



hyperion

24 PRELUDES OP 34 • PIANO SONATAS NOS 1 & 2

SHOSTAKOVICH

ANDREY GUGNIN

## CONTENTS

|               |   |          |
|---------------|---|----------|
| TRACK LISTING | ☞ | page 3   |
| ENGLISH       | ☞ | page 4   |
| FRANÇAIS      | ☞ | page 12  |
| DEUTSCH       | ☞ | Seite 17 |

*[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*



# DMITRI SHOSTAKOVICH

(1906–1975)

## 1 PIANO SONATA NO 1 Op 12 [13'03]

### 24 PRELUDES Op 34 [35'54]

|                                 |        |                                     |        |
|---------------------------------|--------|-------------------------------------|--------|
| 2 I Moderato .....              | [1'50] | 14 XIII Moderato .....              | [2'13] |
| 3 II Allegretto .....           | [0'47] | 15 XIV Adagio .....                 | [2'34] |
| 4 III Andante .....             | [2'07] | 16 XV Allegretto .....              | [0'57] |
| 5 IV Moderato .....             | [3'02] | 17 XVI Andantino .....              | [1'09] |
| 6 V Allegro vivace .....        | [0'25] | 18 XVII Largo .....                 | [2'47] |
| 7 VI Allegretto .....           | [1'17] | 19 XVIII Allegretto .....           | [0'50] |
| 8 VII Andante .....             | [1'43] | 20 XIX Andantino .....              | [1'49] |
| 9 VIII Allegretto .....         | [1'00] | 21 XX Allegretto furioso .....      | [0'39] |
| 10 IX Presto .....              | [0'39] | 22 XXI Allegretto poco moderato ... | [0'38] |
| 11 X Moderato non troppo .....  | [1'56] | 23 XXII Adagio .....                | [2'47] |
| 12 XI Allegretto .....          | [0'48] | 24 XXIII Moderato .....             | [1'01] |
| 13 XII Allegro non troppo ..... | [1'13] | 25 XXIV Allegretto .....            | [1'30] |

## PIANO SONATA NO 2 Op 61 [28'25]

26 Allegretto [7'12] 27 Largo [7'30]

28 Moderato con moto [13'43]

## 29 NOCTURNE *from* THE LIMPID STREAM Op 39 [2'04]

# ANDREY GUGNIN

PIANO



**D**MITRI SHOSTAKOVICH was born in St Petersburg in September 1906, eight months after an abortive revolution in the city was ruthlessly put down—an event he was to commemorate in his eleventh symphony half a century later.

The boy's natural musicianship was encouraged by his mother, a piano teacher who had studied at the St Petersburg Conservatory; it was to be expected, therefore, that Dmitri's first (and only) instrument was the piano, at which he excelled. He began serious lessons with his mother in 1915, awakening almost at once his desire to compose: a compulsion that never left him.

In such ways Shostakovich's early experiences mirrored those of his immediate predecessor and fellow Russian, Serge Prokofiev, foreshadowing those of a later colleague, the Englishman Benjamin Britten. In Britten's case, his mastery of violin and viola—the instruments interchangeable amongst string players at that time—as well as the piano set him apart from his Russian contemporaries.

The Russian Revolution of 1917 awakened Dmitri's eyes and ears to a new world wherein established mores were torn asunder: here was a blank canvas whereon anything could happen, and often did—in society, politics, in aesthetics and, for Dmitri especially, in music, as he sought the latest compositional 'developments' alongside the refinement of his pianism.

Now a full-time student, the thirteen-year-old's Opus 1—a scherzo for piano, soon orchestrated—set him on his lifetime's career as a composer. At some point he would have to choose, although economic deprivations and uncertainties in the new Russia obliged the seventeen-year-old in 1923 to accompany silent films in cinemas to earn much-needed money for the family at a time when he was concurrently composing his graduation piece—the first symphony, Op 10—completed three months before his nineteenth birthday.

The symphony contains a prominent part for piano, especially in the scherzo (the third such work he had written for orchestra). The premiere the following year, under the eminent Nikolai Malko, was a sensational success: two months later, still eighteen years old, Shostakovich was the soloist in Tchaikovsky's first piano concerto and entered the Chopin Competition in Warsaw—he didn't win, but was highly commended by the jury. Soon afterwards, and back in Leningrad, he played Prokofiev's first piano concerto and was one of the four pianists in the Russian premiere of Stravinsky's ballet *Les Noces*. But despite the public success of these appearances as a pianist, the pull of composition was greater.

In 1926 and 1927 Shostakovich composed two works with similar titles: that which was renamed as his **Piano Sonata No 1** was originally termed 'October' Symphony, Op 12; an orchestral work, now known as Symphony No 2, Op 14, was premiered entitled *To October: a symphonic dedication*. Following the premiere of Op 14, it was clear the original title of the piano work could not stand. It was replaced by 'Sonata'. The second symphony is referred to today as the 'October' Symphony; although the original titles are now rarely encountered, they offer clues as to the character of both works. In another sense, through their shared impetus and inspiration, the original titles point to the singular method of composition each exhibits. An analysis of the first sonata and second symphony shows they have more than their original titles in common. Both demonstrate some of Shostakovich's most remarkable compositional traits, and one of his many paradoxes: it would be difficult to cite another composer in the twentieth century whose music is widely known and admired, yet within whose output are undoubted masterpieces that remain unknown. In this group sit Shostakovich's 'October' Sonata and Symphony.

By the time of the first sonata, Shostakovich's musical language had developed enormously. In the symphony, he



reveals serial tendencies within broadly tonal frameworks and elements of through-composition. Surely instinctive on his part, such tendencies were new in 1925: in the sonata, the nineteen-year-old's modernity and virtuosity know no bounds. The sonata is teeming, iconoclastic, uncompromising—youthful genius at full flood, capable of staggering listeners a century after it was written. Shostakovich followed this tempestuous work with ten *Aphorisms* for piano, Op 13—as though, declaring his genius in the impacted sonata, he needed other formal extremes: almost all are around one minute in duration.

The sonata centres upon C major, with strong pulls to the opposite tonality of F sharp. The work begins angrily, full of hot-headed impetuosity, with a diverging two-part invention, its fierce chromaticism hiding a genuine eleven-note row. Within this are Shostakovich's serial fingerprints, which ran throughout his creative life, in two aspects—the 'missing' note, G (dominant of the basic C tonality), and two repeated notes (F sharps, the opposing tonality), confirming that what may appear a welter of noise is to be controlled by individual logic.

The structure is more easily grasped: from this tempestuous beginning, the music generates greater power and concentration until it seems fit to burst with unmitigated energy. In a passage of thrilling tensile strength C major is assailed from all sides before being engulfed by an unremitting attack which finally tumbles to three low F sharps. From this point, *meno mosso*, the F sharp tonality dominates much of that which follows. Slowly, inexorably, the music moves with measured tread and falls, with infinitely lesser force, to a low-held G minor chord against which F and F sharp oscillate below. By this means, F sharp is made unstable, now acting as the leading note of G (itself the dominant of C, F sharp's opposite), the 'missing' note from the initial row.

A far-reaching point is glimpsed, but a sudden allegro, beginning on a repeated F sharp, moves upwards as though the tonality has tricked us, an impression seemingly confirmed by massive repeated C sharps in the bass over an A–D tremolando. The repetition proves to be its undoing as, virtually static, it fades gradually, almost to nothing. Now it can only fall, and after a meandering, slow cadenza-like bar it does so, to C natural, the lowest on the keyboard.

Relaxed, restrained, the music meanders freely from a broad base. Decorated with an intermittent filigree, a wide-arching, aching theme (whose first two notes are a seventh apart, G natural and F sharp) unfolds, embracing





the immensely wide melodic and tonal spectrum of the work: this also ends on a low F sharp against which B, the dominant of which is F sharp, is gently repeated.

Now all is made clearer: B is the leading note of C—nothing, it seems, can remove this deep-rooted tonality, the mainspring of the entire work. Tension is released and the music morphs into the final section. Gathering strength, it confronts that which seemed close to destroying it—F sharp—by playing a new role and reinforcing the bass (and basis) of the movement in the final cadence as a thundering sequence of C sharps from a stabbed top F sharp throws C natural to the ground: the immense dramatic conflict is over.

Shostakovich's **24 Preludes** were composed during the winter of 1932–33, mostly in Leningrad, although No 8 was written in Moscow. Each is dated, and they appear to have been composed in sequence from 30 December to 2 March, forming a cycle in each of the twelve major and minor keys of the chromatic scale. Although often performed separately or with selections made into a group in recital programmes, the manner of the set's composition and the cycle of ascending fifths they encompass (the major key, followed by the relative minor: thus, the first is in C major, the second in A minor; the third is in G major, the fourth in E minor, and so on) indicate that they make their fullest impact when performed consecutively, as a set, although the composer himself only recorded selections from them.

As the set of *Aphorisms* may be thought of as contrasting with the composer's immediately preceding works, so the *24 Preludes* followed a series of incidental and film music, as well as Shostakovich's largest work, the four-act opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, Op 29 (1932). Since the sonata and the *Aphorisms*, Shostakovich had written much orchestral music (including two further symphonies and the ballet *The Age of Gold*—from the latter an extracted concert suite was proving a popular item) and had perforce

been away from his own instrument with regard to original piano composition.

Compared with the necessarily public nature of theatre and film music, the preludes are more intimate, of their nature brief (although in character unlike the *Aphorisms*), forming a link to Shostakovich's next work, the Piano Concerto No 1 (for piano, trumpet and strings), which he began just four days after completing the preludes. Individual comments on each of these pieces, which are clearly defined in mood and character, are largely unnecessary, although several stand apart because of their singular character and relatively greater length, becoming separate recital items, particularly No 14 in E flat minor.

This remarkable study was transcribed (as early as 1933) for large orchestra by Leopold Stokowski, who recorded his version on no fewer than four occasions. Other arrangements include several for violin and piano; there was also a recording of No 17 for clarinet and orchestra by the jazz clarinettist Artie Shaw with the Columbia Symphony Orchestra, conducted by Walter Hendl.

But whatever the length and whatever the medium, each prelude is proof, if it were needed, that Shostakovich was able to distil his genius into the shortest time span, as well as, of course, he would prove able to explore on the largest scale in his next work, the fourth symphony. The fate of that work, and of Shostakovich himself following the politically driven denunciation of his music in 1936 and his subsequent rehabilitation within Soviet art through his fifth symphony of the following year, lies outside the scope of these notes. But it is interesting to consider that by 1943, the year of his **Piano Sonata No 2**, his output included seven symphonies, and within a month of him premiering the sonata in June of that year he began his immense eighth symphony (completed in six weeks).

Compared to the vast scale of Shostakovich's seventh and eighth symphonies, and almost as a formal counterbalance

An abstract painting on the left side of the page, depicting a vibrant, flowing lava flow in shades of orange, red, and black. The texture is thick and expressive, with the lava appearing to move from the top left towards the bottom right.

to them, in the second sonata the finale is the longest movement, with the first movement—the fast-moving yet (as so often with Shostakovich) seemingly paradoxically marked *allegretto*—being emotionally the least involving. Such an observation is more apparent than real, however, for the fleet character of the opening movement's pulse is not a barn-storming, noisy parade, but is more akin to the swift thought of intense, concentrated activity. The second movement, a lamenting *largo*, is a perfect foil to the nimble music of the *allegretto*, yet it is far more than that. Like the succeeding piano trio, the sonata is a memorial work, dedicated to the piano pedagogue and composer Leonid Nikolayev, who had died in October 1942 aged sixty-four, in Tashkent. Nikolayev was one of Shostakovich's early teachers at the Petrograd Conservatory (having been a professor there since 1906); the second movement is surely a searching epitaph for this fine musician.

Compared to that of the first sonata, the relative clarity of the second sonata's tonal basis acts as an anchor throughout. Reasonably firmly rooted in B minor, it is the home key that pervades the first movement and the finale: the *largo* falls to A flat major/minor, a descending minor third that marks the opening of the sonata's first theme. The tonality rises by a similar interval for the finale, the comparative length of which has already been remarked upon. By itself, this finale is as long as the first sonata.

Shostakovich's use of intervallic cells is shown at its most pronounced in the first themes of each movement: for example, the *allegretto* begins with a minor third, the *largo* with a falling fourth, the finale with a rising fifth. The 'stretching' of the intervals in this manner is unusual, but not unique in the composer's output. At one level, the finale could almost stand as a separate piece, as an extended set of variations on a lengthy, winding and curiously memorable theme (it may well be that this movement was written first). The subject initially suggests it has been put together from

A small, hand-drawn arrow in the top right corner, pointing towards the left.

scraps, gradually proliferating into a wholly coherent sonata structure. We may glimpse something of Shostakovich's compositional process in the sonata's first movement: in Volume 39 of the original Collected Edition there is an early version of one passage. But there is no doubt the final version is preferable.

The finale's moods are wide-ranging, impacted and continuously flowing. In the concluding pages we hear the strands of the three movements brought together through a masterly synthesis: the semiquavers of the first movement are combined with the solemnity of the *largo* through the main theme of the finale—the composer's symphonic mastery not wholly abandoned in this work, as impressive a compositional achievement as the first sonata.

The denunciation of Shostakovich in *Pravda* in February 1936 centred upon *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. Stalin had been to a performance of the hugely successful work a short while before: but it was completely beyond his comprehension and musical understanding. *Pravda*'s editorial condemned another theatre work by Shostakovich, his third ballet **The limpid stream**, a production of which had opened in Moscow two months before.

This criticism was difficult to understand: *The limpid stream* tells of a collective farm in Kuban visited by a ballet troupe, taking culture to the workers. A liaison between a young farm girl, Zina, and a dancer, Harmonist, encapsulates the clash of social mores but finally it is the farmers who succeed in teaching the sophisticates about human relationships. One might think such a libretto would have been politically correct for the time: the editorial writer doubtless thought he should put all of Shostakovich's music in the critical bag.

But the music remains, rescued (like all of Shostakovich's 'banned' music) from oblivion. Some of it was already known in Soviet Russia during the post-1936 era through individual movements resurfacing in other guises.



Shostakovich, despite the artistic and intellectual genius of his finest works, was also a well-known composer of popular music: the song Yuri Gagarin sang as the first man travelling in space was by Shostakovich; the jazz trumpeter Kenny Ball's hit 'Midnight in Moscow' comes from Shostakovich's musical *Moscow, Cheryomushki* of 1958; the slow movement of his second piano concerto and the *Nocturne* from *The Gadfly* became pop hits in the UK as TV signature tunes.

It was the composer's profound ability to embrace many musical styles that literally may have saved his life. The

*Nocturne* from Act II of *The limpid stream* is a further example: it depicts the liaison between Galya, the ballerina, Zina, and her dancer-husband Pyotr. Zina is disguised; as she enters, Pyotr does not recognize her. When he does, his astonishment leads to their adagio *Nocturne*, genuine in its tenderness and feeling, the popularity of which music under the eyes and ears of the Soviets survived the condemnation of Stalin and his lackeys.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2019



## ANDREY *Gugin*

Natalia Smirnova laid the foundations for Andrey Gugin to pursue the concert pianist career, enabling him to study with Olga Mechetina, Valery Kastelsky and Lev Naumov, and later with Vera Gornostayeva at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory whereupon from 2016 he continued with Stanislav Ioudenitch and William Grant Naboré at the International Piano Academy Lake Como.

In 2013 Andrey took second prize at the International Beethoven Piano Competition, while in 2014 he was presented with the Gold Medal and the Audience Award at the Gina Bachauer International Piano Competition. In 2016 Andrey gained first prize in the Sydney International Piano Competition, procuring a number of accolades.

Andrey's capacity as a chamber musician is well proven, having won second prize at the 2008 San Marino Piano Competition with Vadym Kholodenko. He has enjoyed associations with Askó | Schönberg, the Orchestre de chambre de Genève, Israel Camerata Jerusalem Orchestra, and Camerata Salzburg. He regularly appears with violinist Tasmin Little.

Andrey has performed under the baton of Valery Gergiev with the Mariinsky Theatre Orchestra, and with conductors Jaap van Zweden, Reinbert de Leeuw, Daniel Raikin and Asher Fisch. The London Philharmonic Orchestra, Russian State Symphony Orchestra, Netherlands Symphony Orchestra, Utah Symphony and Sydney Symphony Orchestra are among the many orchestras that have welcomed Andrey as guest soloist.

In demand as a recording artist, Andrey has recorded Shostakovich piano concertos with the Russian State Symphony Orchestra (used on the soundtrack of Steven Spielberg's Oscar-winning film *Bridge of Spies*), music for two pianos with iDuo, works for violin and piano with Ioana Cristina Goicea, and a Steinway & Sons recital program that included *Pictures from an exhibition*. He has recorded for



© Liana Darenskaya

TV and radio in Russia, the Netherlands, Croatia, Austria, Australia, Switzerland and the USA. His Liszt album was chosen by *Gramophone* as the Editor's Choice.

He has performed in concert halls across the globe including the Musikverein, Carnegie Hall, Abravanel Hall, Sydney Opera House, the Tchaikovsky Concert Hall, the Louvre and Asahi Hamarikyu Hall to mention but a few, and at the Verbier, Ruhr Klavier, Mariinsky International, Dubrovnik Summer, Ohrid Summer and Duszynki Chopin International festivals.



For over forty years, the Sydney International Piano Competition has been held in the highest esteem by pianists and audiences in Australia and internationally. Stimulating public interest in the piano—and classical music generally—it provides a showcase for outstanding young pianists from all over the world, assisting with the development and promotion of their careers as professional concert pianists. The Competition offers prizes in excess of AU\$200,000 along with engagements with international orchestras, festivals and solo recitals, CD recordings, and professional career development for the young contestants.

[www.sydneypianocompetition.com.au](http://www.sydneypianocompetition.com.au)

Thank you to those generous donors who have financially supported this album:

Marcus Barker & Rohan Morris

Alexandra & Carina Martin

Agnes Matrai

Peter and Helen O'Meara

Tony Strachan

Lourdes St George & Spencer White

Anonymous x2



Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 3–5 September 2018

Recording Engineer BEN CONNELLAN

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician JOHN ELLIOTT

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: *Sophia—the wisdom of the Almighty (Santa Protectrix, 1932)* by Nicholas Roerich (1874–1947)

The Nicholas Roerich Museum, New York / akg-images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



*Also available*

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

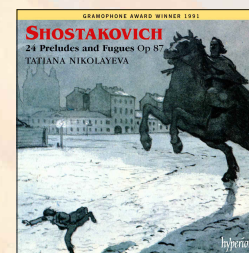
**24 Preludes & Fugues Op 87** CDA66441/3

TATIANA NIKOLAYEVA piano

‘The recording is clear and atmospheric, and the playing has power, grandeur, character, intellectual clarity and unforced intensity’ (*Gramophone*) ‘The record that has given me greater pleasure than any other this year’ (*The Sunday Times*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER

CLASSIC CD TOP 100 CDS OF ALL TIME

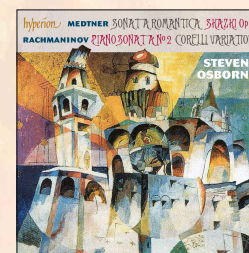


NIKOLAI MEDTNER (1880–1951) & SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

**Piano Sonatas** CDA67936

STEVEN OSBORNE piano

‘Steven Osborne’s recording of the expansive *Sonata Romantica*, Op 53 No 1, reveals colours, and light and shade ... finding a range of nuance and expressive depth that makes the most urgent and compelling case for large-scale Medtner that I’ve ever come across’ (*International Record Review*)



MODEST MUSORGSKY (1839–1881) & SERGE PROKOFIEV (1891–1953)

**Pictures from an exhibition, Visions fugitives & Sarcasms** CDA67896

STEVEN OSBORNE piano

‘This may well be the most lucid and musicianly *Pictures* on record. Hyperion’s sound and presentation are beyond praise’ (*Gramophone*) ‘Visit this exhibition with Steven Osborne; you’ll enjoy it much more’ (*The Times*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER

BBC MUSIC MAGAZINE RECORDING OF THE MONTH

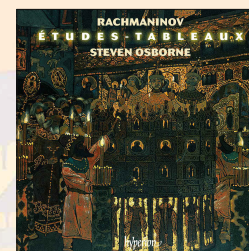


SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

**Études-tableaux** CDA68188

STEVEN OSBORNE piano

‘The sheer polish of [Osborne’s] technique is remarkable, approaching the patrician nonchalance of Rachmaninov himself—indeed, appearing at times to exceed him’ (*BBC Music Magazine*) ‘Rachmaninov fans won’t want to miss this; nor will connoisseurs of intelligent, meaningful piano-playing’ (*Gramophone*)



## CHOSTAKOVITCH *Préludes & Sonates pour piano*



**D**MITRI CHOSTAKOVITCH est né à Saint-Pétersbourg en septembre 1906, huit mois après la répression impitoyable d'une révolution manquée—événement qu'il allait commémorer dans sa onzième symphonie un demi-siècle plus tard.

Le sens musical inné de l'enfant fut encouragé par sa mère, professeur de piano qui avait fait ses études au Conservatoire de Saint-Pétersbourg : il était donc prévu que le premier (et seul) instrument de Dmitri soit le piano, et il y excellait. Il commença à travailler sérieusement avec sa mère en 1915, ce qui suscita, presque d'emblée, son désir de composer : une obsession qui ne le quitta jamais.

Les premières expériences de Chostakovitch en la matière correspondent à celles de son prédécesseur immédiat et compatriote russe, Serge Prokofiev, et annoncent celles de son cadet, un autre collègue, l'Anglais Benjamin Britten. Dans le cas de Britten, sa maîtrise du violon et de l'alto—instruments interchangeables chez les instrumentistes à cordes à cette époque—ainsi que du piano le distinguait de ses contemporains russes.

La Révolution russe de 1917 éveilla les yeux et les oreilles de Dmitri à un nouveau monde où des mœurs établis furent mis en pièces : il y avait là un contexte entièrement nouveau dans lequel n'importe quoi pouvait arriver, ce qui fut souvent le cas—en société, en politique, en esthétique et, pour Dmitri en particulier, en musique, car il recherchait les derniers « développements » en matière de composition à côté du peaufinage de sa technique pianistique.

Œuvre d'un étudiant à temps plein, l'Opus 1 de ce garçon âgé de treize ans—un scherzo pour piano, bientôt orchestré—marqua le début de sa longue carrière de compositeur. À un moment donné, il dut choisir, même si les privations et incertitudes économiques de la nouvelle Russie l'obligèrent en 1923, alors qu'il avait dix-sept ans,

à accompagner des films muets dans des cinémas pour subvenir aux besoins de la famille. À cette époque, il composa simultanément une œuvre pour obtenir son diplôme—la Symphonie n° 1, op.10—achevée trois mois avant son dix-neuvième anniversaire.

Cette symphonie comporte une importante partie de piano, en particulier dans le scherzo (la troisième œuvre de ce genre qu'il avait écrite pour orchestre). L'année suivante, la création, sous la direction de l'éminent Nikolaï Malko, remporta un immense succès : deux mois plus tard, toujours âgé de dix-huit ans, Chostakovitch joua en soliste le Concerto pour piano n° 1 de Tchaïkovski et participa au Concours Chopin à Varsovie—il ne le remporta pas, mais fit l'objet d'appréciations très élogieuses de la part du jury. Peu après, de retour à Léninegrad, il joua le Concerto pour piano n° 1 de Prokofiev et fut l'un des quatre pianistes lors de la création russe du ballet *Les Noces* de Stravinski. Néanmoins, malgré le succès public de ces prestations comme pianiste, l'attrait de la composition était le plus important.

En 1926 et 1927, Chostakovitch composa deux œuvres portant le même titre : celle qui fut rebaptisée **Sonate pour piano n° 1** s'intitulait à l'origine Symphonie « Octobre », op.12 ; et une œuvre pour orchestre, appelée aujourd'hui Symphonie n° 2, op.14, fut créée sous le titre *Symphonie « dédiée à Octobre »*. Après la création de l'op.14, il devint évident que le titre original de l'œuvre pour piano était incohérent. Il fut remplacé par « Sonate ». Aujourd'hui, la Symphonie n° 2 est appelée Symphonie « Octobre » ; si, de nos jours, on rencontre rarement les titres originaux, ils présentent des indices sur le caractère de ces deux œuvres. D'un autre côté, par leur impulsion et leur inspiration communes, les titres originaux révèlent la singulière méthode de composition dont chacune fait preuve. Une analyse de la première sonate et de la Symphonie n° 2 montre



qu'elles ont bien plus de choses en commun que leurs titres originaux. Elles montrent toutes deux certaines des plus remarquables caractéristiques de Chostakovitch en matière de composition, et l'un de ses nombreux paradoxes : il serait difficile de citer un autre compositeur du XX<sup>e</sup> siècle dont la musique est connue et admirée dans le monde entier, mais dans l'œuvre duquel d'indéniables chefs-d'œuvre restent inconnus. Dans ce groupe figurent la Sonate et la Symphonie « Octobre » de Chostakovitch.

À l'époque de la première sonate, le langage musical de Chostakovitch s'était beaucoup développé. Dans la symphonie, il révèle des tendances sérielles au sein de structures largement tonales et des éléments de composition à forme ouverte. Certainement instinctives de sa part, de telles tendances étaient nouvelles en 1925 : dans la sonate, la modernité et la virtuosité du jeune homme de dix-neuf ans ne connaît aucune limite. Elle est foisonnante, iconoclaste, sans complaisance—un génie juvénile débordant, capable de stupéfier les auditeurs un siècle après avoir été écrite. À la suite de cette sonate, Chostakovitch écrivit dix *Aphorismes* pour piano, op.13—comme si, ayant déclaré son génie dans la sonate en question, il avait besoin d'autres extrêmes formels : ils durent presque tous environ une minute.

Cette sonate est centrée sur ut majeur, avec une forte attraction pour la tonalité opposée de fa dièse majeur. L'œuvre débute rageusement, pleine d'impétuosité, avec une invention divergente à deux parties, son chromatisme acharné cachant une authentique série de onze notes, au sein de laquelle se trouvent sous deux aspects les empreintes sérielles de Chostakovitch récurrentes tout au long de sa carrière—la note « manquante », sol (dominante de la tonalité de base d'ut majeur), et deux notes répétées (fa dièse, la tonalité opposée), confirmant que ce qui peut sembler être un fatras de bruit doit être maîtrisé par la logique individuelle.



La structure est plus facile à comprendre : de ce début tumultueux, la musique engendre une puissance et une concentration croissantes jusqu'à ce qu'elle semble en mesure d'exploser avec une totale énergie. Dans un passage de palpitante résistance à la traction, ut majeur est assailli de toute part avant d'être submergé par une attaque implacable qui finit par tomber à trois fa dièses graves. À partir de là, *meno mosso*, la tonalité de fa dièse majeur domine en grande partie ce qui suit. Lentement, inexorablement, la musique avance à pas mesuré et tombe, avec beaucoup moins de force, à un accord de sol mineur brièvement tenu contre lequel oscillent au-dessous fa et fa dièse. Par ce moyen, fa dièse est rendu instable : c'est maintenant la note sensible de sol (elle-même dominante d'ut majeur, l'opposé de fa dièse majeur)—la note « manquante » de la série initiale.

On entrevoit un point d'une portée considérable, mais un soudain *allegro*, qui commence sur un fa dièse répété, s'impose comme si la tonalité nous avait dupés, impression apparemment confirmée par les do dièses massifs répétés à la basse sur un *tremolando* la-ré. La répétition cause sa perte car, quasiment statique, il s'estompe peu à peu, jusqu'à s'évanouir ou presque. Maintenant, il ne peut que disparaître et, après une mesure sinueuse et lente dans le style d'une cadence, c'est ce qu'il fait, sur le do naturel, la note la plus grave du clavier.

Détendue et sobre, la musique vagabonde librement à partir d'une large base. Décoré d'un filigrane intermittent, un thème douloureux formant une large voute (dont les deux premières notes sont à un intervalle de septième, sol naturel et fa dièse) se déroule, englobant le très large éventail mélodique et tonal de l'œuvre : il s'achève aussi sur un fa dièse grave contre lequel si, dont la dominante est fa dièse, se répète doucement.

Tout devient alors plus clair : si est la septième de do—il semble que rien ne puisse chasser cette tonalité



profondément enracinée, le ressort principal de toute l'œuvre. La tension se relâche et la musique se transforme en section finale. Reprenant des forces, elle affronte ce qui semblait sur le point de la détruire—fa dièse—en jouant un nouveau rôle et en renforçant la basse (et base) du mouvement dans la cadence finale alors qu'une succession tonitruante de do dièses à partir d'un fa dièse aigu frappé précipite au sol le do naturel : l'immense conflit dramatique est terminé.

Chostakovitch composa les **24 Préludes** au cours de l'hiver 1932–33, essentiellement à Léninegrad, mais le n° 8 fut écrit à Moscou. Ils sont tous datés et semblent avoir été composés à la suite les uns des autres entre le 30 décembre et le 2 mars, formant un cycle dans chacune des douze tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique. Même si, dans des programmes de récital, ils sont souvent joués séparément, ou en groupe de quelques morceaux choisis, il y a dans la manière dont le recueil a été composé avec le cycle des quintes ascendantes qu'ils couvrent (la tonalité majeure, suivie du relatif mineur : ainsi, le premier est en ut majeur, le deuxième en la mineur ; le troisième en sol majeur, le quatrième en mi mineur, et ainsi de suite) un impact maximum qui se révèle lorsqu'ils sont exécutés à la suite les uns des autres, comme un recueil, bien que le compositeur n'en ait enregistré que des extraits.

De même qu'on peut relever le contraste qui existe entre le recueil des *Aphorismes* et les œuvres précédentes de ce musicien, de même les *24 Préludes* suivent une série de musiques de scène et de film, ainsi que la plus vaste composition de Chostakovitch, son opéra en quatre actes *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, op.29 (1932). Depuis la sonate et les *Aphorismes*, Chostakovitch avait écrit beaucoup de musique pour orchestre (notamment deux autres symphonies et le ballet *L'Âge d'or*—une suite de concert tirée de ce dernier s'avérant très populaire)



et, en matière de composition originale pour piano, il s'était éloigné par la force des choses de son propre instrument.

Comparés à la nature nécessairement publique de la musique de théâtre et de film, les préludes sont plus intimes, très courts par nature (mais différents des *Aphorismes* quant au caractère), formant un lien avec l'œuvre suivante de Chostakovitch, le Concerto pour piano n° 1 (avec trompette et cordes), qu'il commença juste quatre jours après avoir achevé les préludes. Des analyses séparées de chacune de ces pièces, dont l'atmosphère et le caractère sont clairement définis, sont tout à fait superflues, bien que plusieurs d'entre elles se démarquent en raison de leur caractère singulier et de leur longueur relativement supérieure, ce qui en fait des morceaux qui peuvent se jouer séparément en récital, en particulier le prélude n° 14 en mi bémol mineur.

Cette remarquable étude fut transcrite (dès 1933) pour grand orchestre par Leopold Stokowski, qui enregistra sa version au moins quatre fois. Parmi les autres arrangements, on en compte plusieurs pour violon et piano ; il y a eu aussi un enregistrement du n° 17 pour clarinette et orchestre interprété par le clarinettiste de jazz Artie Shaw avec l'Orchestre symphonique Columbia sous la direction de Walter Hendl.

Mais, quels que soient la longueur et le moyen d'expression, chaque prélude est la preuve, si tant est qu'il en fallait une, que Chostakovitch pouvait distiller son génie dans les modules les plus réduits, tout comme, bien sûr, dans l'exploration à grande échelle, où il allait bientôt se lancer avec sa Symphonie n° 4. Le sort de cette œuvre, comme celui de Chostakovitch lui-même en raison de la condamnation de sa musique en 1936 sur des bases politiques, ainsi que sa réhabilitation ultérieure au sein de l'art soviétique grâce à sa Symphonie n° 5 composée l'année suivante dépasse le cadre de ces notes. Mais il est intéressant de



considérer qu'en 1943, l'année de sa **Sonate pour piano n° 2**, son œuvre comprenait sept symphonies et, dans le mois qui suivit la création de cette sonate qu'il donna en juin de cette année-là, il commença son immense Symphonie n° 8 (achevée en six semaines).

Si on la compare à l'ampleur des septième et huitième symphonies, la Sonate pour piano n° 2 de Chostakovitch est presque un contrepoids formel à ces œuvres, avec son finale qui en est le mouvement le plus long, le premier mouvement—rapide mais (comme si souvent chez Chostakovitch) marqué allegretto ce qui semble paradoxal—étant le moins chargé d'émotion. Une telle remarque est plus apparente que réelle toutefois, car l'oscillation rythmique du mouvement initial n'est pas une parade tonitruante, mais se rapproche davantage de l'idée rapide d'activité intense et concentrée. Le deuxième mouvement, une lamentation largo, s'articule parfaitement avec la musique vive de l'allegretto, mais il est bien plus que ça. Comme le Trio avec piano qui lui fera suite, cette sonate est une œuvre commémorative, dédiée au pédagogue du piano et compositeur Leonid Nikolaïev, mort à Tachkent en octobre 1942 à l'âge de soixante-quatre ans. Nikolaïev fut l'un des premiers professeurs de Chostakovitch au Conservatoire de Petrograd (où il enseignait depuis 1906) ; le deuxième mouvement est certainement une épitaphe pénétrante pour ce musicien accompli.

Comparée à celle de la première sonate, la clarté relative de la base tonale de la seconde sonate agit comme un point d'ancrage du début à la fin. Assez fermement enracinée en si mineur, c'est la tonalité d'origine qui imprègne le premier mouvement et le finale : le largo tombe à la bémol majeur/mineur, tierce mineure descendante qui marque le début du premier thème de cette sonate. La tonalité gravite le même intervalle pour le finale, dont la longueur relative a déjà été mentionnée. À lui seul, ce finale est aussi long que la première sonate.



L'utilisation que fait Chostakovitch de cellules d'intervalles est surtout marquée dans les premiers thèmes de chaque mouvement : par exemple, l'allegretto débute par une tierce mineure, le largo par une quarte descendante, le finale par une quinte ascendante. Un tel « étirement » des intervalles est inhabituel—mais pas unique dans l'œuvre de ce compositeur. En un sens, le finale pourrait presque constituer une pièce séparée, comme une très vaste série de variations sur un thème long et sinueux étrangement facile à mémoriser (il se pourrait bien que ce mouvement ait été écrit en premier). Le sujet suggère au début qu'il a été élaboré à partir de fragments réunis, proliférant peu à peu pour former une structure de sonate entièrement cohérente. On peut entrevoir quelque chose du processus de composition de Chostakovitch dans le premier mouvement de la sonate : dans le Volume 39 de l'Édition complète originale, il y a une première version d'un passage. Mais il ne fait aucun doute que la version finale est préférable.

Il y a beaucoup d'atmosphères dans le finale, qui ont un réel impact et s'écoulent de façon continue. Dans les dernières pages, on perçoit les composantes des trois mouvements réunies par le biais d'une synthèse magistrale : les doubles croches du premier mouvement sont associées à la solennité du largo par le thème principal du finale—la maîtrise symphonique du compositeur n'est pas totalement abandonnée dans cette œuvre, une réussite aussi impressionnante en matière de composition que la première sonate.

La dénonciation de Chostakovitch dans la *Pravda* en février 1936 portait sur *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. Staline s'était rendu peu avant à une représentation de cette œuvre qui remporta un immense succès : mais elle dépassait totalement son entendement et sa compréhension musicale. L'éditorial de la *Pravda* condamna une autre œuvre scénique de Chostakovitch, son troisième



ballet **Le clair ruisseau**, dont une production avait été créée à Moscou deux mois plus tôt.

Cette critique fut difficile à comprendre : *Le clair ruisseau* raconte l'histoire d'une ferme collective à Kuban visitée par une troupe de ballet, apportant la culture aux travailleurs. Une liaison entre une jeune fille élevée dans une ferme, Zina, et un danseur, Harmoniste, résume le conflit des mœurs sociales mais ce sont finalement les fermiers qui réussissent à enseigner les relations humaines aux raffinés. On aurait pu penser qu'un tel livret serait politiquement correct à cette époque : l'éditorialiste croyait sans doute qu'il devait mettre toute la musique de Chostakovitch dans le même sac.

Mais la musique reste, sauvée de l'oubli (comme toute la musique « interdite » de Chostakovitch). Une partie était déjà connue en Russie soviétique durant la période de l'après 1936 grâce à des mouvements isolés qui ont refait surface sous d'autres formes. Malgré le génie artistique et intellectuel de ses meilleures œuvres, Chostakovitch était aussi un compositeur de musique populaire célèbre : la

chanson Youri Gagarine chantée lors du premier voyage d'un homme dans l'espace était de Chostakovitch ; le tube du trompettiste de jazz Kenny Ball « Minuit à Moscou » est tiré de la comédie musicale de Chostakovitch *Moscou, Tchériomouchki* (1958) ; le mouvement lent de son Concerto pour piano n° 2 et le *Nocturne* du *Taon* sont devenus des succès populaires au Royaume-Uni comme génériques à la télévision.

Ce compositeur avait une capacité profonde à embrasser de nombreux styles musicaux, ce qui a pu bel et bien lui sauver la vie. Le *Nocturne* de l'Acte II du *Clair ruisseau* est un autre exemple : il dépeint la liaison entre Galia, la ballerine, Zina, et son mari danseur Piotr. Zina est déguisée ; lorsqu'elle entre, Piotr ne la reconnaît pas. Et quand il réalise que c'est elle, son étonnement donne lieu à leur *Nocturne* adagio, d'une tendresse et d'une sensibilité sincères, dont la popularité aux yeux et aux oreilles des Soviétiques survécut à la condamnation de Staline et de ses laquais.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2019  
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



**D**MITRI SCHOSTAKOWITSCH wurde im September 1906 in St. Petersburg geboren, acht Monate nachdem dort eine glücklose Revolte skrupellos niedergeschlagen worden war—ein Ereignis, dessen er ein halbes Jahrhundert später in seiner 11. Sinfonie gedenken sollte.

Die angeborene Musikalität des Knaben wurde von seiner Mutter gefördert, einer Klavierlehrerin, die am Petersburger Konservatorium studiert hatte. So war zu erwarten, dass das Klavier Dmitris Haupt- und einziges Instrument werden würde; er wurde ein glänzender Pianist. Als er 1915 mit ernsthaften Klavierstudien bei seiner Mutter begann, erwachte so gut wie gleichzeitig der Wunsch in ihm, zu komponieren—ein Drang, der ihn nie wieder loslassen sollte.

Darin ähnelten Schostakowitschs frühe musikalische Erfahrungen denen seines unmittelbaren Vorläufers und Landsmannes Sergei Prokofjew und auch denen, die wenig später ein künftiger Kollege, Benjamin Britten, machen sollte. Im Unterschied zu seinen russischen Landsleuten beherrschte dieser auch Geige und Bratsche, zwei Instrumente, die damals als austauschbar behandelt wurden.

Die russische Revolution von 1917 öffneten die Augen und Ohren Dmitris: Er erlebte eine Welt, in der das Hergebrachte in Stücke ging—eine weiße Leinwand, die Platz für alles nur Denkbare bot. Und oft ereignete es sich auch—in der Gesellschaft, der Politik, der Kunst und, besonders für Dmitri, in der Musik; denn während er sein Klavierspiel vervollkommnete, war er stets auch den neuesten Entwicklungen im Komponieren auf der Spur.

Mit dreizehn Jahren kam er ans Konservatorium, und mit seinem Opus 1—einem Scherzo für Klavier, das er bald auch orchestrierte—begann er sein Schaffen als Komponist. Irgendwann würde er sich entscheiden müssen—obgleich zunächst die nackte Not und Unsich-

erheit den Siebzehnjährigen 1923 dazu zwang, als Stummfilmpianist dringend benötigtes Geld für die Familie zu verdienen. Zur selben Zeit komponierte er seine Abschlussarbeit, die 1. Sinfonie op. 10, vollendet drei Monate vor seinem neunzehnten Geburtstag.

Die Sinfonie enthält auch eine Klavierstimme, die besonders im Scherzo hervortritt, seinem dritten Orchesterstück dieser Art. Die Uraufführung im Jahr darauf unter dem berühmten Nikolai Malko geriet zum sensationellen Erfolg. Zwei Monate später spielte er, immer noch achtzehnjährig, als Solist in Tschaikowskys 1. Klavierkonzert und trat beim Chopin-Wettbewerb in Warschau an; er gewann zwar nicht den Wettbewerb, doch das besondere Lob der Jury. Bald darauf, zurück in Leningrad, spielte er Prokofjews 1. Klavierkonzert und war einer der vier Pianisten in der russischen Erstaufführung von Strawinskys Ballett *Les Noces*. Doch allen pianistischen Lorbeeren zum Trotz: Das Komponieren reizte ihn mehr.

1926 und 1927 schrieb Schostakowitsch zwei Werke mit fast gleichlautenden Titeln. Das eine, schließlich zu **Klaviersonate Nr. 1** umbenannt, hieß ursprünglich „Sinfonie op. 12 ‚Oktober‘“; das Orchesterwerk, das wir heute als Sinfonie Nr. 2 op. 14 kennen, wurde unter dem Titel *An den Oktober: Eine sinfonische Zueignung* uraufgeführt. Nach der Premiere des Opus 14 konnte es nicht beim ursprünglichen Titel des Klavierwerks bleiben; es wurde zur „Sonate“. Die 2. Sinfonie wird heute als „Oktobersinfonie“ bezeichnet; und obwohl man die ursprünglichen Titel nur selten liest, geben sie Hinweise auf den Gehalt beider Werke. Auch in anderer Hinsicht deuten die Titel mit ihrer gemeinsamen Zielrichtung auf die eigentümliche Kompositionsweise hin, welche die Werke jeweils aufweisen. Ein genauerer Blick auf die 1. Sonate und die 2. Sinfonie zeigt, dass sie mehr miteinander gemein haben als ihre ursprünglichen Titel. An beiden lassen



sich typische Mittel des Komponisten Schostakowitsch zeigen—ebenso wie einer seiner Widersprüche: Sicher wäre es schwer, einen Komponisten des 20. Jahrhunderts zu finden, dessen Musik so weit verbreitet und berühmt ist, in dessen Œuvre sich jedoch auch Meisterwerke finden, die unbekannt geblieben sind. Zu ihnen zählen die beiden „Oktober“-Stücke.

Als er seine 1. Sonate schrieb, hatte sich Schostakowitschs Stil enorm weiterentwickelt. In der Sinfonie tritt eine Tendenz zur Reihenkomposition innerhalb eines tonalen Rahmens zutage, dazu Elemente durchkomponierter Mehrsätzigkeit. Diese Früchte seines kompositorischen Gespürs waren 1925 noch ganz neu. Die Modernität und Virtuosität des Neunzehnjährigen kennt in der Sonate keine Grenzen. Sie ist ein einziges Gewimmel, ein Bildersturm, eine Absage an den Kompromiss; sie zeigt ein jugendliches Genie in voller Kraft, das noch ein Jahrhundert später seine Zuhörer zu verblüffen vermag. Diesem stürmischen Werk ließ Schostakowitsch die zehn *Aphorismen* für Klavier op. 13 folgen—ganz so, als drängte es ihn nach der geballten Kraft der Sonate in das andere formale Extrem: Fast alle dauern sie nur etwa eine Minute.

C-Dur bildet das tonale Zentrum der Sonate, wobei sie einen starken Zug in Richtung Fis-Dur zeigt, der im Quintenzirkel entgegengesetzten Tonart. Das Stück beginnt wütend, hitzig und drängend mit einer auseinanderstrebenden zweistimmigen Invention; hinter seiner wilde Chromatik verbirgt sich eine Elftonreihe. In ihr werden zwei Aspekte des Reihenkomponierens erkennbar, wie Schostakowitsch es in seinem gesamten Schaffen pflegte: das Fehlen des Tons G, Dominante der Zentraltonart C-Dur, und die Wiederholung des Tons Fis, der entgegengesetzten Tonart. In dem scheinbaren Lärmen verbirgt sich also eine ganz eigentümliche Logik.

Leichter zu erfassen ist der Aufbau: Ausgehend von diesem heftigen Anfang gewinnt die Musik an Kraft und

Konzentration, bis sie mit ungehemmter Kraft ausbricht. In einem Verlauf von packender Anspannung wird C-Dur von allen Seiten bestürmt, bevor es von einem gnadenlosen Angriff überwältigt wird, der schließlich mit einem dreifachen tiefen Fis endet. Von hier an, „meno mosso“ im Tempo, dominiert Fis-Dur große Teile des Folgenden. Die Musik schreitet langsam und unaufhaltsam voran und sinkt gänzlich kraftlos auf einen tiefen g-Moll-Akkord hinab, unter dem F und Fis gegeneinander oszillieren. So wird das Fis destabilisiert und zum bloßen Leitton von G, der Dominante der gegensätzlichen Tonart C-Dur—und jener Note, die in der Reihe vom Werkanfang fehlt.

In der Ferne blitzt ein Ziel auf, doch ein unvermitteltes, mit einem wiederholten Fis beginnendes Allegro steigt auf, ganz als ob die Tonart uns in einen Hinterhalt gelockt hätte—ein Eindruck, den ein mächtiges, wiederholtes Cis über einem A–D-Tremolo zu bestätigen scheint. Die Wiederholung erweist sich jedoch als sein Untergang: Gleichsam erstarrt, wird es immer schwächer, bis es sich fast ins Nichts zurückzieht. Nun kann es nur noch absinken—und nach einem verschlungen-langsamem kadenzartigen Takt tut es das auch, hinab auf C, die tiefste Note auf der Klaviatur.

Gelassen und gefasst entwickelt sich die Musik nun frei schweifend über einem breiten Fundament. Nun entfaltet sich, mit feinen Verzierungen versehen, ein weitgeschwungenes, schmerzhaftes Thema, beginnend mit der großen Septime G–Fis. Es nimmt das ganze, unermesslich breite tonartliche Spektrum des Werkes in sich auf. Auch dieser Abschnitt schließt auf einem tiefen Fis, über dem leise ein H wiederholt wird; es wäre die Tonika zur Dominante Fis.

Nun klärt sich manches: H ist Leitton zu C—es scheint, als könne nichts diese tiefverwurzelte Tonart auslöschen, den Ursprung des gesamten Stücks. Die Spannung löst sich, der Schlussabschnitt des Werks beginnt. Es gewinnt an Kraft



und tritt schließlich dem Fis entgegen, dem es beinahe zum Opfer gefallen wäre. In der Schlusskadenz des Satzes verstärkt das Fis den Bass (und das Fundament) des Satzes; ein hohes Fis wie ein Dolchstich, dann schleudert eine donnernde Folge von Cis-Wiederholungen das C in die Tiefe. Der unermesslich dramatische Kampf ist ausgekämpft.

Schostakowitsch schrieb seine **24 Präludien** im Winter 1932–33 größtenteils in Leningrad; nur die Nr. 8 entstand in Moskau. Jedes Präludium trägt ein Datum: Offenbar wurden sie der Reihe nach vom 30. Dezember bis zum 2. März komponiert. Sie bilden einen Zyklus aus jeder der zwölf Dur- und Molltonarten der chromatischen Tonleiter. Häufig werden sie einzeln oder gruppenweise aufgeführt. Die Kompositionsweise des Zyklus jedoch und seine Folge von verwandten Dur- und Molltonarten in aufsteigenden Quinten—das erste Stück steht in C-Dur, das zweite in a-Moll; dann folgen G-Dur und e-Moll usw.—deuten darauf hin, dass sie am besten zur Wirkung kommen, wenn sie im Ganzen und in der vorgesehenen Reihenfolge erklingen. Der Komponist selber hat allerdings nur Auszüge eingespielt.

So wie die *Aphorismen* im Gegensatz zum unmittelbar vorausgegangenen Werk des Komponisten stehen, so folgten die *24 Präludien* einer Reihe von Bühnen- und Filmmusiken sowie dem umfänglichsten Werk Schostakowitschs, der vieraktigen Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, op. 29 (1932). Nach der Sonate und den *Aphorismen* hatte Schostakowitsch viel Orchestermusik geschrieben, darunter zwei weitere Sinfonien und das Ballett *Das goldene Zeitalter*; eine daraus gewonnene Orchestersuite wurde zum beliebten Konzertstück. Vom Komponieren für sein eigenes Instrument hatte ihn das zwangsläufig abgehalten.

Wenden sich Bühnen-, Opern- und Filmmusik an das große Publikum, so sind die Präludien intimer und naturgemäß kurz angelegt, wenn auch in ganz anderer Weise als die *Aphorismen*. Sie schlagen eine Brücke zu Schostakowitschs nachfolgendem Werk, dem Klavierkonzert



Nr. 1 (für Klavier, Trompete und Streicher), das er nur vier Tage nach dem Abschluss der Präludien beginnen sollte. Es ist überflüssig, jedes dieser Stücke einzeln zu kommentieren, so klar sind alle nach Stimmung und Charakter umrissen. Einzelne fallen allerdings auf durch besondere Prägung und Länge; sie erklingen häufig im Konzert, besonders die Nr. 14 in es-Moll.

Dieses bemerkenswerte Stück wurde bereits 1933 von Leopold Stokowski orchestriert; er nahm es nicht weniger als viermal auf. Außerdem wurde es mehrmals für Klavier und Violine arrangiert; es existiert auch eine Aufnahme von Nr. 17 mit dem Jazzklarinettisten Artie Shaw mit dem Columbia Symphony Orchestra unter Walter Hendl.

Doch ungeachtet der Länge oder des Klangwerkzeugs: In jedem dieser Präludien erweist sich—wenn es dessen denn bedurfte—Schostakowitschs Fähigkeit, sein Genie auf die kürzeste denkbare Zeitdauer zu konzentrieren—ganz wie er natürlich bald, in seiner 4. Sinfonie, die äußerste zeitliche Ausdehnung ausloten würde. Welches Schicksal diesem Werk und Schostakowitsch selber beschieden sein sollte, nachdem seine Musik 1936 aus politischen Gründen denunziert wurde; wie ihm mit seiner 5. Sinfonie im Jahr daraus seine Rehabilitation in der Sowjetkultur glückte: Alles dies kann hier nicht behandelt werden. Doch bleibt festzuhalten, dass er 1943, im Jahr der **Klaviersonate Nr. 2**, sieben Sinfonien komponiert haben würde; und dass er nur einen Monat nach der von ihm selber gespielten Uraufführung der Sonate im Juni jenes Jahres seine gewaltige 8. Sinfonie beginnen und in sechs Wochen fertigstellen würde.

Vergleicht man die zweite Sonate mit den sehr groß angelegten Sinfonien Nr. 7 und 8, so wirkt ihr Finale, der längste Satz, beinahe wie ein formales Gegengewicht dazu. Ihr erster Satz, rasend schnell und doch—in der für Schostakowitsch typischen, scheinbar widersprüchlichen Art—Allegretto bezeichnet, wirkt in emotionaler Hinsicht



kühl. Doch der Schein mag trügen, denn das rasche Tempo des Kopfsatzes ist kein lautes, alles niedertrampelndes Rasen, sondern kommt eher dem blitzschnellen Denken bei angespannter, hochkonzentrierter Tätigkeit gleich. Der zweite Satz, ein klagendes Largo, schafft den perfekten Gegensatz zur leichtfüßigen Musik des Allegretto—und ist doch selber viel mehr. Wie das Klaviertrio, das folgen sollte, ist die Sonate ein Werk „in memoriam“: Es ist dem Klavierpädagogen und Komponisten Leonid Nikolajew gewidmet, der im Oktober 1942 im Alter von 64 Jahren in Taschkent gestorben war. Nikolajew gehörte zu den ersten Lehrern Schostakowitschs am Konservatorium in Petrograd, wo er seit 1906 als Professor lehrte; der zweite Satz ist als eindringlicher Grabspruch auf diesen großen Musiker zu verstehen.

Die im Vergleich mit der 1. Sonate größere tonartliche Klarheit der Sonate Nr. 2 verankert das ganze Werk in einem stabilen h-Moll. Es zieht sich durch den ersten Satz und das Finale; das Largo sinkt nach As-Dur/as-Moll ab—um eine kleine Terz, wie sie das erste Thema der Sonate kennzeichnet. Die Tonart steigt zum Finale hin wieder um eine kleine Terz an; einem Finale, das allein so lang ist wie die gesamte 1. Sonate.

Wie Schostakowitsch mit intervallischen Zellen arbeitet, wird an den ersten Themen beider Sätze besonders deutlich. So beginnt das Allegro etwa mit einer kleinen Terz, das Largo mit einem Quartfall und das Finale mit einem Quintsprung. Ein solches sukzessives Dehnen eines Intervalls ist ungewöhnlich, dabei aber nicht einzigartig im Gesamt-schaffen des Komponisten. Das Finale könnte beinahe für sich allein stehen; es bildet eine ausgedehnte Variationsfolge über ein langes, gewundenes und doch eigenartig eingängiges Thema; es ist denkbar, dass Schostakowitsch diesen Satz als ersten vollendete. Das Thema wirkt zunächst so, als sei es zusammengeflickt; erst nach und nach verbreitert es sich zu einer zusammenhängenden Sonatenform. Der erste Satz

könnte einen Blick auf den Schaffensprozess erlauben: In Band 39 der alten Gesamtausgabe ist eine Passage in einer frühen Fassung abgedruckt; die Endfassung ist jedoch zweifellos die gelungenere.

Das Finale umfasst ein breites Spektrum an Stimmungen, dichtgedrängt und stets im Fluss. Im Schlussabschnitt werden die thematischen Stränge der drei Sätze zusammengeführt: Die Sechzehntel des ersten Satzes werden mit dem Ernst des zweiten Satzes kombiniert—während das Hauptthema des Finales erklingt. Der Sinfoniker Schostakowitsch gibt sich hier zu erkennen, und das auf ebenso eindrückliche Weise wie in der ersten Sonate.

Die vernichtende Kritik Schostakowitschs in der *Prawda* im Februar 1936 galt vor allem der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Stalin hatte kurz zuvor eine Vorstellung des Erfolgsstücks besucht; es überstieg sein Fassungsvermögen und Musikverständnis. Die Kritik warf sich auch auf ein anderes Werk Schostakowitschs, sein drittes Ballett **Der klare Bach**, das zwei Monate zuvor in Moskau erstmals erklungen war.

Sie war nicht recht verständlich: *Der klare Bach* erzählt von einer Kolchese am Kuban, auf der eine Ballettruppe gastiert, die den Bauern die Hochkultur nahebringen soll. In der Liebelei zwischen dem Bauernmädchen Zina und dem Tänzer Harmonist prallen die Lebenswelten von Stadt und Land aufeinander; doch schließlich sind es die Bauern, die den Stadtleuten eine Lektion über menschliches Miteinander erteilen. Ein solches Libretto hätte eigentlich keine Schwierigkeiten mit der offiziellen politischen Linie aufwerfen sollen. Der *Prawda*-Kritiker jedoch hielt es offenbar für geboten, Schostakowitschs Musik in Bausch und Bogen zu verdammen.

Die Musik hat überlebt und konnte, wie alle einmal verbotenen Werke Schostakowitschs, dem Vergessen entrissen werden. Einige Sätze wurden nach 1936 in Russland unter



anderem Titel bekannt. Bei aller künstlerischen Meisterschaft und intellektuellen Tiefe, die aus Schostakowitschs großen Werken spricht, war er auch bekannt für Musik, die den Massengeschmack ansprach. Das Lied, das Juri Gagarin bei seinem ersten Weltraumspaziergang sang, war von Schostakowitsch; „Midnight in Moscow“, ein Hit des Jazztrompeters Kenny Ball, entstammte Schostakowitschs Operette *Moskau, Tschernomuschki* von 1958; der langsame Satz seines 2. Klavierkonzerts und das *Notturmo* aus *Die Stechfliege* waren Schlager in Großbritannien, wo sie als Titelmelodien zu Fernsehsendungen Verwendung fanden.

Es war diese Fähigkeit des Komponisten, in vielen verschiedenen Stilen zu schreiben, die ihm wohl buchstäblich das Leben rettete. Auch das *Nocturne* aus dem 2. Akt des *Klaren Bachs* ist ein Beispiel dafür: Es schildert die Beziehung zwischen der Ballerina Galya, Zina und ihrem Ehemann Pjotr. Zina hat sich verkleidet, und Pjotr erkennt sie nicht, als sie das Zimmer betritt. Als sie sich zu erkennen gibt, ist er überrascht; die Szene mündet in dieses Adagio-*Nocturne* voll echter Zärtlichkeit. Das beliebte Stück sollte die Verurteilung durch Stalin und seine Schergen überleben.

ROBERT MATTHEW-WALKER © 2019

Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL



