



ШОСТА
КОВИЧ

plays

ШОСТА
КОВИЧ

Диск 1

Дмитрий Шостакович

Из цикла «24 прелюдии и фуги», соч. 87

1 № 1 До мажор	4.48
2 № 4 ми минор	8.23
3 № 5 Ре мажор	3.01
4 № 6 си минор	5.09
5 № 8 фа-диез минор	8.24
6 № 12 соль-диез минор	7.38
7 № 13 Фа-диез мажор	7.44
8 № 14 ми-бемоль минор	7.41
9 № 16 си-бемоль минор	11.45
10 № 20 до минор	10.35

Общее время: 75.17

Дмитрий Шостакович, *фортепиано*

Ремастеринг – Максим Пилипов

Disc 1

Dmitri Shostakovich

From *The 24 Preludes and Fugues, Op. 87*

1 No. 1 in C major	4.48
2 No. 4 in E minor	8.23
3 No. 5 in D major	3.01
4 No. 6 in B minor	5.09
5 No. 8 in F sharp minor	8.24
6 No. 12 in G sharp minor	7.38
7 No. 13 in F sharp major	7.44
8 No. 14 in E flat minor	7.41
9 No. 16 in B flat minor	11.45
10 No. 20 in C minor	10.35

Total time: 75.17

Dmitri Shostakovich, *piano*

Remastering – Maxim Pilipov

Диск 2

Дмитрий Шостакович

Из цикла «24 прелюдии и фуги», соч. 87	Концерт для фортепиано с оркестром
1 № 22 соль минор 7.01	№ 1 до минор, соч. 35
2 № 23 Фа мажор 6.11	22 I. Allegretto 5.55
3 № 24 ре минор 11.38	23 II. Lento 6.57
«Детская тетрадь», соч. 69	24 III. Moderato 1.33
4 1. Марш 0.24	25 IV. Allegro con brio 5.58
5 2. Вальс 0.24	Концерт для фортепиано с оркестром
6 5. Грустная сказка 1.13	№ 2 Фа мажор, соч. 102
7 4. Веселая сказка 0.30	26 I. Allegro 6.08
8 3. Медведь 0.41	27 II. Andante 5.10
9 6. Заводная кукла 0.37	28 III. Allegro 4.53
10 7. День рождения 0.46	
«Три фантастических танца», соч. 5	Общее время: 78.52
11 1. Allegretto 0.54	Дмитрий Шостакович, <i>фортепиано</i>
12 2. Andantino 1.12	Иосиф Воловник, <i>труба</i> (22–25)
13 3. Allegretto 0.54	Симфонический оркестр Московской
14 Полька из балета «Золотой век»,	государственной филармонии
соч. 22 1.41	Дирижер – Самуил Самосуд (22–25)
Из цикла «24 прелюдии», соч. 34	Большой симфонический оркестр
15 № 14 ми-бемоль минор 1.54	Центрального телевидения и
16 № 15 Ре-бемоль мажор 0.50	Всесоюзного радио
17 № 24 ре минор 0.56	Дирижер – Александр Гаук (26–28)
18 № 8 фа-диез минор 0.47	
19 № 17 Ля-бемоль мажор 1.23	Записи: 1947 (4–21),
20 № 18 фа минор 0.45	из Большого зала Московской
21 № 19 Ми-бемоль мажор 1.24	консерватории 27 ноября 1957 г.
	(22–25), 1956 г. (26–28)
	Ремастеринг – Максим Пилипов

Disc 2

Dmitri Shostakovich

From <i>The 24 Preludes and Fugues</i> , Op. 87	Piano Concerto No. 1 in C minor, Op. 35
1 No. 22 in G minor 7.01	22 I. Allegretto 5.55
2 No. 23 in F major 6.11	23 II. Lento 6.57
3 No. 24 in D minor 11.38	24 III. Moderato 1.33
<i>Children's Notebook</i> , Op. 69	25 IV. Allegro con brio 5.58
4 1. March 0.24	Piano Concerto No. 2 in F major, Op. 102
5 2. Waltz 0.24	26 I. Allegro 6.08
6 5. Sad Tale 1.13	27 II. Andante 5.10
7 4. Merry Tale 0.30	28 III. Allegro 4.53
8 3. The Bear 0.41	
9 6. The Clockwork Doll 0.37	Total time: 78.52
10 7. Birthday 0.46	Dmitri Shostakovich, <i>piano</i>
<i>Three Fantastic Dances</i> , Op. 5	Iosif Volovnik, <i>trumpet</i> (22–25)
11 1. Allegretto 0.54	The Moscow Philharmonic Orchestra
12 2. Andantino 1.12	Conductor – Samuil Samosud (22–25)
13 3. Allegretto 0.54	The Moscow Radio Symphony Orchestra
14 Polka from the ballet	Conductor – Alexander Gauk (26–28)
<i>The Golden Age</i> , Op. 22 1.41	
From <i>The 24 Preludes</i> , Op. 34	Recorded in 1947 (4–21),
15 No. 14 in E flat minor 1.54	at the Grand Hall of the Moscow
16 No. 15 in D flat major 0.50	Conservatory on November 27,
17 No. 24 in D minor 0.56	1957 (22–25), 1956 (26–28).
18 No. 8 in F sharp minor 0.47	Remastering – Maxim Pilipov
19 No. 17 in A flat major 1.23	
20 No. 18 in F minor 0.45	
21 No. 19 in E flat major 1.24	

Диск 3

Дмитрий Шостакович

Соната для виолончели и фортепиано ре минор, соч. 40

1 I. Allegro non troppo	8.39
2 II. Allegro.	3.28
3 III. Largo	8.52
4 IV. Allegro	4.09
Соната для скрипки и фортепиано, соч. 134	
5 I. Andante	9.48
6 II. Allegretto	6.24
7 III. Largo	12.29
8 Концертино для двух фортепиано, соч. 94	8.02

Общее время: 61.57

Даниил Шафран, *виолончель* (1–4)
Давид Ойстрах, *скрипка* (5–7)
Максим Шостакович, *фортепиано* (8)
Дмитрий Шостакович, *фортепиано*

Записи: 1946 (1–4), 1958 (8) гг.
Запись сделана в квартире Шостаковича в декабре 1968 г. (5–7)
Ремастеринг – Максим Пилипов

Disc 3

Dmitri Shostakovich

Cello Sonata in D minor, Op. 40

1 I. Allegro non troppo	8.39
2 II. Allegro.	3.28
3 III. Largo	8.52
4 IV. Allegro	4.09
Violin Sonata, Op. 134	
5 I. Andante	9.48
6 II. Allegretto	6.24
7 III. Largo	12.29
8 Concertino for two pianos, Op. 94	8.02

Total time: 61.57

Daniil Shafran, *cello* (1–4)
David Oistrakh, *violin* (5–7)
Maxim Shostakovich, *piano* (8)
Dmitri Shostakovich, *piano*

Recorded in 1946 (1–4), 1958 (8).
Recorded in Shostakovich's apartment on December, 1968 (5–7).
Remastering – Maxim Pilipov

Диск 4

Дмитрий Шостакович

Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано ми минор, соч. 67

1 I. Andante – Moderato	7.26
2 II. Allegro con brio	2.38
3 III. Largo	4.42
4 IV. Allegretto	10.16
Квintет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели соль минор, соч. 57	
5 I. Prelude. Lento – Poco più mosso	3.38
6 II. Fugue. Adagio	10.29
7 III. Scherzo. Allegretto	3.06
8 IV. Intermezzo. Lento	6.25
9 V. Finale. Allegretto	5.55

Общее время: 54.41

Треки 1–4:

Давид Ойстрах, *скрипка*

Милош Садло, *виолончель*

Дмитрий Шостакович, *фортепиано*

Треки 5–9:

Дмитрий Шостакович, *фортепиано*

Квартет имени Бетховена:

Дмитрий Цыганов, *первая скрипка*

Василий Ширинский, *вторая скрипка*

Вадим Борисовский, *альт*

Сергей Ширинский, *виолончель*

Записи: 1947 (1–4), 1955 (5–9) гг.

Звукорежиссер – Александр Гроссман (5–9)

Ремастеринг – Надежда Радугина

Disc 4

Dmitri Shostakovich

Piano Trio No. 2 in E minor, Op. 67

1 I. Andante – Moderato	7.26
2 II. Allegro con brio	2.38
3 III. Largo	4.42
4 IV. Allegretto	10.16
Piano Quintet in G minor, Op. 57	
5 I. Prelude. Lento – Poco più mosso	3.38
6 II. Fugue. Adagio	10.29
7 III. Scherzo. Allegretto	3.06
8 IV. Intermezzo. Lento	6.25
9 V. Finale. Allegretto	5.55

Total time: 54.41

Tracks 1–4:

David Oistrakh, *violin*

Miloš Sádlo, *cello*

Dmitri Shostakovich, *piano*

Tracks 5–9:

Dmitri Shostakovich, *piano*

Beethoven Quartet:

Dmitri Tsyganov, *violin I*

Vasily Shirinsky, *violin II*

Vadim Borisovsky, *viola*

Sergei Shirinsky, *cello*

Recorded in 1947 (1–4), 1955 (5–9).

Sound engineer – Alexander Grossman (5–9)

Remastering – Nadezhda Radugina

Диск 5

Дмитрий Шостакович

«Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано, соч. 79

1 «Плач об умершем младенце» (перевод Т. Спендиаровой)	2.52
2 «Заботливые мама и тетя» (перевод А. Глобы)	1.57
3 «Колыбельная» (перевод В. Звягинцевой)	3.25
4 «Перед долгой разлукой» (перевод А. Глобы)	2.50
5 «Предостережение» (перевод Н. Ушакова)	1.11
6 «Брошенный отец» (перевод С. Маршака)	2.12
7 «Песня о нужде» (сл. Б. Шафира, перевод Б. Семенова)	1.27
8 «Зима» (перевод Б. Семенова)	3.12
9 «Хорошая жизнь» (перевод С. Олендера)	1.34
10 «Песня девушки» (перевод С. Олендера)	2.38
11 «Счастье» (перевод Л. Длигач)	1.32
Симфония № 10 ми минор, соч. 93 (авторское переложение для двух фортепиано)	
12 I. Moderato.	21.08
13 II. Allegro.	3.48
14 III. Allegretto.	12.04
15 IV. Andante – Allegro	10.40

Общее время: 72.40

Нина Дорлиак, *сопрано* (1–11)
Зара Долуханова, *контральто* (1–11)
Алексей Масленников, *тенор* (1–11)
Мечислав Вайнберг, *фортепиано* (12–15)
Дмитрий Шостакович, *фортепиано*

Записи: 1956 (1–11), 1954 (12–15) гг.
Ремастеринг – Елена Барыкина

Disc 5

Dmitri Shostakovich

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

1 <i>Lament for a Dead Infant</i> (Russian translation by T. Spendiarova)	2.52
2 <i>The Solicitous Mother and Aunt</i> (Russian translation by A. Globa)	1.57
3 <i>Lullaby</i> (Russian translation by V. Zvyagintseva)	3.25
4 <i>Before a Long Separation</i> (Russian translation by A. Globa)	2.50
5 <i>Warning</i> (Russian translation by N. Ushakov)	1.11
6 <i>The Abandoned Father</i> (Russian translation by S. Marshak)	2.12
7 <i>Song of Want</i> (text by B. Shafir, Russian translation by B. Semyonov)	1.27
8 <i>Winter</i> (Russian translation by B. Semyonov)	3.12
9 <i>A Good Life</i> (Russian translation by S. Olender)	1.34
10 <i>Song of the Young Girl</i> (Russian translation by S. Olender)	2.38
11 <i>Good Fortune</i> (Russian translation by L. Dligach)	1.32
Symphony No. 10 in E minor, Op. 93 (an arrangement for two pianos)	
12 I. Moderato.	21.08
13 II. Allegro.	3.48
14 III. Allegretto.	12.04
15 IV. Andante – Allegro	10.40

Total time: 72.40

Nina Dorliak, *soprano* (1–11)
Zara Dolukhanova, *contralto* (1–11)
Aleksei Maslennikov, *tenor* (1–11)
Mieczysław Weinberg, *piano* (12–15)
Dmitri Shostakovich, *piano*

Recorded in 1956 (1–11), 1954 (12–15).
Remastering – Elena Barykina

ШОСТАКОВИЧ-ПИАНИСТ

В 1923 году, еще до начала работы над своей Первой симфонией – будущей дипломной работой по классу композиции – Шостакович окончил Ленинградскую консерваторию как пианист. Его педагогом был ведущий консерваторский профессор Леонид Николаев – в недавнем прошлом учитель таких знаменитостей, как Мария Юдина и Владимир Софроницкий. На выпускном экзамене Шостакович исполнил одно из труднейших произведений мирового пианистического репертуара – Двадцать девятую сонату Бетховена. В течение нескольких лет молодой Шостакович достаточно успешно концертировал в качестве интерпретатора не только своей, но и чужой музыки. В частности, в феврале 1925 года он дал в Малом зале Ленинградской филармонии сольный концерт из произведений Листа, летом 1926 года в Харькове (тогдашней столице Украинской ССР) сыграл с оркестром Первый фортепианный концерт Чайковского, а в декабре того же года исполнил одну из четырех фортепианных партий в российской премьере «Свадебки», состоявшейся в Большом зале Ленинградской филармонии.

Вершиной пианистической карьеры Шостаковича стало выступление на Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве (январь–февраль 1927 года). Как известно, этот конкурс – первое масштабное международное мероприятие такого рода после Первой мировой войны – ознаменовался триумфом русской советской пианистической школы: высшую награду завоевал Лев Оборин, одну из премий – Григорий Гинзбург. Шостакович из-за недопомощи выступил ниже своих возможностей и удостоился почетного диплома. После конкурса Шостакович концертировал в Польше, исполняя также и собственную музыку, затем он и Оборин выехали на гастроли в Германию, где Шостакович-композитор к тому времени уже начал приобретать некоторую известность. Главным репертуарным «хитом» Шостаковича-пианиста в тот период была одночастная Первая соната (1926) – четверть часа напористой, местами агрессивной, резко диссонантной музыки с небольшим «островком» лирики ближе к концу. Шостакович регулярно играл и совсем ранний, почти детский (1922 года), далеко не столь «авангардный», но уже вполне зрелый по письму триптих «Фантастических танцев».

Записей игры молодого Шостаковича не существует. О его пианизме двадцатых годов можно судить по воспоминаниям известного дирижера Николая Малько – первого исполнителя нескольких ранних партитур Шостаковича. По словам Малько, игра Шостаковича на фортепиано

<...> больше удивляла, чем восхищала <...> У него были феноменальные способности к игре на фортепиано, но в то же время эти способности не были вполне пианистическими. Должен оговориться: я слышал игру Шостаковича, когда он был совсем молодым, примерно до двадцати двух лет, и не знаю, что случилось потом с его игрой. В те времена я слышал его множество раз – слышал, как он играл свои сочинения и чужие, на память и по нотам, по нотам для фортепиано и по партитуре, знакомые сочинения и незнакомые, легкие и очень трудные.

Впечатление было всегда одинаково: для него клавиатура не представляла никаких затруднений, пальцы каким-то чудом все выигрывали, всюду поспевали. Исполнение им его Первой сонаты всегда вызывало удивление. Я считал эту сонату невыполнимой для пианиста, и, вероятно, мое впечатление небезосновательно. Когда я показывал иностранцам, гастролерам-музыкантам, Шостаковича и просил его сыграть сонату, эффект бывал всегда один и тот же – изумление: «Как он это делает?!».

Его игру я бы не назвал артистичной. В ней не было особой выразительности, не было того артистического нерва, какой бывает в игре больших артистов-исполнителей. Во всяком случае, во время игры он показывал музыку, а не исполнение. <...> В общем, это была композиторская игра, но далеко не всякий композитор так играет. Шостакович в этом смысле был тогда исключением среди композиторов. <...>

Однако технически игру Шостаковича нельзя было назвать композиторской. Он был виртуоз <...>.

Диплом шопеновского конкурса был воспринят Шостаковичем как неудача. Одним из ее следствий стало то, что Шостакович – вообще говоря, довольно «все-

ядный» в смысле музыкальных вкусов, – отныне невзлюбил музыку Шопена. Было и другое, более серьезное следствие: после конкурса Шостакович ограничил свою деятельность концертирующего пианиста исполнением собственной музыки.

В течение следующих полутора десятилетий, будучи, по-видимому, в стабильно высокой пианистической форме, он активно сочинял музыку для пополнения собственного сольного и камерного репертуара. За это время из-под его пера вышли два цикла миниатюр – экстравагантные «Афоризмы» (1927) и Двадцать четыре прелюдии во всех мажорных и минорных тональностях (1933). Последний цикл построен по тому же принципу, что и Прелюдии Шопена и своеобразно выражает отношение Шостаковича к польскому классику: здесь каждая отдельно взятая пьеса максимально не похожа на свой аналог из шопеновского опуса по всем поддающимся сопоставлению параметрам – форме, фактуре, темпу, масштабу, динамическому профилю.

Далее, в расчете на собственные пианистические возможности Шостакович сочинил два сольных опуса крупной формы – Первый концерт для фортепиано с оркестром (Концерт для фортепиано и трубы со струнным оркестром, 1933) и Вторую фортепианную сонату (1943). В Концерте ярко выражен характерный для молодого Шостаковича элемент гротескного юмора; музыка насыщена пародийно переосмысленными цитатами из всевозможных источников – от Гайдна и Бетховена до одесской «блатной» песенки. Более серьезная нота затрагивается во второй части – медленном вальсе, местами отдаленно напоминающем среднюю часть Концерта соль мажор Равеля (1931). Вторая соната, посвященная памяти Леонида Николаева, значительно масштабнее Первой и вместе с тем «умереннее» ее по музыкальному языку.

Этим же периодом датированы три крупных камерных произведения с участием фортепиано – Соната для виолончели и фортепиано (1934), Квintет для фортепиано и струнных (1940) и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1944). Четырехчастная Соната – одно из самых мелодичных и «бесконфликтных», относительно спокойных по общему тону сочинений Шостаковича; среди ее тематических идей особенно примечателен выполненный в ритме гавота (старинного двудольного танца) рефрен финального рондо, где Шостакович

все же не удерживается от нескольких гротескно-иронических штрихов. Пятичастный Квintет по существу свободен от таких штрихов; монументальный, можно сказать почти симфонический по своим масштабам, он открывается драматической Прелюдией, за которой следуют напряженная Фуга, напористое Скерцо, возвышенное Интермеццо и разрешающий все противоречия пасторальный Финал. В четырехчастном Трио, посвященном памяти лучшего друга Шостаковича, музыковеда Ивана Соллертинского, центр тяжести приходится на масштабный финал, построенный на нескольких темах ярко выраженного еврейского (клезмерского) характера; их использование здесь воспринимается как символическая дань памяти не столько Соллертинского, сколько самобытной восточноевропейской еврейской культуры, уничтоженной гитлеровцами. Впоследствии главная тема финала Трио перекочевала в знаменитый Восьмой квартет Шостаковича, прямо посвященный «жертвам фашизма и войны».

Первые официальные записи Шостаковича-пианиста появились почти сразу после войны. Не все из числа упомянутых опусов увековечены в авторских записях. Не существует авторских версий Первой и Второй сонат, «Афоризмов», полного цикла Прелюдий. С другой стороны, Виолончельную сонату, Квintет и Трио Шостакович записал по меньшей мере по два раза, с разными партнерами. Эти же произведения, особенно Трио, он сравнительно часто исполнял в концертах. Однако по меньшей мере с начала 1950-х его фортепианная техника начала давать сбои; этот процесс значительно ускорился со второй половины десятилетия, когда у него начали проявляться симптомы неизлечимой болезни двигательного аппарата, одним из симптомов которой были непрекращающиеся боли в правой (а позднее и в левой) руке.

Сборник двадцати четырех Прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях (1950–1951) Шостакович писал уже не для себя. Идея такого полифонического собрания, восходящая к баховскому «Хорошо темперированному клавиру», возникла у Шостаковича под впечатлением от лейпцигских торжеств в честь двухсотлетия со дня смерти Баха, куда Шостакович был приглашен в качестве члена жюри конкурса молодых музыкантов-исполнителей,

а также под впечатлением от игры победительницы этого конкурса Татьяны Николаевой (1924–1993). Конечно, пианистическая техника Шостаковича была вполне достаточной для того, чтобы представить эти пьесы на собрании в Союзе композиторов, что он сделал весной 1951 года, вызвав неоднозначную реакцию собравшихся – не будем забывать, что на дворе стояла враждебная любому свободному творчеству эпоха позднего сталинизма, Шостакович находился под подозрением как «формалист», и целый ряд его произведений был насильственно изгнан из репертуара советских оркестров и оперных театров. К счастью, сталинистам из Союза композиторов не удалось запретить Прелюдии и фуги, и в конце 1952 года Татьяна Николаева впервые исполнила весь цикл в Малом зале Ленинградской филармонии. Еще до этого некоторые прелюдии и фуги вошли в репертуар других пианистов, но сам Шостакович никогда не играл весь цикл публично – очевидно, эта задача уже находилась на грани его технических и физических возможностей. Композитор исполнял и записал только отдельные Прелюдии и фуги. Об одном из его исполнений, состоявшемся на торжественном вечере в честь присуждения композитору степени почетного доктора Оксфордского университета в 1958 году, сохранился выразительный рассказ профессора этого университета, известного историка и философа Исаяи Берлина:

<...> я сказал Ш[остаковичу], что все были бы счастливы, если бы он и сам сыграл что-нибудь. Не говоря ни слова, он подошел к роялю и сыграл прелюдию и фугу – одну из двадцати четырех, сочиненных им по примеру Баха, – так великолепно, с такой глубиной и страстью, и сама вещь оказалась настолько восхитительной, настолько серьезной, оригинальной и незабываемой, что Пуленк [выдающийся французский композитор, удостоенный почетной степени одновременно с Шостаковичем – Л. А.] со всей своей музыкой сразу сошел на нет. <...> Во время игры лицо Ш. совершенно преобразилось; от скованности <...> не осталось и следа, вместо этого появилось выражение потрясающей целеустремленности и вдохновения. Мне кажется, что так могли выглядеть композиторы XIX века, играя свою музыку. Но не думаю, что такие лица часто встречаются на Западе в XX столетии.

Эпоха «оттепели», начавшаяся после смерти Сталина (5 марта 1953 года), в музыке символически открылась монументальной Десятой симфонией Шостаковича. Как сторонники Шостаковича, так и его противники из числа ортодоксов-сталинистов восприняли ее как вызывающе смелый индивидуалистический манифест (один из самых непримиримых критиков Шостаковича в связи с ней неодобрительно, но не без оснований заметил: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»). Наличие у симфонии автобиографического подтекста удостоверяется тем, что в ее двух последних частях широко использован мотив «ре–ми–бемоль–до–си», в немецкой транскрипции D[E]SCH – монограмма инициалов Шостаковича (D[mitrij] Sch[ostakowitsch]). Многократное настойчивое утверждение этого мотива на последних страницах финала воспринимается как жест торжества художника, сохранившего свое «Я» в отчаянном противостоянии режиму насилия и произвола. Сохранилась сделанная в начале 1954 года, вскоре после премьеры симфонии, запись ее исполнения на фортепиано в четыре руки, где партнером автора выступает его близкий друг, композитор Мечислав Вайнберг (1919–1996).

Еще одним важным событием «оттепели» в музыке стала запоздалая премьера вокального цикла Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, меццо-сопрано, тенора и фортепиано, сочиненного в 1948 году. Стихотворения, положенные в основу первых восьми песен цикла, рисуют быт жителей дореволюционной черты оседлости, тогда как в последних трех песнях воспевается «хорошая жизнь» евреев при советской власти. Несмотря на искусственно приделанную оптимистическую концовку, исполнение цикла при жизни Сталина оказалось невозможным ввиду резкого роста юдофобских тенденций в политике Советского государства. Впервые цикл прозвучал только в начале 1955 года в Малом зале Ленинградской филармонии; вокальные партии исполнили Нина Дорлиак, Зара Долуханова и Алексей Масленников, аккомпанировал автор. Немного времени спустя цикл был записан этим же составом в студии.

В середине 1950-х годов Шостакович написал два произведения для учебного репертуара – Концертино для двух фортепиано (1953) и Второй кон-

церт для фортепиано с оркестром (1957). Их главным «адресатом» и первым исполнителем стал сын Шостаковича Максим (р. 1938) – в то время ученик ЦМШ, впоследствии известный дирижер. Ясно, что по технике и музыкальному материалу эти произведения относительно просты, и их исполнение не составляло для Шостаковича особой сложности даже в то время, когда его технический аппарат был уже не на прежней высоте. Концертино Шостакович записал в ансамбле с сыном, а Второй концерт – в качестве солиста.

В последний раз Шостакович-пианист публично выступил в мае 1966 года в Малом зале Ленинградской филармонии. Он аккомпанировал Евгению Нестеренко в премьеры двух своих не слишком значительных вокальных опусов. Но его общение с инструментом, естественно, продолжилось и после этого события. Друживший с Шостаковичем польский композитор Кшиштоф Мейер вспоминал об одном из своих визитов к нему в конце 1960-х:

Разговор начался с Бетховена. <...> – Как я люблю Большую фугу [соч. 133 для струнного квартета – Л. А.!] – внезапно загорелся он. – Давайте сыграем Большую фугу.

Он подошел к шкафу, достал партитуру и вручил ее мне.

– Вы будете играть на одном рояле партию первой скрипки и альты, а я на другом – партию второй скрипки и виолончели.

– А как мы разделим ноты? – спросил я, видя только одну партитуру.

Шостакович махнул рукой:

– Ерунда, сыграю на память!

И хотя это звучит неправдоподобно, Шостакович, которому в то время было уже трудно играть на рояле, не только сыграл обе партии квартета Бетховена безупречно в техническом отношении, но и ни разу не ошибся, от начала до конца исполнив по памяти это исключительно сложное произведение!

Тем же периодом датирована приватная запись Сонаты для скрипки и фортепиано, сочиненной в 1968 году к шестидесятилетию Давида Ойстраха.

Запись была сделана в квартире Шостаковича в декабре 1968-го, незадолго до публичной премьеры произведения в интерпретации уникального дуэта Ойстраха и Святослава Рихтера. Как и почти вся остальная поздняя музыка Шостаковича, Скрипичная соната выдержана преимущественно в мрачных тонах, лишена ярких внешних эффектов и вместе с тем чрезвычайно трудна для исполнения. Единственная авторская запись Сонаты несовершенна (кстати, в начале 3-й минуты первой части слышны удары маятника, отбивающего 10 часов), но в качестве исторического свидетельства она представляет значительную ценность. Музыковед Светлана Петухова пишет о ней:

<...> на общий тонус игры повлияло физическое недомогание композитора, о чем сам он заметил [в письме И. Д. Гликману]: «Легкие места я играл хорошо, трудные скверно». Сдержанность, динамическая ровность, негромкость фортепианной партии безусловно отразились на настроении скрипичной. Да и условия проведения записи, возможно, не позволили сделать ее не столько качественнее, сколько акустически ближе к слушателю.

Однако в ней остались структурная отчетливость и отсутствие эмоциональных нагнетаний, в принципе свойственные пианистическому стилю автора Сонаты. Контраст между холодноватыми оттенками его исполнения и выразительностью динамических нюансов скрипичного голоса создает парадоксальное ощущение двойственности сюжетного пространства этой музыки – одновременно простого и сложного, существующего в разных измерениях, константного и изменяющегося.

Судя по всему, на сегодняшний день данная «домашняя» запись – самый поздний из всех известных документов, запечатлевших искусство Шостаковича-пианиста.

Левон Акопян

SHOSTAKOVICH AS A PIANIST

In 1923, before starting the work on the First Symphony, which became the composer's future composition class thesis, Shostakovich graduated from the Leningrad Conservatory as a pianist. He was taught by the leading conservatory Professor Leonid Nikolayev, who had tutored celebrated pianists such as Maria Yudina and Vladimir Sofronitsky. For his final exam, Shostakovich chose to perform one of the most difficult works in the entire piano repertoire – Beethoven's twenty-ninth Sonata. Young Shostakovich was a successful concert performer for several years interpreting not only his own music but other composers' works as well. In particular, in February 1925, he played a recital at the Small Hall of the Leningrad Philharmonic Society, which consisted of Liszt's works; in the summer of 1926, in Kharkov (then the capital of the Ukrainian SSR), he played Tchaikovsky's First Piano Concerto; and in December of the same year, he performed one of four piano parts at the Russian premiere of Stravinsky's *Les Noces* at the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic Society.

The pinnacle of Shostakovich's pianistic career was his performance at the International Chopin Competition in Warsaw (January and February 1927). As it is known, the competition – the first large-scale international event of the kind after the First World War – was marked by the triumph of the Russian/Soviet piano school when Lev Oborin won the highest award and Grigory Ginzburg received one of the prizes. Shostakovich, who did not feel quite well at the time, performed below his potential and was awarded an honorary diploma. After the competition, Shostakovich gave a number of concerts in Poland, performing his own music among other works, and then he and Oborin went on a German tour where Shostakovich had begun to gain some fame as a composer. The major "hit" of Shostakovich's piano repertoire in those days was the one-movement First Sonata (1926) – a quarter of an hour of assertive, sometimes aggressive and sharply dissonant music with an "islet" of lyricism closer to the end. Shostakovich also regularly played his triptych *Fantastic Dances*, a very early, almost childish piece (1922), not that "avant-garde", but already a mature work in terms of composition.

There are no recordings of young Shostakovich's performances. We can judge about his pianism of the 1920s by the recollections of the famous conductor Nikolai Malko, the first performer of a number of Shostakovich's early scores. According to Malko, Shostakovich's piano playing was

<...> surprising rather than admirable <...> He had a phenomenal talent for piano playing, but that talent was not totally pianistic at the same time. I must make a reservation: I heard Shostakovich play when he was very young, younger than twenty-two, maybe, and I don't know what happened to his playing next. In those days, I heard him many times – I heard him play his own compositions and others' ones, from memory and from music, from music for the piano and from the score, familiar compositions and unfamiliar ones, easy and very difficult ones.

The impression was always the same: for him, the keyboard was not a problem, by some miracle his fingers could play anything and kept pace all the time. His performance of his First Sonata always raised eyebrows. I thought the sonata was unplayable for a pianist, and my impression might not be unreasonable. When I showed Shostakovich to foreigners, guest musicians, and asked him to play the sonata, the effect was always the same – astonishment: "How does he do it?"

I would not say his playing was artistic. It lacked special expressiveness, that artistic nerve, which can be found when big artists play. In any case, when he played, he showed music not performance. <...> In general, it was a composer's playing, but not every composer plays like that. In this respect, Shostakovich was an exception among composers. <...>

However, Shostakovich's playing could not be called a composer's playing technically. He was a virtuoso <...>.

Shostakovich took the Chopin Competition diploma as a failure. One of the consequences was that Shostakovich, who generally was rather "omnivorous" in terms of musical tastes, took a dislike to Chopin's music from then on. However, there was another and a more serious consequence: after the contest, Shostakovich limited his activities as a concert pianist to his own music.

Over the next decade and a half, apparently staying on the top of his pianistic form, he actively composed music to supplement his own solo and chamber repertoire. That was a period when he wrote two cycles of miniatures – the extravagant *Aphorisms* (1927) and *Twenty-Four Preludes* in all major and minor keys (1933). The latter was built on the same principle as Chopin’s *Preludes* and expressed Shostakovich’s attitude to the Polish classic in a peculiar way: by all comparable parameters like the form, texture, tempo, scale and dynamic profile, every single piece was nothing like its counterpart from Chopin’s opus.

Next, with his own pianistic abilities in mind, Shostakovich composed two large solo opuses – *First Piano Concerto* (*Concerto for piano, trumpet and string orchestra*, 1933) and *Second Piano Sonata* (1943). The element of grotesque humour, so typical of young Shostakovich, is pronounced in the *Concerto*; the music is filled with parodically rethought quotes from various sources – from Haydn and Beethoven to an Odessa rogue song. A more serious note is touched upon in the second movement – a slow waltz, which at times distantly resembles the middle movement of Ravel’s *Concerto in G major* (1931). The *Second Sonata*, written in memory of Leonid Nikolayev, is much larger than the *First*, and “more moderate” in terms of musical language at the same time.

Three major chamber works with the piano – *Sonata for cello and piano* (1934), *Quintet for piano and strings* (1940) and *Trio for piano, violin and cello* (1944) – date back to the same period. The four-movement *Sonata* is one of Shostakovich’s most melodious and “conflict-free” works with a relatively calm overall tone; among its thematic ideas, the refrain of the final rondo performed in the rhythm of the gavotte (an old duple dance), is particularly noteworthy. However, Shostakovich cannot keep from several grotesque ironic strokes. The five-movement *Quintet* is essentially free of such strokes; monumental, almost symphonic in scale, it opens with the dramatic *Prelude*, followed by the intense *Fugue*, energetic *Scherzo*, sublime *Intermezzo* and pastoral *Finale*, which resolves all the contradictions. In the four-movement *Trio* dedicated to memory of Shostakovich’s best friend, musicologist Ivan Sollertinsky, the centre of gravity falls on the large-scale finale, which is built on several themes of a distinctly Jewish (Klezmer) nature; their presence here is perceived as a symbolic

tribute not so much to Sollertinsky as to the distinctive Eastern European Jewish culture destroyed by the Nazis. The main theme of the *Trio*’s finale subsequently emerged in Shostakovich’s famous *Eighth Quartet*, which was a direct dedication to the “*victims of fascism and war*”.

The first official recordings of Shostakovich as a pianist appeared almost immediately after the war. Not all of those opuses were perpetuated in the composer’s notes. There are no original versions of the *First* and *Second Sonatas*, *Aphorisms* and the full cycle of *Preludes*. On the other hand, Shostakovich recorded his *Cello Sonata*, *Quintet* and *Trio* at least twice with different partners. He performed these works in concerts relatively often, especially the *Trio*. However, since the early 1950s at least, his piano technique began to falter; the process accelerated significantly in the second half of the decade, when symptoms of an incurable musculoskeletal disease began to show, and incessant pain in his right hand (and later in his left one) was one of the symptoms.

The collection of twenty-four *Preludes and Fugues* in all major and minor keys (1950–1951) was not meant to be played by Shostakovich himself. The idea of writing this polyphonic collection went back to Bach’s *Well-Tempered Clavier*. Shostakovich came up with the idea under the impression of the Leipzig celebrations commemorating the 200th anniversary of Bach’s death, where Shostakovich was a judge of the competition of young performing musicians, as well as under the impression of the performance of Tatiana Nikolayeva (1924–1993), who won the competition. Of course, Shostakovich’s pianistic technique was adequate enough to present these pieces at a meeting of the Union of Composers, which he did in the spring of 1951 and provoked an ambiguous response of those in attendance – let’s not forget those were the times of late Stalinism and hostility to freedom of creativity of any kind. Shostakovich was under suspicion as a “formalist”, and a number of his works had been forcibly expelled from the repertoire of the Soviet orchestras and opera houses. Fortunately, the Stalinists from the Union of Composers did not succeed in banning the *Preludes and Fugues*, and at the end of 1952, Tatiana Nikolayeva performed the whole cycle for the first time at the Small

Hall of the Leningrad Philharmonic Society. Even before that, some of the Preludes and Fugues entered the repertoire of other pianists, but Shostakovich never played the entire cycle publicly – obviously, the task was already on the verge of his technical and physical capabilities. The composer performed and recorded only selected Preludes and Fugues. The renowned historian, philosopher and Oxford Professor Isaiah Berlin told an expressive story of Shostakovich’s performance at the gala evening when the composer was awarded an honorary degree of Doctor of Music from the University of Oxford in 1958:

<...> I said to S. [Shostakovich] that everyone would be delighted if he too played a little. Without a word he went to the piano and played a prelude and fugue – one of the twenty-four he has composed like Bach – with such magnificence, such depth and passion, the work itself was so marvellous, so serious and so original and unforgettable, that everything by Poulenc (the outstanding French composer who received the honorary degree at the same event – L. A.) flew through the window and could not be recaptured. <...> While playing, S.’s face really had become transformed, the shyness <...> had gone, and a look of tremendous intensity and indeed inspiration appeared; I imagine that is how nineteenth-century composers may have looked like when they played. But I do not think it has been seen much in the Western world in the twentieth.

In music, the age of “Thaw”, which began after Stalin’s death (5 March 1953), symbolically opened with Shostakovich’s monumental Tenth Symphony. Shostakovich’s supporters and his opponents from among the orthodox Stalinists alike perceived it as a provocatively bold individualistic manifesto [one of Shostakovich’s most irreconcilable critics remarked disapprovingly, but not without reason: “*The works [of Shostakovich] are often imbued with some mysterious associations that are incomprehensible to the uninitiated listeners*”]. The symphony’s autobiographical overtones are ascertained by the fact that its last two movements widely use the “re-mi flat-do-si” motif, or D[E]SCH in the German transcription, – the monogram of Shostakovich’s initials (D[mitrij] Sch[ostakowitsch]). The repeated and insistent

assertion of this motif on the last pages of the finale is perceived as a gesture of the triumphant artist who saved face in his desperate opposition to the regime of violence and arbitrary rule. The recording of the symphony on the piano four hands made in early 1954, shortly after the premiere, has survived. The composer plays with Mieczysław Weinberg (1919–1996), a fellow composer and a close friend.

Another important event of the “Thaw” period in music was the belated premiere of Shostakovich’s vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* for soprano, mezzo-soprano, tenor and piano, which was composed in 1948. The poems used as the basis for the first eight songs of the cycle depict the life of the inhabitants of the pre-revolutionary Jewish Pale, whereas the last three songs are a picture of the Jews’ “good life” under Soviet rule. Despite the artificially attached optimistic ending, the performance of the cycle was not possible when Stalin was still around due to the sharp increase in anti-Semitic tendencies in the policy of the Soviet state. The cycle was performed for the first time as late as in early 1955 at the Small Hall of the Leningrad Philharmonic Society; the vocal parts were performed by Nina Dorliak, Zara Dolukhanova and Alexei Maslennikov with the composer playing the piano. A little later, the same line-up entered the studio to record the cycle.

In the mid-1950s, Shostakovich wrote two pieces for the educational repertoire – Concertino for two pianos (1953) and Second Concerto for Piano and Orchestra (1957). Shostakovich’s son Maxim (b. 1938), who was then a pupil of the Central Music School and later became a famous conductor, was the main “addressee” and first performer of these pieces. It is obvious that the works are relatively simple in terms of technique and musical material, and they were not particularly difficult for Shostakovich to play even when his technical apparatus was no longer at the former height. Shostakovich recorded the Concertino with his son, and the Second Concerto as a soloist.

Shostakovich’s last public performance as a pianist took place in May 1966 at the Small Hall of the Leningrad Philharmonic Society. He accompanied Evgeny Nesterenko at the premiere of his two, not very significant vocal opuses. Naturally, it was not the last time when he communicated with the instrument. The Polish composer Krzysztof Meyer, who was friends with Shostakovich, recalls one of his visits to his place in the late 1960s:

SHOSTAKOVICH plays



We started talking about Beethoven. <...> “I like the Grosse Fuge [Op. 133 for string quartet – L. A.] a lot.” Suddenly he got excited. “Let’s play the Grosse Fuge.”

He went to the closet, took out the score, and handed it to me.

“You’ll play the parts of the first violin and viola on one piano and I’ll play the parts of the second violin and cello on the other.”

“And how will we split the notes?” I asked, seeing that there was only one score.

Shostakovich waved this objection aside.

“Never mind, I’ll play by heart!”

And though it may seem incredible, Shostakovich, who at that time found it difficult to play the piano, not only played both parts quite efficiently in terms of technique, but also didn’t make a single mistake, performing the whole of this complex piece from memory!

The private recording of the Sonata for violin and piano, composed in 1968 for the sixtieth anniversary of David Oistrakh, dates back to the same period. The recording was made in Shostakovich’s apartment in December 1968, shortly before the public premiere of the piece by the unique duet of Oistrakh and Sviatoslav Richter. Like most of Shostakovich’s late pieces, the Violin Sonata is tinged with gloomy colours, devoid of bright external effects and, at the same time, extremely difficult to perform. Although the only recording of the Sonata made by the composer is imperfect [by the way, in the beginning of the third minute of the first movement, we can hear a clock striking ten], it is quite valuable as historical evidence. Musicologist Svetlana Petukhova writes:

<...> the composer’s physical indisposition affected the general tone of his performance, and he noted [in a letter to Isaac Glikman]: “I played the easy bits well, but the difficult ones were bad”. The restraint, dynamic evenness and quietness of the piano part certainly influenced the mood of the violin part. And the conditions in which the recording was made were such that they did not allow making it not only much better, but also acoustically closer to the listener.

However, the recording preserved the structural clarity and lack of emotional tensions that were in fact characteristic of the pianistic style of the author of the Sonata. The contrast between the coldish hues of his performance and the expressiveness of the dynamic nuances of the violin voice creates a paradoxical sense of duality of the narrative space of this music –both simple and complex, existing in different dimensions, constant and changing.

For now, this “home” recording is apparently the latest of all known documents that captured the art of Shostakovich as a pianist.

Levon Akopian



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY
РЕДАКТОРЫ: ТАТЬЯНА КАЗАРНОВСКАЯ, НАТАЛЬЯ СТОРЧАК	LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
ДИЗАЙН – ГРИГОРИЙ ЖУКОВ	EDITORS: TATIANA KAZARNOVSKAYA, NATALIA STORCHAK
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	DESIGN – GRIGORY ZHUKOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

© РАО, 2019. © Д. ШОСТАКОВИЧ, НАСЛЕДНИКИ, 2019. © С. МАРШАК, НАСЛЕДНИКИ, 2019. © Л. АКОПЯН, 2019
© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ». 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

В РАМКАХ СОВМЕСТНОГО ПРОЕКТА И ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ВСЕРОССИЙСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ»
THE CDS PUBLISHED AS PART OF THE JOINT PROJECT AND WITH THE SUPPORT OF THE ALL-RUSSIAN SOCIAL ORGANIZATION "THE UNION OF COMPOSERS OF RUSSIA"

MEL CD 10 02596



/FIRMAMELODIA

WWW.MELODY.SU