке», – признавался автор. Но в *«Сказании о битве за русскую землю»* нет четкой сюжетной нити. Мирная жизнь, сломленная нашествием фашистских полчищ, скорбный плач жен и матерей, горечь поражений, железная воля дать отпор врагу и наконец, твердая уверенность в победе – эти образы проходят перед нами, складываясь в обобщенную картину всенародной трагедии и единения во имя отчизны. Основная мысль оратории созвучна словам выдающегося писателя, друга Шапорина Алексея Толстого: *«Мы пришли к ощущению Родины через глубокие страдания, через борьбу. Никогда на протяжении ... целого века не было такого острого и глубокого ощущения родины, как сейчас»*.

Тему Великой Отечественной войны Шапорин раскрыл в свойственной ему эпической манере, острота конфликта уравнивается его философским осмыслением. В этом отношении «Сказание о битве за русскую землю» отличается от многих других «военных» сочинений композиторов-современников, но органично продолжает основную линию творчества Шапорина. Это подтверждает и эпиграф к оратории, взятый композитором из «Слова о полку Игореве» – «О, русская земля!».

Открывающий первую часть номер («Весенний день») создает образ мирной счастливой родины, которой противопоставлена жестокая агрессивность «Нашествия». Три последующих номера раскрывают портреты обобщенно-символических «героев» оратории, олицетворяющих Россию: Матери («Плач женщин»), Старика («Слово Старика») и Воина («Песня красноармейцев»). Лирическую исповедь «Письма другу» сменяет вокально-симфоническая фреска «Баллада о партизанах».

Вторая часть оратории повествует о Сталинградской битве, решившей исход войны. Ее первые два номера образуют своего рода внутренний цикл: скорбный хор народного бедствия («На волжском берегу») без перерыва переходит в проникновенное ариозо Матери – один из кульминационных моментов оратории; «В донских степях» – обобщенная музыкальная картина великой битвы, завершающаяся просветленным «Рассветом». Десятый номер посвящен увековечению памяти павших: он состоит из философского монолога Старика и хора «Вечная слава», в котором, как писала В. Васина-Гроссман, «воскресают ... интонации древних церковных роспевов во всей их суровой, архаической красоте». Предпоследний номер («Клятва») олицетворяет уверенность в грядущей победе, финал оратории («Возвращение весны») создает музыкально-драматургическую арку с первой частью.

Тему войны и мира продолжает оратория «Доколе коршуну кружить», сочиненная в послевоенные годы (1945–1947, окончательная редакция 1963 год) и впервые исполненная под управлением Светланова. Ее сюжетная фабула еще более обобщенна: используя стихотворения своего любимого поэта Александра Блока и современников К. Симонова и М. Исаковского, Шапорин побуждает осмыслить трагедию России, за полвека пережившей две мировые войны. Патетический монолог первой части на стихи блоковского «Коршуна», строки из которого дали название оратории, продолжает баллада меццо-сопрано с хором («Петроградское небо мутилось дождем») – рассказ об отправке эшелона на фронт Первой мировой; сдержанная суровость музыки отражает роковую безысходность обреченных молодых жизней. Героический хоровой марш третьей части – готовность снова встать на защиту родины – сменяется песней на пронзительные стихи Симонова, трагический символ Слепца как вечного напоминания о незаживающих ранах, невыплаканных слезах. Вокально-симфоническая Интерлюдия без слов («Памяти павших за родину») – плач-реквием, пожалуй, наиболее эмоциональная часть оратории. В развернутой финальной части образный колорит просветляется надеждой на мирное созидание, хоровым призывом «Да будет мир!» завершается оратория.

Вокально-симфоническое творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича представлено в комплекте двумя контрастными, даже противоположными по духу сочинениями. Оба были написаны в конце 1940-х годов – самого мрачного периода в жизни композитора. Наряду с другими композиторами-«формалистами» Шостакович был подвергнут официальной травле, исключен из преподавательского состава Московской консерватории, его вынудили произносить с трибун «покаянные» речи. В подобной атмос-

фере оратория *«Песнь о лесах»*, возникшая в сотрудничестве с известным советским поэтом Евгением Долматовским и посвященная теме «сталинских лесопосадок», была творческим компромиссом, сочинялась на идеологически «правильный» текст упрощенным музыкальным языком (впрочем, мастерство хорового и полифонического письма, мелодическая щедрость делают ее по-своему яркой и небезынтересной страницей творчества Шостаковича; в особенности выделяется финальная хоровая фуга *«Слава!»* на 7/4). В 1950 году оратория была удостоена сталинской премии I степени.

Источником вдохновения для вокального цикла *«Из еврейской народной поэзии»* для трех солистов и фортепиано послужил сборник переводов с идиш, который попался на глаза Шостаковичу в начале 1948 года в книжном киоске. Композитор испытывал неподдельный интерес к еврейскому фольклору, характер которого был созвучен его творческим устремлениям: *«...Всякая народная музыка прекрасна, но еврейская – уникальна... Не устаю восхищаться... ее многогранностью: она может казаться радостной, будучи трагичной. Почти всегда в ней – смех сквозь слезы»*. Однако работа над новым циклом символично совпала с массовой кампанией государственного антисемитизма – борьбой с *«безродными космополитами»*, убийством С. Михоэзса, разгромом Еврейского антифашистского комитета. Все это лишало цикл перспективы быть исполненным (премьера состоялась только в 1955 году), с другой стороны, отразилось в музыке острой, пронзительной искренностью. Из общей звуковой «ауры» цикла выделяются последние три песни, рассказывающие о «счастливой жизни» советских евреев. Они были вынужденной уступкой «обязательному оптимизму» советской идеологии; впрочем, последние слова финальной песни (*«Врачами наши стали сыновья!»*) невольно отозвались трагической иронией «дела врачей»... Позже Шостакович осуществил редакцию цикла для камерного оркестра.

Автор множества романсов и песен, ученик Шостаковича Георгий Васильевич Свиридов всегда испытывал сильную тягу *«к хору, к хоровому пению, к соединению душ в звуках, в совместной гармонии»*. *«Поэма памяти Сергея Есенина»* (1956) стала первой кантатой композитора; к этому жанру он неоднократно обращался в дальнейшем, но есенинская кантата и сегодня остается популярнейшим произведением Свиридова.

В начале «оттепели», среди других литературно-поэтических имен, читатели нашей страны заново открыли Есенина, опального в сталинские годы. В 1955 году несколько стихов Есенина прочитал Свиридову знакомый поэт. *«...Есенинские стихи как-то особенно запали мне в душу, – вспоминал композитор. – Воротясь домой, я долго не мог заснуть, все повторял про себя запомнившуюся строфу. И неожиданно родилась музыка. Просидел я за фортепиано, не вставая, почти пятнадцать часов! Так была написана первая песня на есенинский текст, ставшая потом ключевой в моей “Поэме памяти Сергея Есенина”. Остальные песни сочинились за две недели, залпом»*.

Первоначальный замысел камерного вокального цикла разросся в масштабную «поэму» с участием солиста, хора и большого оркестра. Эпиграфом Свиридов взял строки из *«Стансов»* (одного из последних стихотворений поэта):

*Более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.*

Композитор отобрал девять стихотворений Есенина разных лет. Это и лирические пейзажи, и зарисовки деревенской будничной и праздничной жизни, и трагический монолог о нелегкой судьбе мужика, попавшего в колесо революции, и иступлен-

ный гимн большевизму. «...Мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей» – так прокомментировал Свиридов «Поэму памяти Сергея Есенина» перед премьерой.

Музыкальный путь Ростислава Григорьевича Бойко начался в детской школе Ленинградской хоровой капеллы, но истинными учителями будущего композитора стали А.В. Свешников и А.И. Хачатурян. В течение многих лет возглавлявший секцию музыки для детей Союза композиторов СССР, Бойко был известен многим лишь как «детский» автор. Благодаря Светланову он открылся широкой публике ярким, оригинальным дарованием симфониста. «Богатство мелодического начала, богатство ритмического начала, богатство полифонического начала – все это налицо в музыке Бойко, – писал о нем дирижер. – Все эти “начала” сплавлены собственным отношением к материалу, собственным “лицом необщим выраженьем”». И все же наиболее яркая часть творческого наследия Бойко относится к вокально-хоровому творчеству.

Поэма-кантата «Вятские песни» была написана в 1972 году для народного хора и оркестра духовых народных инструментов (в 1982 году композитор осуществил редакцию для симфонического оркестра). Удивительно, но эта музыка не содержит ни одной фольклорной цитаты: избегая прямых заимствований, композитор мастерски стилизовал различные типы песен. Кантата построена по сюитному принципу и стала своего рода «музыкальным портретом вятского края», собирательным памятником неповторимого северного фольклора.

Необычен замысел Третьей симфонии (1981), в исполнении которой участвуют солист (сопрано) и народный хор. Симфония посвящена памяти павших в Великой Отечественной войне, эпиграф взят композитором из стихотворения Твардовского:

Лица воинов спокойны,
Точно видят в вечном сне,
Что, какие были войны,
Все вместились в их войне.

Впреки ожиданиям, хор вступает не в финальной, а в третьей, медленной части, озвучивая плач по погибшему герою (народные слова в обработке М. Исаковского). Эта музыка, синтезирующая традиции народного причета и духовного стиха, становится главным итогом полной драматических страниц симфонии. Лаконичный финал как будто сбрасывает груз скорбных мыслей, раскрывая нам горизонты других образных сфер.

Третья симфония и поэма-кантата «Вятские песни» прозвучали на авторском концерте Ростислава Бойко, который был организован по инициативе Евгения Светланова в 1983 году. «...Его музыка, собранная воедино, – вспоминал об этом событии поэт М. Садовский, – ...открыла очень большого творца – выразительного, незабываемого, мелодичного, кристально-чистого и нравственного, ранимого и светлого, страдающего и не отчаивающегося...».

В истории музыкального исполнительства немало примеров, когда высокопрофессиональные хормейстеры достигали успеха и в симфоническом дирижировании. Но слишком редки «обратные» случаи – когда дирижер-симфонист обращается к хору а capella. Исполнение Евгением Светлановым «Всенощного бдения» Рахманинова – уникальное явление в музыкальном искусстве России конца XX века, но к сожалению, несправедливо забытое, а то и вовсе не известное даже знатокам искусства гениального маэстро.

Светланов не раз подчеркивал свое особое, трепетное отношение к рахманиновскому творчеству. Его музыка сопровождала дирижера всю жизнь – от обуче-

ния на фортепианном факультете института имени Гнесиных до предсмертного концерта в апреле 2002 года в Лондоне. Но разве возможно по-настоящему постигнуть феномен Рахманинова, обойдя *«Всенощное бдение»*! Этот литургический цикл стал не только крупнейшим достижением православной музыки, но и обобщающим звеном многовековой цепи русской певческой традиции.

Широкая волна интереса к «русской старине», к наиболее древним, глубоким пластам национальной культуры, охватившая русскую художественную жизнь первого десятилетия нового века, воплотилась в музыкальном искусстве в изучении традиции «знаменного» (или «крюкового») церковного пения, существовавшей в России с византийских времен вплоть до середины XVII века. Выдающуюся роль в этом процессе сыграл директор училища при Московском Синодальном хоре С. Смоленский – музыковед, дирижер и педагог, под руководством которого с увлечением изучал «крюки» и Рахманинов (памяти Смоленского он посвятил *«Всенощную»*). К древнерусскому источнику обращались А. Кастальский, П. Чесноков, А. Гречанинов, Вик. Калинников, С. Василенко...

«Дух церковных песнопений» не помешал Рахманинову создать по-настоящему авторское произведение, отмеченное типичными приметами его композиторского стиля 1910-х годов и не уступающее по силе эмоционального воздействия фортепианным концертам, романсам, *«Колоколам»*... Более того, общие традиции вокально-хоровой (и не только!) русской музыки нашли во *«Всенощной»* столь же глубокое отражение. Помимо влияния композиционной структуры и драматургии *«Всенощного бдения»* Чайковского (первого великого композитора, создавшего полные литургические циклы православной службы), здесь можно найти отзвуки из произведений *«Новой русской школы»*, а также современников Рахманинова (Глазунова, Танеева и Калинникова).

Безусловное следование богослужебному ритуалу не исключает собственно музыкальной драматургии цикла. *«Всенощная»* начинается молитвенным призы-

вом *«Приидите, поклонимся»*, который играет роль эпического зачина; в финальной части (*«Взбранной воеводе»*) дирижировавший премьерой регент Н. Данилин слышал *«трубы, которые звучали при взятии Иерихона»*. Музыкальную арку создают малое (*«Шестопсалмие»*) и *«Славословие великое»* (№№ 7 и 12). На центральные номера *«Утрени»*, прославляющие Христа (№№ 8–10), падает кульминация цикла, на другом эмоциональном полюсе – исполненная светлой печали молитва Св. Симеона Богоприимца (*«Ныне отпускаеши»*) с ритмическим покачиванием в духе колыбельной, а также лирически одухотворенные молитвы Богородице (№№ 6, 13), образ которой в музыке Рахманинова *«выступает сопричастующим людскому бытию»* (А. Кандинский).

Созданию и совершенному исполнению *«Всенощного бдения»* Рахманинов был обязан Московскому Синодальному хору – одному из самых ярких музыкальных коллективов дореволюционной России. Берущий свое начало от хора Патриарших певчих дьяков, основанного Иоанном Грозным в 1598 году, хор традиционно участвовал в богослужениях Успенского собора Московского кремля и вобрал в себя лучшие традиции церковно-исполнительской практики. На конец XIX – начало XX в. приходится период расцвета деятельности хора. *«Настоящий живой орган из человеческих голосов, ...но со звуком теплым и одухотворенным»*, – писал о Синодальном хоре музыкальный критик Л. Сабанеев.

В 1983 году Евгений Светланов встал за дирижерский пульт Болгарской хоровой капеллы имени С. Обретенова, чтобы исполнить *«Всенощное бдение»* Рахманинова в Венском зале Общества друзей музыки (эта запись неоднократно переиздавалась). Для исполнения в России маэстро выбрал старейший русский хоровой коллектив – Государственную академическую хоровую капеллу имени Глинки (ныне – Государственную академическую капеллу Санкт-Петербурга). Изначально возникший во времена московской Руси как Хор государевых пев-

чих дьяков, в начале XVIII века хор вслед за Петром I отправился в Петербург, где более двух веков существовал под именем Придворной певческой капеллы, восхищая любителей и знатоков высочайшим мастерством, одухотворенностью звучания. В XX столетии капелла достигла новых исполнительских высот. Именно Капелла имени Глинки впервые, после десятилетий замалчивания, публично исполнила и записала «*Всенощное бдение*» Рахманинова под управлением своего руководителя Владислава Чернушенко.

С этим выдающимся музыкантом Светланов успешно сотрудничал в течение многих лет. В период интенсивной концертной деятельности за рубежом он не раз приглашал В. Чернушенко для работы с хоровыми коллективами (весной 2002 года в Петербурге должен был состояться концерт маэстро с участием капеллы; он был перенесен из-за болезни Светланова, но прошел уже в память о нем).

Единственный концерт, состоявшийся в 1991 году в Москве, прошел с большим успехом, сам Светланов остался необычайно доволен результатом. Но это событие почти не получило отклика в московской прессе; ни разу не издавалась и не была передана по радио осуществленная трансляционная запись...

Сегодня «*Мелодия*» восстанавливает эту несправедливую брешь в музыкально-исполнительском искусстве. Слушатели получили возможность оценить выдающуюся трактовку «*Всенощного бдения*» Рахманинова в исполнении старейшего петербургского хора под управлением Евгения Светланова.

Борис Мукосей

Диск 1

Николай Римский-Корсаков (1844–1908)

- 1 «Из Гомера», прелюдия-кантата для трех женских голосов соло, женского хора и оркестра
(перевод Василия Жуковского), соч. 60 12.29

Сергей Танеев (1856–1915)

- «Иоанн Дамаскин», кантата для хора и оркестра (на слова одноименной поэмы Алексея Толстого), соч. 1
2 I. «Иду в неведомый мне путь». Adagio ma non troppo. 15.37
3 II. «Но вечным сном пока я сплю». Andante sostenuto 2.31
4 III. «В тот день, когда труба». Fuga. Allegro. 7.12
Общее время: 37.52

Маргарита Миглау, сопрано (1)

Нина Исакова, меццо-сопрано (1)

Глафира Королёва, контральто (1)

Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла имени А. Юрлова (1)

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии (1)

Большой хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио (2–4)

Государственный академический симфонический оркестр СССР (2–4)

Дирижер – Евгений Светланов

Записи: 1971 (1), 1991 (2–4) гг.

Звукорежиссер – И. Вепринцев (2–4)

Диск 2

Сергей Танеев (1856–1915)

«По прочтении псалма», кантата № 2 для солистов, хора и оркестра (сл. Алексея Хомякова), соч. 36

Часть I

1	1. Хор. Allegro tempestoso	5.01
2	2. Двойной хор. Andante sostenuto	5.32
3	3. Хор. Тройная fuga. Andante – Allegro molto	7.46

Часть II

4	4. Хор. Allegro moderato – Fuga. Allegro tenebroso	3.05
5	5. Квартет. Andante	10.34
6	6. Квартет и хор. Adagio ma non troppo	7.47

Часть III

7	7. Интерлюдия. Allegro appassionato	5.21
8	8. Ария. Adagio più tosto largo	9.02
9	9. Двойной хор. Adagio pietoso – Allegro moderato	9.43

Общее время: 63.58

Аделина Козлова, *сопрано*

Раиса Котова, *меццо-сопрано*

Юрий Антонов, *тенор*

Юрий Белофринкин, *бас*

Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла имени А. Юрлова

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Запись 1977 г.

Звукорежиссер – Э. Шахназарян

Диск 3

Александр Кастальский (1856–1926)

«Братское поминовение павших героев» для солистов, хора, органа и оркестра (1917) (редакция Клавдия Птицы)

1	1. Памяти павших	5.48
2	2. Родина святая	5.40
3	3. Смерть и жизнь тебе вручаю, мой народ	5.13
4	4. Плач невесты	3.17
5	5. Среди грома битвы	2.55
6	6. Слез потоки, реки горя	5.01
7	7. Подвиг жен и матерей	3.18
8	8. Слово сынов отчизны	4.45
9	Интерлюдия	2.19
10	9. Гнев возмездья – меч мой!	4.03
11	10. Любовь и скорбь	3.36
12	11. Храните мир	6.35
13	Интерлюдия	1.32
14	12. Вечная слава отдавшим жизнь за мир	5.45

БОНУС

15	Фрагмент репетиции «Братского поминовения»	17.23
----	--	-------

Общее время: 77.19

Людмила Белобрагина, *сопрано*

Любовь Алещенкова, *меццо-сопрано*

Евгений Владимиров, *бас*

Ольга Илларионова, *орган*

Большой хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио

Художественный руководитель – Клавдий Птица

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Запись концерта из Большого зала Московской консерватории 12 марта 1977 г.

Звукорежиссер – И. Вепринцев

Ремастеринг – Н. Радугина

Диск 4

Сергей Рахманинов (1873–1943)

1	«Весна», кантата для баритона, хора и оркестра (сл. Николая Некрасова), соч. 20	17.56
	«Колокола», поэма для симфонического оркестра, хора и солистов, соч. 35 (сл. Эдгара По, перевод Константина Бальмонта)	
2	I. Allegro, ma non tanto	6.46
3	II. Lento	13.13
4	III. Presto	8.47
5	IV. Lento lugubre	12.36
	Три русские песни для хора и оркестра, соч. 41	
6	I. «Через речку, речку быстру». Moderato (alla breve) – Allegro assai	4.02
7	II. «Ах ты, Ванька, разудала голова». Largo	6.09
8	III. «Белилицы, румяницы вы мои». Allegro moderato (alla Marcia, al rigore di tempo)	4.19
	Общее время: 73.51	

Галина Писаренко, *сопрано* (3)

Алексей Масленников, *тенор* (2)

Сергей Яковенко, *баритон* (1, 5)

Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла имени А. Юрлова

Художественные руководители: Станислав Гусев (1), Юрий Ухов (2–8)

Хормейстер – Розалия Перегудова (2–8)

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Записи: 1984 (1), 1978 (2–5), 1977 (6–8) гг.

Звукорежиссеры: М. Кожухова (1), С. Пазухин (2–8)

Диск 5

Сергей Рахманинов (1873–1943)

Шесть хоров для женских или детских голосов и фортепиано, соч. 15

1	1. Слава народу! (сл. Николая Некрасова)	1.49
2	2. Ночка (сл. Владимира Ладыженского)	3.54
3	3. Сосна (сл. Михаила Лермонтова)	3.19
4	4. Задремали волны (сл. К. Р.)	2.46
5	5. Неволья (сл. Николая Цыганова)	2.42
6	6. Ангел (сл. Михаила Лермонтова)	4.48

Георгий Свиридов (1915–1998)

«Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и оркестра (сл. Сергея Есенина) (1956)

7	1. Край ты мой заброшенный	4.14
8	2. Поет зима	4.28
9	3. В том краю	3.58
10	4. Молотья	3.21
11	5. Ночь под Ивана Купала	4.01
12	6. Ночь под Ивана Купала (продолжение)	3.16
13	7. 1919.	3.00
14	8. Крестьянские ребята	2.38
15	9. Я последний поэт деревни	5.32
16	10. Небо – как колокол	2.44
	Общее время: 56.46	

Алексей Масленников, *тенор* (7, 9, 15)

Евгений Светланов, *фортепиано* (1–6)

Женская группа Большого хора Центрального

телевидения и Всесоюзного радио

Художественный руководитель – Людмила Ермакова (1–6)

Государственный академический русский хор СССР

Художественный руководитель – Александр Свешников (7–16)

Симфонический оркестр Московской государственной
филармонии

Дирижер – Евгений Светланов (7–16)

Записи: из Большого зала Московской консерватории
3 февраля 1986 г. (1–6); 1957 г. (7–16)

Звукорежиссеры: М. Кожухова (1–6), Г. Брагинский (7–16)

Ремастеринг – М. Пилипов

Диск 6

Юрий Шапорин (1887–1966)

«Сказание о битве за Русскую землю», оратория для солистов, хора и оркестра, соч. 17

I часть

1	1. Весенний день (сл. Алексея Суркова и Сергея Северцева)	8.08
2	2. Нашествие (сл. Константина Симонова)	7.46
3	3. Плач женщин (сл. Сергея Северцева)	10.27
4	4. Слово Старика (сл. Михаила Лозинского)	1.30
5	5. Песня красноармейцев (сл. Михаила Лозинского и Юрия Шапорина)	3.10
6	6. Письмо другу (сл. Константина Симонова)	5.11
7	7. Баллада о партизанах (сл. Сергея Северцева)	6.05

II часть

8	8а. На волжском берегу. Хор народа (сл. Алексея Суркова)	3.17
9	8б. На волжском берегу. Ариозо матери (сл. Юрия Шапорина)	5.25
10	9а. В донских степях (сл. Сергея Северцева)	7.38
11	9б. Рассвет (сл. Константина Симонова)	3.43

Общее время: 62.27

Лариса Авдеева, *меццо-сопрано*

Владимир Ивановский, *тенор*

Иван Петров, *бас*

Государственный академический русский хор СССР

Художественный руководитель – Александр Свешников

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Запись 1966 г.

Звукорежиссер – Д. Гаклин

Ремастеринг – Е. Барыкина

Диск 7

Юрий Шапорин (1887–1966)

«Сказание о битве за Русскую землю», оратория для солистов, хора и оркестра, соч. 17

II часть (окончание)

1	10а. Призыв Старика (сл. Алексея Суркова)	2.14
2	10б. Вечная слава, вечная память героям (сл. Константина Симонова и Юрия Шапорина)	6.23
3	11. Клятва (сл. Константина Симонова)	4.05
4	12. Возвращение весны (сл. Михаила Лозинского)	5.05

«Доколе коршуну кружить?», оратория для солистов, хора и оркестра, соч. 20

I. Годы 1914–1918

5	1. Коршун (сл. Александра Блока)	5.17
6	2. Петроградское небо мутилось дождем (сл. Александра Блока и Кондратия Рылеева)	9.22

II. Годы 1941–1945

7	3. Опять настал суровый час (сл. Константина Симонова)	3.15
8	4. Слепец (сл. Константина Симонова)	7.21
9	5. Памяти павших за родину	7.40

III. Послевоенные годы

10	6. Опять послышался над лугом (сл. Михаила Исаковского)	3.51
11	7. Куда б ни шел, ни ехал ты (сл. Михаила Исаковского)	8.11

Общее время: 62.53

Лариса Авдеева, *меццо-сопрано*

Владимир Ивановский, *тенор* (1–4)

Иван Петров, *бас* (1–4)

Марш Решетин, *бас* (5–11)

Государственный академический русский хор СССР

Художественный руководитель – Александр Свешников

Государственный академический симфонический

оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Записи: 1966 (1–4), 1964 (5–11) гг.

Звукорежиссеры: Д. Гаклин (1–4), И. Вепринцев (5–11)

Ремастеринг – Е. Барыкина

Диск 8

Сергей Прокофьев (1891–1953)

«Александр Невский», кантата для меццо-сопрано, хора и оркестра (сл. Владимира Луговского и Сергея Прокофьева), соч. 78

1	1. Русь под игом монгольским.	3.06
2	2. Песнь об Александре Невском	3.03
3	3. Крестоносцы во Пскове	7.18
4	4. Вставайте, люди русские!	2.20
5	5. Ледовое побоище	12.40
6	6. Мертвое поле	5.47
7	7. Въезд Александра во Псков.	3.59
8	«Здравица», кантата для смешанного хора и оркестра на тексты «народных песен» о Сталине, соч. 85	14.30

Общее время: 52.49

Лариса Авдеева, *меццо-сопрано* (6)

Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла имени А. Юрлова

Художественные руководители: Александр Юрлов (1–7), Юрий Ухов (8)

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Записи: 1966 (1–7), 1980 (8) гг.

Звукорежиссер – А. Гроссман (1–7), С. Пазухин (8)

Ремастеринг – М. Пилипов

Диск 9

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

«Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с оркестром, соч. 79а

1	1. Плач об умершем младенце (перевод Т. Спендиаровой)	2.38
2	2. Заботливые мама и тетя (перевод А. Глобы)	1.58
3	3. Колыбельная (перевод В. Звягинцевой)	3.39
4	4. Перед долгой разлукой (перевод А. Глобы)	2.46
5	5. Предостережение (перевод Н. Ушакова)	1.18
6	6. Брошенный отец (перевод С. Маршана)	2.00
7	7. Песня о нужде (слова Б. Шафиро, перевод Б. Семёнова)	1.20
8	8. Зима (перевод Б. Семёнова)	3.10
9	9. Хорошая жизнь (перевод С. Олендера)	1.28
10	10. Песня девушки (перевод С. Олендера)	2.36
11	11. Счастье (перевод Л. Длигач)	1.52
	«Песнь о лесах», оратория для тенора, баса, хора мальчиков, хора и оркестра (сл. Евгения Долматовского), соч. 81	
12	1. Когда окончилась война.	5.12
13	2. Оденем Родину в леса	2.49
14	3. Воспоминания о прошлом	7.57
15	4. Пионеры сажают леса	2.05
16	5. Комсомольцы выходят вперед	3.03
17	6. Будущая прогулка	7.10
18	7. Слава	9.42

Общее время: 62.53

Раиса Бобринева, *сопрано* (1–11)

Галина Борисова, *меццо-сопрано* (1–11)

Алексей Масленников, *тенор*

Александр Ведерников, *бас* (12–18)

Хор мальчиков Московского государственного хорового

училища (12–18)

Большой хор Центрального телевидения и Всесоюзного

радио (12–18)

Государственный академический симфонический

оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Записи: 1980 г. (1–11), с концерта в 1978 г. (12–18)

Звукорежиссеры: И. Вепринцев, Е. Бунеева (1–11),

Т. Бадеян (12–18)

Ремастеринг – Н. Радугина

Диск 10

Ростислав Бойко (1931–2002)

Симфония № 3 ре минор для оркестра, сопрано и хора
(сл. народные, лит. обработка Михаила Исаковского) (1981)

1	I. Cupo sostenuto	3.38
2	II. Sentimento con abbandono	8.24
3	III. Grave	8.01
4	IV. Allegro sostenuto	3.34
«Вятские песни», поэма-кантата для солиста, хора и оркестра (сл. народные) (1982)		
5	1. Вятка-рена разливается	4.14
6	2. Ты, родной мой батюшка	3.36
7	3. Не летай, сокол	1.33
8	4. Улицы широкие	2.04
9	5. Красивая красавица	3.15
10	6. Ряженые	2.45
11	7. Ох вы, вздохи мои, вздохи	4.35
12	8. На лугу было, на луночине	1.59
13	9. Да как у наших у ворот	0.54
14	10. Ходила четветна по боярскому двору	1.35

Общее время: 50.15

Лидия Никольская, *сопрано* (3)

Александр Ведерников, *бас* (5, 6, 8, 9, 11, 14)

Академический хор русской песни Центрального
телевидения и Всесоюзного радио

Художественный руководитель – Николай Кутузов

Государственный академический симфонический
оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Запись 1982 г.

Звукорежиссер – С. Пазухин

Ремастеринг – Е. Барыкина

BONUS

Сергей Рахманинов (1873–1943)

«Всенощное бдение» для смешанного хора, соч. 37

1	Приидите, поклонимся	2.53
2	Благослови, душе моя, Господа (греческого распева)	5.48
3	Блажен муж	7.04
4	Свете тихий (киевского распева)	3.37
5	Ныне отпускаеши (киевского распева)	3.58
6	Богородице Дево, радуйся	2.55
7	Шестопсалмие	2.51
8	Хвалите имя Господне (знаменного распева)	2.19
9	Благословен еси, Господи (знаменного распева)	5.50
10	Воскресение Христово видевше	3.32
11	Величит душа моя Господа	8.22
12	Славословие великое (знаменного распева)	7.56
13	Тропарь «Днесь спасение» (знаменного распева)	2.05
14	Тропарь «Воскрес из гроба» (знаменного распева)	3.43
15	Взбранной воеводе (греческого распева)	1.37

Общее время: 64.39

Ленинградская государственная академическая капелла имени М.И. Глинки

Дирижер – Евгений Светланов

Запись с концерта из Большого зала Московской консерватории в 1991 г.

Звукорежиссер – М. Кожухова

Ремастеринг – М. Пилипов



ANTHOLOGIE
RUSSISCHER UND SOWJETISCHER
SYMPHONISCHER MUSIK
ORATORIEN UND KANTATEN



Projektleiter: Andrei Kritschewski, Karina Abramyan
Schlußredakteur: Tatiana Kazarnowskaja, Natalia Stortschak
Design: Gregory Zhukow, Ildar Kryukow
Korrektur: Anastassia Boutscho
Übersetzung: Irena Apostolowa, Anastassia Boutscho, Dmitri Dowbusch

MEL CD 10 02482

Der dritte (und letzte) Band der „*Anthologie der russischen und sowjetischen Musik*“ ist der Vokal- und Chormusik Russlands am Ende des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet.

Die Gesangkunst umgab den künftigen Dirigenten von klein auf – als Sohn der Solisten des Bolschoi-Theaters F. Swetlanow und T. Kruglikowa. Er begann seinen musikalischen Weg im Kinderchor des Bolschoi-Theaters. Später wurde der begabte Student des Moskauer Konservatoriums von dessen Rektor und Gründer des legendären Akademischen Russischen Chors Alexander Sweschnikow bemerkt, der ihn Jewgeni Swetlanow zur Aufnahme in die Gruppe der Dirigentenpraktikanten des Bolschoi-Theaters empfahl. Grundlage seines Dirigenten-Repertoires bildeten die monumentalen russischen Opern des 19. Jahrhunderts, in denen Chöre eine führende Rolle spielen. Bereits damals dirigierte Swetlanow als Chef des Staatsorchesters UdSSR die Aufzeichnungen von Kantaten und Oratorien des russischen, sowjetrussischen und ausländischen Repertoires. Im Gedächtnis seiner Zeitgenossen blieben seine herausragenden Interpretationen der 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven, der Oratorien Honeggers „*Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen*“, Elgars „*Traum des Gerontius*“, Liszts „*Christus*“ und der vokal-symphonischen Werke von Gustav Mahler ... Am ergreifendsten jedoch war seine Interpretation russischer Musik – bei einem der ersten Konzerte des Maestros im Großen Saal des Konservatoriums in Moskau (1958) wie bei seiner letzten Aufführung in London (2002), als die Notglocke der „*Glocken*“ von Sergei Rachmaninow erklang – ein Ereignis von tiefer Symbolik ...

Im dritten Teil der Anthologie erklingen die Kantaten „*Aus Homer*“ von Nikolai Rimski-Korsakow, „*Johannes Damascenus*“ und „*Beim Lesen eines Psalms*“ von Sergei Tanejew, „*Frühling*“, „*Die Glocken*“ und „*Drei russische Volkslieder*“ von Sergei Rachmaninow sowie sowjetische Klassik: „*Alexander Newski*“ und „*Trinkspruch*“ von Sergei Prokofjew, „*Poem zum Gedenken an Sergei Jessenin*“

von Georgi Swiridow, „Das Lied von den Wäldern“ und der Vokalzyklus „Aus der jüdischen Volkspoesie“ von Schostakowitsch. Das Werk von Juri Schaporin, Swetlanows Lehrer und großartigem Komponisten der Rimski-Korsakow-Schule, ist durch die Oratorien „Die Legende von der Schlacht um die Russische Erde“ und „Wie lange noch wird der Geier kreisen?“ vertreten; das Werk von Rostislaw Boiko, Schüler von A. Sweschnikow und A. Chatschaturjan, ist durch die Sinfonie Nr. 3 (mit Chor) und die Kantate „Wjatka-Lieder“ vertreten. Diese Musikstücke wurden unter Mitwirkung der besten Chorensembles von Moskau aufgenommen – des Staatlichen Akademischen Russischen Chors der UdSSR, der Republikanischen Akademischen Jurlov-Chorkapelle, des Akademischen Großen Chors des UdSSR-Radios.

Zwei Musikstücke sind jedoch besonders hervorzuheben. „Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ des hervorragenden Musikschaffenden und Komponisten der Jahrhundertwende, eines Meisters der Chor- und Kirchenmusik Alexander Kastalski. Die großartige Chorfreske ist dem Gedenken der Gefallenen des Ersten Weltkriegs gewidmet. Jewgeni Swetlanow dirigierte sie im Jahre 1977. Weder davor noch danach wurde nun schon seit hundert Jahren „Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ aufgeführt oder in der der grundlegenden Version (unter Mitwirkung eines Sinfonieorchesters) aufgenommen.

Eine wirkliche Überraschung erwartet jedoch die Verehrer und Kenner von Swetlanows Kunst bei seiner Interpretation von Rachmaninows Werk „Das große Abend- und Morgenlob“, einer geradezu geniale Hommage an die orthodoxe Gesangskultur. Jewgeni Swetlanow war einer der wenigen sinfonischen Dirigenten, die „Das große Abend- und Morgenlob“ mit verschiedenen Formationen aufgeführt; die Moskauer Konzertaufnahme mit einem der besten russischen Chöre, der Staatlichen Akademischen Glinka-Kapelle (Sankt-Petersburg) aus dem Jahre 1991 wird ebenso zum ersten Mal veröffentlicht.

„Für uns alle, die wir ihn kannten und an seine Tür klopfen, war er der höchste Richter, der in dieser Eigenschaft Weisheit, Gerechtigkeit, Erreichbarkeit, Einfachheit besaß. Beispielhaft in allem, in jeder seiner Taten, weil er stets Gutes tat“ – so schrieb über Sergei Iwanowitsch Tanejew sein Schüler und Freund Sergei Rachmaninow. Tanejew war ein hervorragender Komponist, Pädagoge, Musiktheoretiker und eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, und er ließ die Gattung Kantate in der russischen Musik wiederauferstehen. Zwei lyrisch-philosophische Kantaten umfassen Tanejews Schaffensweg. Im Jahre 1880 erklang seine Kantate „Denkmal“ bei der feierlichen Enthüllung des Puschkin-Denkmals in Moskau. Tanejew selbst begann jedoch die Zählung seiner Werke mit der Kantate „Johannes Damascenus“, die von ihm als „Opus 1“ veröffentlicht wurde.

Im Jahre 1881 erdachte der Komponist eine „orthodoxe Kantate“ zur Einweihung der Christus-Erlöser-Kathedrale in Moskau. Aber der Tod von Nikolai Rubinstein, Tanejews Lehrer, veranlasste ihn zur Komposition eines Werkes, das er diesem hervorragenden Musiker sowie Gründer und ersten Direktor des Moskauer Konservatoriums widmete.

Tanejew verwandte Verse aus dem gleichnamigen Poem von A. K. Tolstoi, einer Bearbeitung eines Troparions des Theologen und Hymnendichters des 17.–18. Jahrhunderts Johannes Damascenus (einem der Väter der Ostkirche) – es geht um Besinnung auf den Tod, auf das Gottesgericht und das Vertrauen auf ein ewiges Leben. In Anlehnung an die Tradition des russischen Chorkonzerts sowie an das Modell der sakralen Bach-Kantaten hat Tanejew eine Art „russisches Requiem“ geschaffen. Den Angelpunkt der Kantate bildet das Motiv aus dem orthodoxen Totengebet „Seelenfrieden mit den Heiligen“; in den ersten Takten erklingt es im Orchesterpart, und am Ende der Kantate wird es a cappella vom Chor gesungen.

Die Kantate „Beim Lesen eines Psalms“ markiert den Höhepunkt in Tanejews Schaffen. Dass diese gewaltige Hommage an die russische Musikkunst vom

Anfang des 20. Jahrhunderts so selten auf dem Konzertpodium erklingt, liegt an der außerordentlichen Kompliziertheit des Chorperts – in der Kantate setzte der Komponist seine langjährigen Erfahrungen bei der Erforschung der alten westeuropäischen Polyphonie des „strengen Stils“ um. Die polyphonen Formen waren für Tanejew auch nie tote Schemen; das letzte Werk des Musikers bezaubert den aufmerksamen Zuhörer nicht durch die Subtilität der Kontrapunkt-Kombinationen, sondern durch echte philosophische Tiefe und eine organische Vereinigung zwischen rationaler Vollkommenheit und einem lebendigen Ausdruck des musikalischen Gedankens. *„Der Eindruck war so stark, wie er es nur nach der Interpretation wahrhaftiger, lebensvoller Werke der Musikkunst sein kann, wo bei jeder Wendung des musikalischen Gedankens der Schaffenswille und das beseelte Gefühl des Komponisten zu hören sind“* – schrieb der Musikwissenschaftler B. Asafjew nach der Erstaufführung, die im März 1915 stattfand.

Dieses Mal dienten Tanejew die Gedichte von A. S. Chomjakow als literarische Quelle, einem Poeten der Puschkin-Zeit, der viel zu religiösen Themen schrieb und Lieblingsdichter von Tanejews Mutter gewesen war (der diese Kantate gewidmet ist). Das gleichnamige Gedicht, das Chomjakow am Ende seines Lebens schrieb, war eine Art philosophische Nacherzählung des 49. Psalms, in dem Gott sein Volk an die wahren Werte des Glaubens und des Lebens mahnt. Ein Höhepunkt des Gedichts ist die letzte Strophe, die ein Epigraph zu Tanejews Leben und Schaffen sein könnte:

*Ich brauche ein Herz, das reiner als Gold ist,
Und einen kräftigen Willen im Schaffen;
Ich brauche einen Bruder, der den Bruder liebt,
Ich brauche die Wahrheit zu Gericht.*

Das Interesse für die Kantatengattung entstand bei Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow um die Jahrhundertwende. Nach dem „symphonischen Jahrzehnt“ der 1880er Jahre und seinem intensiven Schaffen auf dem Gebiet der Vokallyrik in den 1890er Jahren strebte der Komponist nun eine Synthese der vokalpoetischen und bildsinfonischen Elemente an – der beiden Hauptrichtungen seines Werkes. Jede der drei Kantaten, die er in jenen Jahren komponierte (*„Switesjanka“*, *„Das Lied von dem Fürsten Oleg“*, *„Aus Homer“*) steht vollkommen für sich selbst.

Die Idee für eine Oper nach Homers *„Odyssee“* hatte Rimski-Korsakow schon im Jahre 1894, nach seinem Besuch in Odessa. Im Jahre 1901, als der Komponist gleichzeitig an der „antiken“ Oper *„Serwilija“* arbeitete, komponierte er die Musik, die zur Einleitung der Oper *„Nausikaa“* werden sollte; aber bald darauf verlor er das Interesse an diesem Sujet. Der Autor gab dem Werk den Titel *„Präludium-Kantate“*.

In Anlehnung an das beliebte Thema über die Naturgewalt des Meeres stellte Rimski-Korsakow zwei kontrastreiche Bilder dar: das erste, der Orchestersatz der Kantate, zeigt nach Worten des Autors *„das stürmische Meer und den darauf treibenden Odysseus“*; das zweite, der Kantatensatz, zeigt *„den Gesang der Driaden, die das Erscheinen der Sonne und die rosenfingerige Eos begrüßen“*.

Die Vokal-Chor-Gattungen standen von ihrer Bedeutung her durchaus nicht an letzter Stelle in Sergei Rachmaninows Werk. In jungen Jahren komponierte er für die Zöglinge der Marien-Frauenschule, wo der junge Absolvent des Moskauer Konservatoriums Musiktheorie unterrichtete, *„Sechs Chöre“* für Frauen- oder Kinderstimmen und Klavier nach Gedichten russischer Lyriker (1894–1896), die am Ende des 20. Jahrhundert dank Swetlanow wiederentdeckt wurden.

Die Kantate *„Frühling“* komponierte er 1902 kurz nach der triumphalen Erstaufführung des 2. Klavierkonzerts. Der Komponist befand sich auf dem

Höhepunkt seiner Schaffenskraft. Diese Aufwallung von Lebensfreude und Seelenstärke fand eine erstaunliche Entsprechung in A. N. Nekrassows Gedicht „Grünes Rauschen“, in dem das Thema des Frühlingsanbruchs und der Erneuerung des Lebens nach dem kaltem, lebensfernen Winterfrost in moralischer und ethischer Hinsicht behandelt wird.

Das Werk „Die Glocken“ nach Edgar Allan Poe in der Übersetzung von Konstantin Balmont, das ein Jahrzehnt später entstand (1912–1913), veranschaulicht den stilistischen Umschwung in Rachmaninows Schaffen der 1910er Jahre, beginnend mit dem 3. Klavierkonzert. Der unter rätselhaften Umständen (in einem anonymen Brief) erhaltene Text der „Glocken“ inspirierte den Komponisten zu einem seiner größten und tragischsten Werke.

Das romantische Poem von Edgar Allan Poe erlangte in der mystisch-symbolistischen Poesie von Konstantin Balmont einen anderen Sinngehalt. Auch Rachmaninow hatte eine eigene Lesart dieses Textes; sein „Poem“ verwandelte sich in eine Art der Vokal-Orchester-Sinfonie, in der durchaus sichtbare, farbenreiche Gestalten untrennbar mit der philosophischen Wahrnehmung des menschlichen Daseins und gleichzeitig auch mit der allgemeinen Stimmung der „Gewitterahnungen“ der russischen Intelligenz am Vorabend des Ersten Weltkriegs verbunden sind. Die vier Sätze des Poems bilden die verschiedenen Entwicklungsstufen des Menschenlebens ab. Der erste Satz („Höret die Schlitten mit den Glocken“) verkörpert Jugendfreude, einen Jugendtraum, und die in der Kunst beliebte Gestalt des „Dreigespanns mit Schlittenglöckchen“; der zweite Satz („Höret die melodischen Hochzeitsglocken“) zeigt lebenskluge Reife, mit der die Tiefe des wahren Glücks erforscht wird; der dritte Satz („Höret die lauten Sturmglocken“) schildert das Entsetzen des Menschen bei einem unerwartet einbrechenden Unglück; der Schlusssatz („Höret das Läuten der Totenglocken“) erweckt unwillkürlich Assoziationen mit dem Schluss-Adagio der letzten

Sinfonie Tschaikowskis („*Pathétique*“) – das Bild des Todes, des Trauerzuges, des Vergessens.

Der Glockenklang zieht sich wie ein roter Faden durch alle Zeitabschnitte und Gattungen von Rachmaninows Werk – vom vollen Klang des cis-Moll-Präludiums bis zum vielstimmigen „Lobpreis“ aus „*Dem großen Abend- und Morgenlob*“; aber es ist wohl vor allem dieses vokal-symphonische Poem, in dem die Glocken von Rachmaninows Musik so verschiedenartig und bildlich klingen.

Die „*Drei russische Volkslieder*“ für Chor und Orchester (1926) schrieb Rachmaninow als erstes Werk seines „amerikanischen“ Lebenszeitabschnitts. Nach einer fast zehnjährigen Pause wandte sich der Komponist, inspiriert durch die Lieder seiner Heimat, wieder dem musikalischen Schaffen zu.

Von Natur aus besaß Rachmaninow ein tiefes Gefühl für nationale Identität, fast nie zitierte er jedoch Motive der Volksmusik. „*Drei russische Volkslieder*“ sind weit entfernt vom traditionellen, für russische Komponisten typischen Umgang mit Folklore. Rachmaninow, der die Melodien selbst praktisch nicht veränderte, überdachte grundlegend ihr Klangbild (hauptsächlich mit Hilfe der Orchesterfarben). Jedes Lied klingt auf tragische Weise brüchig, als seien alle Erscheinungen und die Erinnerungen an die für immer verlorene Heimat deformiert durch den Schmerz über einen unersetzlichen Verlust und die Wehmut der Einsamkeit.

Im Laufe vieler Jahre war der Name von Alexander Dmitrijewitsch Kastalski nur einem engen Kreis von Spezialisten und Kirchenchorsängern bekannt. Indes hat dieser profilierte und unkonventionelle Musiker, Komponist, Kantor, Pädagoge und Folklorist einen unschätzbaren Beitrag zur Entwicklung der russischen Musikkunst geleistet. Kastalski war als Kantor des Moskauer Synodalchores, als Direktor der Synodalen Schule (in den letzten Lebensjahren als Dekan der Chor-Dirigenten-Fakultät des Moskauer Konservatoriums) tätig, er stand Pate bei der Wiederbelebung

einer der tiefliegenden Schichten der russischen Musik – des „Snamennyj Gesangs“. In seiner eigenen Kirchenmusik (er komponierte mehr als 200 Gottesdienstwerke) strebte er eine Integration des alten Gesangs in der zeitgenössischen Gottesdienstpraxis an.

„Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ ist ein in der russischen und internationalen Musik einzigartiges Werk, das den Gefallenen des Ersten Weltkriegs gewidmet ist. Kompliziert und außergewöhnlich ist seine Geschichte. Kastalski begann in den ersten Monaten nach dem Beginn des Kriegs daran zu arbeiten und verwirklichte schon im Entwurf die Idee der ökumenischen Synthese. Basierend auf den Chorälen der russischen Orthodoxie, führte der Komponist in die Musik Elemente der katholischen Liturgie ein; die Interpretation war sowohl auf Kirchenslawisch als auch auf Lateinisch zugelassen. Danach komponierte er zwei Sätze mit Elementen des anglikanischen Kirchengesangs, und schließlich ergab sich die Idee für ein umfangreiches Musikwerk, das allen gefallenen Soldaten der Triple Entente gewidmet war. Die erste Fassung „Des brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ (1915) hatte die äußere Form des katholischen Requiems für Solisten, Chor und Orgel (gleichzeitig schuf Kastalski eine Fassung für Chor a cappella, die im Rahmen der orthodoxen Liturgie aufgeführt werden konnte).

Der Komponist beschloss, den Rahmen eines Gottesdienstes zu verlassen und das Konzept zu erweitern. Eine Orchesterfassung „Des brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ erschien mit Texten auf Russisch (er komponierte zudem zwei Orchesterzwischenspiele, die den japanischen und indischen Alliierten gewidmet waren). Bereits im Jahre 1917 ergänzte Kastalski das Werk mit drei weiteren Sätzen, in denen er den griechischen, rumänischen, portugiesischen und amerikanischen Alliierten Hochachtung zollte (in der vorliegenden Interpretation wurden sie ausgelassen).

So entstand dieses großartige Ritual des Gedenkens, mit der die Völker zum Erhalt des Friedens im Andenken an Millionen von Gefallenen aller Länder und Konfessionen

aufgerufen wurden. Die Orchesterfassung von Kastalskis „Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden“ wurde damals jedoch nicht aufgeführt. 60 Jahre später erfuhr sie dank des Engagements von Jewgeni Swetlanow und dem Leiter des Großen Akademischen Chors des UdSSR-Radios und Fernsehens Klawdi Ptitsa eine Wiederentdeckung und wurde im Großen Saal des Konservatoriums aufgeführt.

Nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion zeigte Sergei Prokofjew ein vitales Interesse an der Vokal-Chormusik der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Er nahm an Wettbewerben für die Schaffung von Massenliedern teil, experimentierte mutig mit Originaltexten der „Klassiker“ des Marxismus (Kantate „Zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“). Die Idee für sein bekanntestes Werk dieser Richtung – die Kantate „Alexander Newski“ – hatte aber ursprünglich eine andere Genrebestimmung.

1938 wurde Prokofjew vom Regisseur Sergei Eisenstein eingeladen, an einem Film über den Fürsten Alexander Newski und seinen legendären Sieg über die Armee des Deutschen Ordens mitzuarbeiten. Der Erfolg des Films war so groß, dass Prokofjew danach beschloss, eine „Konzert-Version“ der Filmmusik zu arrangieren, deren Wert er gut verstand. Die Arbeit an der Kantate kostete ihn unsägliche Mühe – er musste aus den zerlegten „Montage“-Fragmenten eine vollendete Form erschaffen und viele Stücke neu orchestrieren.

Die siebenteilige Kantate vereinigt die Kompaktheit der Komposition, die kinematographische „Anschaulichkeit“ der Handlung und die Bedächtigkeit der epischen Erzählung. Der erste Teil für Orchester („Russland unter dem Mongolenreich“) hat einen einleitenden Charakter; „Das Lied über Alexander Newski“ erzählt vom Sieg des Fürsten über die schwedische Armee an der Nawa. Einen ausdrucksvoll dramatischen Kontrast bildet der dritte Teil („Kreuzritter in Pskow“) – das Bild des von Prokofjew verfassten brutalen, aggressiven Feinds

steht der meist expressiven Musik des zwanzigsten Jahrhunderts in nichts nach. Der Chor singt seinen Aufruf „*Erhebt euch, Menschen Russlands*“. Ihren Höhepunkt findet die Kantate im fünften Teil („*Die Schlacht auf dem Eis*“) – eine vokal-symphonische Dichtung, die durch musikalische Mittel den Verlauf einer blutigen Schlacht rekonstruiert. Das leise Weinen, das Requiem für Solo-Mezzosopran („*Das Totenfeld*“) alterniert mit einem festlichen Finale („*Alexanders Einzug in Pskow*“), das auf der Musik der vorhergehenden Teile beruht.

Die Kantate „*Trinkspruch*“ war eines der zahlreichen Werke, die zum 60. Geburtstag von Josef Stalin geschrieben wurden. Unter den Dutzenden Werken von großen und kleinen Komponisten, die den „*brillanten Führer aller Zeiten und Völker*“ besangen, erwies sich die bescheidene Stimme Prokofjews als „*die leiseste, aber auch die hörbarste*“ (M. Segelman). Der Kantate liegen Texte von für jene Zeit typischen Pseudovolksliedern über Stalin zugrunde (in dieser Fassung wurde die Neuausgabe des Textes von A. Maschistow verwendet). Nichts jedoch kann die schillernde, klanglich farbenreiche Stimmung dieser festlichen und zugleich innigen Musik überschatten, die bis heute nichts von ihrer Frische eingebüßt hat.

Boris Asafjew schrieb über Juri Alexandrowitsch Schaporin: „*Ein sängerischer Komponist, in dessen Seele immer ein Wort, eine Gedanke singt*“. Als Vertreter der Petersburger „Korsakow“ Komponistenschule (seine Lehrer waren N. Sokolow, M. Steinberg, N. Tscherepnin), folgte Schaporin den klassischen Traditionen der russischen Musik. Sein Werk ist ein Beispiel für hohen Akademismus, bereichert durch seine helle Individualität, tiefe Gelehrsamkeit und subtilen schöpferischen Sinn. Er wollte diese Eigenschaften auch seinen zahlreichen Schülern vermitteln, unter ihnen Jewgeni Swetlanow.

Schaporins Begabung zeigt sich insbesondere in seinen Vokal- und Chorwerken: Romanzen, die Oper „*Die Dekabristen*“, die Sinfoniekantate „*Auf*

dem Schnepfenfeld“ und zwei Oratorien. „... *Ich möchte der menschlichen Stimme die Wichtigkeit, die Bedeutung und Emotionalität des Textes zurückgeben*“, schrieb der Komponist.

Die Idee für „*Die Legende von der Schlacht um die russische Erde*“ entstand 1942. Schaporin wurde durch das Gedicht von Konstantin Simonow „*Brief an einen Freund*“ inspiriert und verarbeitete ihn zu Musik. Allmählich wurde aus der kleinen Romanze die Idee zu einem noch größeren Werk geboren. Auf Wunsch des Komponisten schrieb Simonow noch eine Reihe von Gedichten; Schaporin zog auch die Dichter A. Surkow, M. Losinski und S. Sewerzew heran, zuweilen entstand die Musik vor den Texten (ein Teil des Oratoriumtextes stammt vom Komponisten). Das Oratorium wurde im Herbst des darauffolgenden Jahres in Moskau vollendet.

„*Ich wollte in diesem Oratorium Schilderungen aus dem Krieg in chronologischer Reihenfolge wiedergeben*“, bekannte der Autor. Jedoch gibt es in der „*Legende von der Schlacht für die russische Erde*“ keinen klaren Handlungsfaden. Friedliches Leben, in das die faschistischen Horden einbrechen, das traurige Jammern von Frauen und Müttern, die Verbitterung über die Niederlagen, der eiserne Wille, dem Feinde entgegenzutreten und schließlich – die feste Zuversicht auf Sieg – diese Bilder ziehen an uns vorbei, und daraus ergibt sich ein verallgemeinertes Bild der Volkstragödie und eines Zusammenschlusses um der Heimat willen. Die Grundidee des Oratoriums steht im Einklang mit den Worten des bekannten Schriftstellers Aleksei Tolstoi, der Schaporins Freund war: „*Das Heimatgefühl entstand bei uns nach tiefem Leid, durch Kampf. Nie gab es im Laufe eines Jahrhunderts ... ein so heftiges und tiefempfundenes Heimatgefühl wie jetzt.*“

Das Thema des Großen Vaterländischen Krieges entwickelte Schaporin mit der ihm eigenen epischen Ausdrucksweise zu einem musikalischen Gebilde, die Schärfe des Konflikts wird durch seine philosophische Interpretation

ausgeglichen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich „Die Legende von der Schlacht um die russische Erde“ von vielen anderen „militärischen“ Werken zeitgenössischer Komponisten, sie setzt aber organisch die Hauptlinie seines Schaffens fort. Dies wird auch durch das Epigraph des Oratoriums bestätigt, das Schaporin dem „Igor-Lied“ entnahm: „Oh, russisches Land!“

Der einführende Satz des Oratoriums („Ein Frühlingstag“) zeichnet das Bild einer friedlichen, glücklichen Heimat, dem die brutale Aggression der „Invasion“ entgegengesetzt wird. Die drei aufeinanderfolgenden Sätze zeigen Gestalten von verallgemeinerten, symbolischen „Helden“ des Oratoriums, die Russland personifizieren: die Mutter („Das Frauenweinen“), Alter Mann („Das Wort des alten Mannes“) und der Soldat („Das Rotarmistenlied“). Auf das lyrische Bekenntnis „Der Brief an einen Freund“ folgt eine vokal-symphonische Dichtung „Partisanenballade“.

Im zweiten Teil des Oratoriums wird von der Schlacht um Stalingrad erzählt, die für den Ausgang des Kriegs entscheidend war. Die ersten beiden Sätze bilden eine Art inneren Zyklus: ein trauernder Chor singt vom nationalen Unglück („Am Wolgaufer“), ohne Unterbrechung folgt ein tiefgreifendes Arioso der Mutter – einer der Höhepunkte des Oratoriums; „In den Steppen des Dons“ ist ein verallgemeinertes musikalisches Bild der großen Schlacht, das mit dem hellen „Sonnenaufgang“ endet. Der zehnte Satz ist dem Gedenken an die Gefallenen gewidmet und beinhaltet einen philosophischen Monolog des Alten Mannes und den Chorgesang „Ewige Ehre, ewiges Gedenken der Helden“, in dessen Gesamtklang, wie W. Wasina-Grossman schrieb: „... Intonationen des alten Kirchengesangs in rauher, archaischer Schönheit wiederauferstehen.“ Der vorletzte Satz („Der Schwur“) besingt den Glauben an den kommenden Sieg, wobei das Finale des Oratoriums („Die Frühlingsrückkehr“) einen musikalisch-dramatischen Bogen zum ersten Teil schlägt.

Im Oratorium „Wie lange noch wird der Geier kreisen“, komponiert in den Nachkriegsjahren (1945–1947, endgültige Fassung in 1963), setzt sich das Thema Krieg und Frieden fort. Die Uraufführung leitete Swetlanow. Die Handlung ist noch verallgemeinernd: Schaporin greift zurück auf Verse seines Lieblingsdichters Alexander Blok und seiner Zeitgenossen Konstantin Simonow und Michail Issakowski, um die Tragödie Russlands, das innerhalb eines halben Jahrhunderts zwei Weltkriege erlebt hatte, fassbar zu machen. Auf den pathetischen Monolog des ersten Teils von Alexander Bloks Gedicht „Der Geier“, das dem Oratorium seinen Titel gab, folgt die Ballade für Mezzosopran mit Chor („Der Himmel von Petrograd war von Regen trüb“) – die Geschichte des Auszugs der Soldaten an die Front des Ersten Weltkriegs. Die unterschwellige Rauheit der Musik spiegelt die fatale Ausweglosigkeit der zum Untergang verurteilten Jugend wieder. Auf den heroischen Marsch des dritten Teils, der die Bereitschaft zur erneuten Verteidigung der Heimat zeigt, folgen die schrillen Klängen der Vertonungen von Simonows Gedichten, das tragische Symbol des Blinden als eine bleibende Erinnerung an die heillosen Wunden und nicht ausgeweinten Tränen. Das vokal-symphonische Zwischenspiel ohne Worte („Zum Gedächtnis an die Gefallenen für das Heimatland“) stellt ein Requiem dar und ist der emotionalste Teil des Oratoriums. Im melodisch ausgereiften, letzten Teil erhellt sich das Kolorit durch die Hoffnung auf die friedliche Schöpfung, das Oratorium endet mit dem Chorgesang „Lass Frieden sein!“.

Das vokalisch-symphonische Schaffen von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch zeigt sich in zwei kontrastreichen, geistig sogar gegensätzlichen Werken. Sie wurden Ende der 1940er Jahre geschrieben – der dunkelsten Zeit im Leben des Komponisten. Wie andere Komponisten, die des „Formalismus“ beschuldigt wurden, war auch Schostakowitsch einer offiziellen Hetzjagd ausgesetzt und wurde aus der Fakultät des Moskauer Konservatoriums ausgeschlossen; er

war auch gezwungen, öffentliche „Bußreden“ zu halten. In dieser Atmosphäre entstand das Oratorium „*Das Lied von den Wäldern*“ in Zusammenarbeit mit dem berühmten sowjetischen Lyriker Jewgeni Dolmatowski, es war dem Thema „Stalins Waldpflanzungen“ gewidmet. Das Oratorium stellt einen schöpferischen, auf dem ideologisch „richtigen“ Text basierenden und mit einer vereinfachten Tonsprache komponierten Kompromiss dar. (Aufgrund der Meisterschaft der Chor- und polyphonen Sprache, der melodischen Großzügigkeit zählt das Oratorium zu den herausragenden und interessanten Werken Schostakowitschs; besonders auffallend ist die finale Chorfuge „*Preislied*“ zu 7/4). 1950 wurde das Oratorium mit dem Stalin-Preis ersten Grades ausgezeichnet.

Als Inspirationsquelle für die Komposition des Vokalzyklus „*Aus der jüdischen Volkspoesie*“ für drei Solisten und Klavier diente ein Sammelband von Übersetzungen aus dem Jiddischen, der dem Komponisten 1948 an einem Bücherkiosk aufgefallen war. Schostakowitsch empfand aufrichtiges Interesse an der jüdischen Folklore, deren Natur im Einklang mit seinen eigenen schöpferischen Bestrebungen stand: „...*Jede echte Volksmusik ist schön, aber von der jüdischen muss ich sagen, sie ist einzigartig. Unermüdlich ist meine Bewunderung: sie ist facettenreich. Sie kann fröhlich wirken und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen unter Tränen*“. Die Arbeit an dem neuen Zyklus fiel jedoch symbolischerweise zeitlich mit einer massiven staatlichen antisemitischen Kampagne zusammen – dem Kampf gegen die „*wurzellosen Kosmopoliten*“, dem Mord an Solomon Michoels, der Zerschlagung des Jüdischen Antifaschistischen Komitees. Das alles vernichtete jegliche Perspektive auf eine Aufführung des Vokalzyklus (erst 1955 fand die Uraufführung statt), andererseits spiegelte es sich in der Musik mit eindringlicher Aufrichtigkeit. Von der allgemeinen „*Aura*“ des Zyklus heben sich besonders deutlich die letzten drei Lieder über „das glückliche Leben“ der sowjetischen Juden hervor. Sie waren ein erzwungenes

Zugeständnis an den „obligatorischen Optimismus“ der sowjetischen Ideologie; übrigens reagieren die letzten Worte des finalen Liedes („*Unsere Söhne sind Ärzte geworden!*“) mit tragischer Ironie auf die „Ärzteverschwörung“. Später schuf Schostakowitsch daraus eine Fassung für Kammerorchester.

Schostakowitschs Schüler Georgi Wassiljewitsch Swiridow, Komponist zahlreicher Romanzen und Lieder, empfand immer eine starke Zuneigung „zum Chor, zum Chorgesang, zur Vereinigung von Seelen und Klängen in gemeinsamer Harmonie“. Das „*Poem zum Gedenken an Jessenin*“ (1956) war die erste Kantate des Komponisten; auch danach griff er immer wieder auf dieses Genre zurück, dennoch ist die Jessenin-Kantate bis heute das berühmteste Werk Swiridows.

Am Anfang der „Tauwetter-Periode“ wurde Jessenin von den russischen Lesern unter anderen literarischen und poetischen Namen wiederentdeckt, nachdem dieser während der Stalin-Jahre in Ungnade gefallen war. Ein Lyriker, mit dem Swiridow bekannt war, las ihm 1955 einige Gedichte von Jessenin vor. „...*Jessenins Gedichte prägten sich mir tief in die Seele ein*“, erinnerte sich der Komponist. „*Ich kam nach Hause und konnte lange nicht einschlafen, immer wiederholte ich eine einprägsame Strophe. Dann plötzlich entstand die Musik in meinem Kopf. Ich saß beinahe fünfzehn Stunden lang am Klavier ohne aufzustehen. So entstand das erste Lied nach Jessenins Text, das später zum Schlüssel-Lied meines ‚Poem zum Gedenken an Jessenin‘ wurde. Die anderen Lieder komponierte ich danach in einem Zug innerhalb von zwei Wochen.*“

Die ursprüngliche Idee des Kammer- und Vokalzyklus erweiterte sich bis zu einem groß angelegten „Poem“ für Solist, Chor und großes Orchester. Als Epigraph wählte Swiridow Zeilen aus dem Gedicht „*Stanzas*“ (eines der letzten Gedichte des Lyrikers):

*Mehr als alles andere
hat mich die Liebe
zu meinem Heimatland
gequält, geplagt und gebrannt.*

Der Komponist wählte neun Jessenin-Gedichte aus, die in verschiedenen Jahren entstanden waren. Dort finden sich lyrische Landschaften, Bilder des alltäglichen und festlichen Dorflebens und ein tragischer Monolog über das harte Schicksal eines Bauern, der unter die Räder der Revolution gerät, sowie eine fanatische Hymne an den Bolschewismus. „... *Ich wollte den Geist des Dichters, die Dramatik seiner Lyrik, die sich durch eine leidenschaftliche Liebe zum Leben auszeichnet, wiedergeben, sowie die grenzenlose Liebe zum Volk, die seine Dichtung immer so ergreifend macht*“, kommentierte Swiridow das „Poem zum Gedenken an Jessenin“ vor der Erstaufführung.

Der musikalische Weg von Rostislaw Grigorjewitsch Boiko begann in der Kinderschule der Leningrader Chorkapelle, jedoch waren die wirklichen Lehrer des späteren Komponisten A. W. Sweschnikow und A. I. Chatschaturjan. Boiko wirkte jahrelang als Leiter der Abteilung „Kindermusik“ beim sowjetischen Komponistenverband, daher war er nur als „Kinderautor“ bekannt. Dank Swetlanow erfuhr eine breite Öffentlichkeit von seiner starken, einzigartigen Begabung als Komponist von Sinfonien. „*Reichtum der Melodik, Reichtum der Rhythmik, Reichtum der Polyphonie – all dies prägt die Musik von Boiko*“, schrieb ein Dirigent über ihn. – „*Alle dieser Reichtum verschmilzt in seiner ureigenen Sicht auf das Material, in einer eigentümlichen Ausdrucksweise.*“ Allerdings besteht der größte Teil von Boikos Erbe aus vokalen Chorwerken.

Die Poem-Kantate „*Wjatka-Lieder*“ schrieb er 1972 für Volkschor und Blasorchester (im 1982 hat der Komponist die Kantate in Fassung für

Sinfonieorchester arrangiert). Erstaunlicherweise enthält diese Musik überhaupt keine folkloristischen Zitate: Eine direkte Entlehnung aus der Folklore vermeidend, hat der Komponist verschiedenartige Lieder meisterhaft stilisiert. Die Kantate ist nach dem Prinzip einer Suite konzipiert und wurde zu einem „*musikalischen Bild des Wjatka Gebiets*“ und gleichzeitig zum Gesamtgedenken der einzigartigen nordischen Folklore.

Ungewöhnlich ist die Idee der 3. Sinfonie (1981) für Solist (Sopran) und Volkschor. Die Sinfonie ist den Gefallenen des Großen Vaterländischen Krieges gewidmet, das Epigraph entnahm der Komponist einem Gedicht von Twardowski:

*Still sind die Gesichter der Soldaten,
im ewigen Schlaf sehen sie genau,
welche Kriege da waren,
und alle sind Teil ihres eigenen Kriegs.*

Entgegen der Erwartung setzt der Chor nicht im Schlussteil ein, sondern im dritten, langsamen Satz, der Chorgesang ertönt klagend, die gefallenen Helden werden betrauert (Volksliedtext in Bearbeitung von M. Issakowski). Diese Musik, die Traditionen der Volkssprüche und geistliche Verse synthetisiert, zieht sich durch die Sinfonie mit dramatischer Ausprägung. Das lakonische Finale wirkt so, als ob die Last der traurigen Gedanken zusammenstürzt und den Blick auf andere bildliche Horizonte freigibt.

Die 3. Sinfonie und die Poem-Kantate „*Wjatka-Lieder*“ wurden in einem Autorenkonzert von Rostislaw Boiko aufgeführt, organisiert im 1983 auf Anregung von Jewgeni Swetlanow. „*Seine Musik zeigt in ihrer Gesamtheit einen großartigen Schöpfer*“, erinnert sich der Dichter S. Sadowski an diese musikalische Darbietung,

„ausdrucksvoll, unvergesslich, melodisch, kristallklar und moralisch, empfindsam und hell, leidend und nie den Mut verlierend“

In der Aufführungsgeschichte gibt es viele Beispiele dafür, dass hochprofessionelle Chorleiter auch beim symphonischen Dirigieren erfolgreich waren. Umgekehrte Fälle jedoch, dass sich ein symphonischer Dirigent der Chorleitung a cappella zuwendet, gibt es nur selten. Die Aufführung von Rachmaninows „Das große Abend- und Morgenlob“ wurde von Jewgeni Swetlanow geleitet und war ein einzigartiges Ereignis in der russischen Musikpraxis am Ende des 20. Jahrhunderts, geriet danach leider zu Unrecht in Vergessenheit und blieb selbst den Kennern des genialen Maestros unbekannt.

Swetlanow betonte oftmals seine besondere, ehrfürchtige Einstellung gegenüber Rachmaninows Schaffen. Seine Musik begleitete den Dirigenten durch sein ganzes Leben – vom Studium an der Klavierfakultät des Gnessin-Instituts bis zum Konzert kurz vor seinem Tod im April 2002 in London. Kann man jedoch das Phänomen Rachmaninow tatsächlich begreifen, wenn man „Das große Abend- und Morgenlob“ auslässt? Dieser liturgische Zyklus wurde nicht nur zur größten Errungenschaft der orthodoxen Musik, sondern auch das Bindeglied einer jahrhundertewährender Kette der russischen Gesangstradition.

Das breite Interesse an der „Russischen Vergangenheit“, an den ältesten, tiefen Schichten der Nationalkultur, die das russische Kunstleben des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts umfasst, zeigte sich im Bereich der Musik im Studium der Traditionen des „Snamennyj-Gesangs“ (oder „Kryuki-Gesangs“), der in Russland ab der byzantinischen Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts existierte. Eine bedeutende Rolle in diesem Prozess spielte der Direktor der Schule des Moskauer Synodalchors, der Musikwissenschaftler, Dirigent und Pädagoge Stepan Smolenski. Unter seiner Anleitung studierte auch Rachmaninow

begeistert den „Snamennyj-Gesang“ („Das große Abend- und Morgenlob“ widmete er Smolenski). Diese altrussische Tradition nutzten auch A. Kastalski, P. Tschesnokow, P. Gretschaninow, V. Kalinnikow, S. Wassilenko.

„Der Geist der Motetten“ hinderte Rachmaninow nicht daran, ein wahrhaft originales Werk zu schaffen, das alle typischen Merkmale seines kompositorischen Stils der 1910er Jahre zeigt und hinsichtlich seiner Kraft der emotionalen Wirkung seiner Klavierkonzerte, Romanzen, „Die Glocken“ usw. nicht nachsteht. Darüber hinaus spiegeln sich die gemeinsamen Traditionen der russischen Vokal- und Chormusik (und nicht nur sie!) ebenso in „Das große Abend- und Morgenlob“. Neben dem Einfluss der Kompositionsstruktur und Dramaturgie von Tschaikowskis „Ganznächtlige Vigil“ /Vesper/ (Tschaikowski war der erste große Komponist, der einen ganzen orthodoxen liturgischen Zyklus schuf), kann man hier Anklänge an die Werke der „Neuen russischen Schule“ sowie Rachmaninows Zeitgenossen (Glazunow, Tanejew und Kalinnikow) finden.

Die bedingungslose Einhaltung des liturgischen Rituals schließt eigentlich eine zyklische Musikdramaturgie nicht aus. „Das große Abend- und Morgenlob“ beginnt mit dem Gebetsruf „Komm, lasset uns anbeten“, der die Rolle des epischen Anfangs spielt; im letzten Teil („Marienlob“) hörte der die Uraufführung leitende Dirigent N. Daninin „die Posaunen von Jericho erschallen“. Einen musikalischen Bogen bilden Psalm („Ehre sei Gott in der Höhe I“) und Psalm „Ehre sei Gott in der Höhe II“ (Nr. 7 und Nr. 12). Die zentralen Teilen des Zyklus – Nr. 8–10 („Lobet den Namen des Herrn“, „Gelobet seiest Du, O Herr mein Gott!“, „Auferstanden ist Christus“) sind als Kulmination des Zyklus hervorgehoben. Am emotionalen Gegenpol stehen das von Trauer erfüllte Gebet von St. Simeon, Der Gott-Empfänger („Herr, nun lasset Du in Frieden fahren dahin“) mit rhythmischen Schaukelbewegungen sowie die lyrisch vergeistigten Gebete zu Maria (Nr. 6, Nr. 13), deren Gestalt in der Musik von Rachmaninow „als ein real-existierender Mensch erscheint“ (A. Kandinsky).

Die Entstehung und perfekte Aufführung des „Großen Abend- und Morgenlobs“ verdankte Rachmaninow dem Moskauer Synodalchor, einer der hervorragendsten Musikensembles im vorrevolutionären Russland. Er wurde ursprünglich 1598 als Patriarchen-Sängerchor von Iwan dem Schrecklichen gegründet. Der Chor beteiligte sich traditionell an Gottesdiensten der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale des Moskauer Kremls und führte die besten Traditionen der sakralen Aufführungspraxis fort. Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte der Chor die Blütezeit seiner Tätigkeit. „Eine lebendige Orgel aus menschlichen Stimmen ... aber mit einem warmen und durchseelten Klang der Stimmen“, schrieb der Musikkritiker L. Sabanejew über den Synodalchor.

Im 1983 stand Jewgeni Swetlanow bei der Aufführung von Rachmaninows „Das große Abend- und Morgenlob“ im Saal des Wiener Musikvereins am Dirigentenpult der Bulgarischen Chorkapelle „S. Obretenov“ (diese Aufnahme wurde mehrfach veröffentlicht). Für die Aufführung in Russland wählte der Maestro den ältesten russischen Chor – die Staatliche Akademische Glinka-Kapelle (heute – die Sankt-Petersburger Staatliche Akademische Kapelle). Die Gesangskapelle war in Moskau als Souverän-Sängerchor gegründet worden; Anfang des 18. Jahrhunderts verlegte Peter I. sie nach Sankt Petersburg. Dort trat sie mehr als zwei Jahrhunderte als Hofgesangskapelle auf und begeisterte Musikkennner und Zuhörer mit ihrer Einfühlbarkeit und hohen Meisterschaft der Gesangkunst. Im 20. Jahrhundert erlebte die Chorkapelle einen neuen Aufschwung. Es war die Glinka-Kapelle, die nach Jahrzehnten erstmals wieder Rachmaninows „Das große Abend- und Morgenlob“ unter der Leitung ihres Chefdirigenten Wladislaw Tschernuschenko öffentlich aufführte. Diese Aufführung wurde auch aufgenommen.

Mit diesen hervorragenden Musikern hat Swetlanow lange Jahre erfolgreich zusammengearbeitet. In der Zeit seiner intensiven Konzerttätigkeit im Ausland

lud er oft W. Tschernuschenko zur Zusammenarbeit mit Chören ein (im Frühling 2002 sollte in St. Petersburg ein Konzert unter Mitwirkung von Swetlanow und der Kapelle stattfinden, musste aber durch Erkrankung des Maestros verschoben werden und wurde jedoch später im Gedenken an Swetlanow nachgeholt).

Das einzige Konzert, das 1991 in Moskau stattfand, verlief mit großem Erfolg, Swetlanow selbst war mit dem Ergebnis sehr zufrieden. Dieses Ereignis fand aber in der Moskauer Presse fast kein Echo; die Konzertaufnahme wurde nie veröffentlicht und auch nicht im Radio übertragen ...

„Melodija“ versucht nun, diese ungerechtfertigte Lücke in der musikalischen Aufführungsgeschichte zu füllen. Die Zuhörer haben jetzt die Möglichkeit, die großartige Interpretation von Rachmaninows „Das große Abend- und Morgenlob“ in der Interpretation des ältesten St. Petersburger Chors unter der Leitung von Jewgeni Swetlanow zu bewundern.

Boris Mukosey

Disk 1

Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908)

- 1 *Aus Homer, Präludium-Kantate für drei Solisten, Frauenchor und Orchester*
(übersetzt von Wassili Schukowski), Op. 60 12.29

Sergei Tanejew (1856–1915)

- Johannes Damascenus, Kantate für Chor und Orchester (nach Alexei Tolstoi), Op. 1*
2 I. *Ich geh' durch geheimnisvollen Weg. Adagio ma non troppo* 15.37
3 II. *Aber schlafe ich den ewigen Schlaf. Andante sostenuto* 2.31
4 III. *Am Tag wenn die Trompete. Fuga. Allegro* 7.12
Gesamtspielzeit: 37.52

Margarita Miglaj, *Sopran* (1)

Nina Isakowa, *Mezzosopran* (1)

Glaflira Koroljowa, *Kontraalt* (1)

Republikanische Akademische Russische Jurlow-Chorkapelle (1)

Sinfonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie (1)

Großer Akademischer Chor des Zentralfernsehens und Allunionsradios (2–4)

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR (2–4)

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1971 (1), 1991 (2–4).

Tonregisseur – I. Weprintsew (2–4)

Disk 2

Sergei Tanejew (1856–1915)

Beim lesen eines Psalms, Kantate Nr. 2 für vier Solisten, Chor und Orchester (nach Alexei Chomjakow), Op. 36

Teil I

- 1 1. Chor. *Allegro tempestoso* 5.01
2 2. Doppelchor. *Andante sostenuto* 5.32
3 3. Chor. *Tripelfuge. Andante – Allegro molto* 7.46

Teil II

- 4 4. Chor. *Allegro moderato – Fuga. Allegro tenebroso* 3.05
5 5. Quartett. *Andante* 10.34
6 6. Quartett und Chor. *Adagio ma non troppo* 7.47

Teil III

- 7 7. Interludium. *Allegro appassionato* 5.21
8 8. Aria. *Adagio più tosto largo* 9.02
9 9. Doppelchor. *Adagio pietoso – Allegro moderato* 9.43

Gesamtspielzeit: 63.58

Adelina Kozlowa, *Sopran*

Raissa Kotowa, *Mezzosopran*

Juri Antonow, *Tenor*

Juri Belokrinkin, *Baß*

Republikanische Akademische Russische Jurlow-Chorkapelle

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1977.

Tonregisseur – E. Schachnasarjan

Disk 3

Alexander Kastalski (1856–1926)

Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden für Solisten, Chor, Orgel und Orchester (1917)
(Redaktion von Klawdi Pitsa)

1	1. Zum Gedächtnis an die Gefallenen	5.48
2	2. Das heilige Heimatland	5.40
3	3. Den Tod und das Leben übergebe ich dir mein Volk.	5.13
4	4. Das Brautweinen.	3.17
5	5. Mitten in Schlachtdonner	2.55
6	6. Tränenfluten, Kummerflüsse	5.01
7	7. Heldentat der Ehefrauen und Mütter	3.18
8	8. Wort der Vaterlandssöhne.	4.45
9	Interludium	2.19
10	9. Mein Schwert ist die Vergeltungswut!	4.03
11	10. Liebe und Trauer	3.36
12	11. Bewahrt den Frieden.	6.35
13	Interludium	1.32
14	12. Ewige Ehre an die verstorbenen für den Frieden.	5.45

BONUS

15	Probefragment aus <i>Das brüderliche Gedächtnis gefallener Helden</i>	17.23
----	---	-------

Gesamtspielzeit: 77.19

Ljudmila Belobragina, *Sopran*
Ljubow Aleschenkowa, *Mezzosopran*
Ewgeni Wladimirow, *Baß*
Olga Illarionowa, *Orgel*
Großer Akademischer Chor des Zentralfernsehens
und Allunionsradios
Künstlerischer Leiter – Klawdi Pitsa

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR
Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in der Großen Saal des Moskauer
Konservatoriums am 12. März 1977.
Tonregisseur – I. Weprinzew
Remastering – N. Radugina

Disk 4

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

1	<i>Frühling</i> , Kantate für Bariton, Chor und Orchester (nach Nikolai Nekrassow), Op. 20	17.56
	<i>Die Glocken</i> , Poem für Orchester, Chor und Solostimmen (nach Edgar Allan Poe, übersetzt von Konstantin Balmont), Op. 35	
2	I. Allegro, ma non tanto	6.46
3	II. Lento	13.13
4	III. Presto	8.47
5	IV. Lento lugubre	12.36
	Drei russische Volkslieder für Chor und Orchester, Op. 41	
6	I. <i>Über den schnellen Fluss</i> . Moderato (alla breve) – Allegro assai.	4.02
7	II. <i>Ah du, Wan'ka</i> . Largo	6.09
8	III. <i>Puder und Schminke</i> . Allegro moderato (alla Marcia, al rigore di tempo)	4.19

Gesamtspielzeit: 73.51

Galina Pissarenko, *Sopran* (3)
Alexei Masslennikow, *Tenor* (2)
Sergei Jakowenko, *Bariton* (1, 5)
Republikanische Akademische Russische Jurlov-Chorkapelle
Künstlerische Leitung: Stanislaw Gussew (1), Juri Uchow (2–8)
Chormeisterin – Rosalia Peregudowa (2–8)
Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR
Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1984 (1), 1978 (2–5), 1977 (6–8)
Tonregisseure: M. Koshuchowa (1), S. Pasuchin (2–8)

Disk 5

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Sechs Chöre für Frauen- oder Kinderstimmen und Klavier, Op. 15

1	1. Sei glorreich! (nach Nikolai Nekrassow)	1.49
2	2. Die Nacht (nach Wladimir Ladyzhenski)	3.54
3	3. Die Kiefer (nach Michail Lermontow)	3.19
4	4. Die Wellen begannen zu schlummern (nach K.R.)	2.46
5	5. Gefangenschaft (nach Nikolai Zyganow)	2.42
6	6. Der Engel (nach Michail Lermontow)	4.48

Georgi Swiridow (1915–1998)

Poem zum Gedenken an Sergei Jessenin für Tenor, Chor und Orchester (nach Sergei Jessenin) (1956)

7	1. Mein verwildertes Land	4.14
8	2. Der Winter singt	4.28
9	3. Im anderen Land	3.58
10	4. Das Dreschen	3.21
11	5. Mittsommernacht	4.01
12	6. Mittsommernacht (Fortsetzung)	3.16
13	7. 1919	3.00
14	8. Die Bauernkinder	2.38
15	9. Ich bin der letzte Dichter des Dorfes	5.32
16	10. Himmel der Glocke glich	2.44

Gesamtspielzeit: 56.46

Alexei Masslennikow, *Tenor* (7, 9, 15)

Jewgeni Swetlanow, *Klavier* (1–6)

Frauengruppe des Großen Akademischen Chor des

Zentralfernsehens und Allunionsradios

Künstlerische Leiterin – Ludmila Jermakowa (1–6)

Staatlicher Akademischer Russischer Chor der UdSSR

Künstlerischer Leiter – Alexander Sweschnikow (7–16)

Sinfonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie

Dirigent – Jewgeni Swetlanow (7–16)

Aufgenommen in der Großen Saal des Moskauer

Konservatoriums am 3. Februar 1986 (1–6); 1957 (7–16).

Tonregisseure: M. Koshuchowa (1–6), G. Braginski (7–16)

Remastering – M. Pilipow

Disk 6

Juri Schaporin (1887–1966)

Die Legende von der Schlacht um die Russische Erde, Oratorium für Solisten, Chor und Orchester, Op. 17

Teil I

1	1. Ein Frühlingstag (nach Alexei Surkow und Sergei Sewerzew)	8.08
2	2. Die Invasion (nach Konstantin Simonow)	7.46
3	3. Das Frauenweinen (nach Sergei Sewerzew)	10.27
4	4. Das Wort des alten Mannes (nach Michail Losinski)	1.30
5	5. Das Rotarmistenlied (nach Michail Losinski und Juri Schaporin)	3.10
6	6. Der Brief an einen Freund (nach Konstantin Simonow)	5.11
7	7. Eine Partisanenballade (nach Sergei Sewerzew)	6.05

Teil II

8	8a. Am Wolgaufer. Volkschor (nach Alexei Surkow)	3.17
9	8b. Am Wolgaufer. Mutterarioso (nach Juri Schaporin)	5.25
10	9a. In den steppen des Don (nach Sergei Sewerzew)	7.38
11	9b. Sonnenaufgang (nach Konstantin Simonow)	3.43

Gesamtspielzeit: 62.27

Larissa Awdejewa, *Mezzosopran*

Wladimir Iwanowski, *Tenor*

Iwan Petrow, *Baß*

Staatlicher Akademischer Russischer Chor der UdSSR

Künstlerischer Leiter – Alexander Sweschnikow

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1966.

Tonregisseur – D. Gaklin

Remastering – E. Barykina

Disk 7

Juri Schaporin (1887–1966)

Die *Legende von der Schlacht um die Russische Erde*, Oratorium für Solisten, Chor und Orchester, Op. 17

Teil II (Fortsetzung)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 10a. Monolog des alten Mannes (nach Alexei Surkow) | 2.14 |
| 2 | 10b. Ewige Ehre, ewiges Gedenken der Helden
(nach Konstantin Simonow und Juri Schaporin) | 6.23 |
| 3 | 11. Der Schwur (nach Konstantin Simonow) | 4.05 |
| 4 | 12. Die Frühlingsrückkehr (nach Michail Losinski) | 5.05 |

Wie lange noch wird der Geier kreisen? Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester, Op. 20

I. Jahre 1914–1918

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | 1. Der Geier (nach Alexander Block) | 5.17 |
| 6 | 2. Der Himmel von Petrograd war von Regen trüb
(nach Alexander Block und Kondrati Rylejew) | 9.22 |

II. Jahre 1941–1945

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | 3. Die harten Tage sind wieder gekommen (nach Konstantin Simonow) | 3.15 |
| 8 | 4. Der Blinde (nach Konstantin Simonow) | 7.21 |
| 9 | 5. Zum Gedächtnis an die Gefallenen für das Heimatland | 7.40 |

III. Nachkriegsjahre

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | 6. Wieder hört man über der Wiese (nach Michail Issakowski) | 3.51 |
| 11 | 7. Egal wohin du gehst oder fährst (nach Michail Issakowski) | 8.11 |

Gesamtspielzeit: 62.53

Larissa Awdejewa, *Mezzosopran*

Wladimir Iwanowski, *Tenor* (1–4)

Iwan Petrow, *Baß* (1–4)

Mark Reschetin, *Baß* (5–11)

Staatlicher Akademischer Russischer Chor der UdSSR

Künstlerischer Leiter – Alexander Sweschnikow

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1966 (1–4), 1964 (5–11)

Tonregisseur: D. Gaklin (1–4), I. Weprinzew (5–11)

Remastering – E. Barykina

Disk 8

Sergei Prokofjew (1891–1953)

Alexander Newski, Kantate für Mezzosopran, Chor und Orchester (nach Wladimir Lugowski und Sergei Prokofjew), Op. 78

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Russland unter dem Mongolenreich | 3.06 |
| 2 | 2. Lied über Alexander Newski | 3.03 |
| 3 | 3. Die Kreuzritter in Pskow | 7.18 |
| 4 | 4. Erhebt euch, Menschen Russlands! | 2.20 |
| 5 | 5. Die Schlacht auf dem Eis | 12.40 |
| 6 | 6. Das Totenfeld | 5.47 |
| 7 | 7. Alexanders Einzug in Pskow | 3.59 |
| 8 | Trinkspruch, Kantate für Chor und Orchester (nach volkstümlichen Texten über Stalin), Op. 85 | 14.30 |

Gesamtspielzeit: 52.49

Larissa Awdejewa, *Mezzosopran* (6)

Republikanische Akademische Russische Jurlow-Chorkapelle

Künstlerische Leitung: Alexander Jurlow (1–7), Juri Uchow (8)

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1966 (1–7), 1980 (8).

Tonregisseure: A. Grossman (1–7), S. Pasuchin (8)

Remastering – M. Pilipow

Disk 9

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Aus der jüdischen Volks poesie, Vokalzyklus für Sopran, Kontraalt und Tenor mit Orchester, Op. 79a

1	1. Das Weinen über das tote Kind (Übersetzung von T. Spendiarowa)	2.38
2	2. Die sorgsame Mutter und Tante (Übersetzung von A. Globa)	1.58
3	3. Wiegenlied (Übersetzung von W. Swjaginzewa)	3.39
4	4. Vor dem langen Trennung (Übersetzung von A. Globa)	2.46
5	5. Warnung (Übersetzung von N. Uschakow)	1.18
6	6. Der im Stich gelassene Vater (Übersetzung von S. Marschak)	2.00
7	7. Das Lied über die Not (nach B. Schafir, Übersetzung von B. Semjonow)	1.20
8	8. Winter (Übersetzung von B. Semjonow)	3.10
9	9. Das schöne Leben (Übersetzung von S. Olender)	1.28
10	10. Das Mädchenlied (Übersetzung von S. Olender)	2.36
11	11. Das Glück (Übersetzung von L. Dligatsch)	1.52

Das Lied von den Wäldern, Oratorium für Tenor, Baß, Knabenchor, Chor und Orchester (nach Jewgeni Dolmatowski), Op. 81

12	1. Als der Krieg zu Ende war	5.12
13	2. Breiten wir Wälder über die Heimat	2.49
14	3. Erinnerung an Vergangenes	7.57
15	4. Pioniere pflanzen die Wälder	2.05
16	5. Komsomolzen schreiten voran	3.03
17	6. Künftiges Lustwandeln	7.10
18	7. Preislied	9.42

Gesamtspielzeit: 62.53

Raissa Bobrinewa, *Sopran* (1–11)

Galina Borisowa, *Mezzosopran* (1–11)

Alexei Maslennikow, *Tenor*

Alexander Wedernikow, *Baß* (12–18)

Knabenchor der Moskauer Staatlichen Chorfachschule (12–18)

Großer Akademischer Chor des Zentralfernsehens und Allunionsradios (12–18)

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1980 (1–11), Konzertaufnahme in 1978 (12–18).

Tonregisseure: I. Weprinzew, E. Bunejewa (1–11), T. Badejan (12–18)

Remastering – N. Radugina

Disk 10

Rostislaw Boiko (1931–2002)

Symphonie Nr. 3 d-Moll für Orchester, Sopran und Chor (Volks worte, literarische Bearbeitung von Michail Issakowski) (1981)

1	I. Cupo sostenuto	3.38
2	II. Sentitamento con abbandono	8.24
3	III. Grave	8.01
4	IV. Allegro sostenuto	3.34

Wjatka-Lieder, Poem-Kantate für Solisten, Chor und Orchester (Volks worte) (1982)

1	1. Das Wjatka-Flusshochwasser	4.14
6	2. Du, mein leiblicher Vater	3.36
7	3. Flieg nicht, Falke	1.33
8	4. Die breiten Straßen	2.04
9	5. Schöne Schönheit	3.15
10	6. Die Kostümierte	2.45
11	7. Ah du, meine Seufzer	4.35
12	8. Es war mal auf dem Wiese	1.59
13	9. Es war einmal bei unserem Tor	0.54
14	10. Es ging Steptanz über den Bojarenhof	1.35

Gesamtspielzeit: 50.15

Lidia Nikolskaja, *Sopran* (3)

Alexander Wedernikow, *Baß* (5, 6, 8, 9, 11, 14)

Großer Akademischer Chor des Zentralfernsehens und Allunionsradios

Künstlerischer Leiter – Nikolai Kutusow

Staatliches Akademisches Sinfonieorchester der UdSSR

Dirigent – Jewgeni Swetlanow

Aufgenommen in 1982.

Tonregisseur – S. Pasuchin

Remastering – E. Barykina

BONUS

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Das große Abend- und Morgenlob, Op. 37

1	Kommt, lasset uns anbesten	2.53
2	Lobe den Herrn, meine Seele (griechischen Gesang)	5.48
3	Seilichpreisung	7.04
4	Abendlied (Kiew Gesang).	3.37
5	Herr, nun lasset Du in Frieden fahren dahin (Kiew Gesang).	3.58
6	Marienlob – Ave Maria	2.55
7	Hexapsalmos	2.51
8	Lobet den Namen des Herrn (snamennyj Gesang).	2.19
9	Gelobet seiest Du, O Herr mein Gott! (snamennyj Gesang)	5.50
10	Auferstanden ist Christus	3.32
11	Magnificat	8.22
12	Die Grosse Doxologie (snamennyj Gesang).	7.56
13	Tropar: Heute Wurde Uns Die Rettung Gewahr (snamennyj Gesang).	2.05
14	Tropar: Aus Dem Grabe Auferstanden (snamennyj Gesang)	3.43
15	Marienlob (griechischen Gesang)	1.37

Gesamtspielzeit: 64.39

Leningrader Staatliche Akademische Glinka-Kapelle

Dirigent – Ewgeni Swetlanow

Aufgenommen in der Großen Saal des Moskauer Konservatoriums in 1991.

Tonregisseur – M. Koshuchowa

Remastering – M. Pilipow