IRINA
CHUKOVSKAYA

SHOSTAKOVICH

PIANO SONATA IN B MINOR
24 PRELUDES
APHORISMS

Новый диск известной российской пианистки Ирины Чуковской посвящен 110-летнему юбилею классика музыки XX века Д.Д. Шостаковича.

Фортепианные произведения, создаваемые Шостаковичем с юных лет до второй половины 1950-х годов, являются важной частью его творческого наследия. Их экономное инструментальное письмо несет отпечаток своеобразия исполнительской манеры композитора, которой свойственны обостренная характерность, ритмическая определенность и графическая ясность звуковых построений.

Многогранность дарования Шостаковича была замечена еще в годы его учебы в Петроградской консерватории, которую он окончил в 1923 году по классу фортепиано у Л.В. Николаева и двумя годами позже по классу композиции у М.О. Штейнберга (любимого ученика Н.А. Римского-Корсакова). Директор консерватории А.К. Глазунов, характеризуя молодого музыканта, писал: *«Питомец Петроградской консерватории Дмитрий Шостакович обладает исключительно разносторонним музыкально-художественным дарованием. У него яркий компо-*

зиторский талант, рано обнаружившийся, и, несмотря на свой юный возраст (ему еще нет 17 лет), Шостакович в совершенстве овладел техникой письма. Вместе с тем он прекрасный законченный пианист. Нет сомнения в том, что Шостаковича ожидает блестящая музыкально-художественная карьера».

Позднее, в одном из интервью *«Литературной газете»*, пятидесятилетний Шостакович признавался: *«После окончания консерватории предо мной встала проблема: кем быть – пианистом или композитором? Побороло второе. По правде сказать, мне следовало бы быть и тем, и другим. Но сейчас уже поздно себя осуждать за столь категорическое решение».* Тем не менее Шостакович, наравне с А.Н. Скрябиным, С.В. Рахманиновым, С.С. Прокофьевым, Б. Бартоком, вошел в когорту замечательных композиторов-пианистов XX столетия, нашедших индивидуальный стиль трактовки инструмента.

Альбом открывается одним из самых монументальных по замыслу фортепианных сочинений Шостаковича – **Сонатой № 2**, соч. 61, созданной в трудную пору военного лихолетья. Ее первая часть закончена 18 февраля 1943 года, вторая – 3 марта 1943 года в Куйбышеве, третья – 17 марта того же года в Архангельском под Москвой; премьера в авторском исполнении состоялась в Малом зале Московской консерватории 6 июня 1943 года. Соната стала откликом на смерть любимого профессора Л.В. Николаева (1878–1942), скончавшегося в эвакуации в Ташкенте. В первой части (Allegretto) противопоставление сосредоточенно-элегической мелодии и агрессивно-наступательного марша проходит длительный путь, и в репризе, где темы звучат одновременно, их конфликт приобретает подлинно симфонический масштаб. Горестную отрешенность второй части (Largo) сменяет мерная поступь Финала – Moderato (con moto), написанного в форме полифонических вариаций на суровую, истовую монодию русского склада, постепенное развитие которой достигает высот трагизма.

В Сонате я ощущаю борьбу жизни и смерти. Первая часть держит нас в напряжении от первой до последней ноты, в ней нет ни одной лирической темы – это своего рода смертельная схватка человека с силами Рока. Завораживающий звуковой мир разворачивается во второй части: квартовые мотивы подобны вопросам, направленным в космос. Ответа нет. Жанровая основа (вальс) дезавуирована темпом. Музыка почти неподвижна. Это мир без героя. Финал потрясает! В нем разворачивается почти барочная драма с ее ощущением жизненных контрастов. Тема пассакальи представляет собой двойную цитату: первые четыре ноты – аллюзия на тему Николаева (Л.В. Николаев – выдающийся фортепианный педагог и композитор, учитель Шостаковича в Петроградской консерватории – прим. редактора), далее – монограмма «DSCH». Тематизм претерпевает многочисленные трансформации, являющие почти зримые образы: то скачет сама Смерть, то все погружается в сон, то слышен трубный глас Всевышнего. И в конце – неизбежное исчезновение... (Ирина Чуковская)

После печально известного Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года *«Об опере “Великая дружба” В. Мурадели»* Соната приказом Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром от 14/II–1948 года была запрещена к исполнению и снята с репертуара как «формалистическое» произведение.

24 прелюдии, соч. 34, сочинялись с декабря 1932 по март 1933 года, их первое исполнение состоялось в Малом зале Московской консерватории 24 мая 1933 года. К этому времени Шостакович уже был автором трех симфоний, двух балетов (*«Золотой век»* и *«Болт»*), двух опер (*«Нос»* и *«Леди Макбет Мценского уезда»*), театральной и кинематографической музыки. В его твор-

ческом активе – сотрудничество с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, Вс. Мейерхольдом и Вл. Маяковским, В. Немировичем-Данченко и Н. Акимовым.

В Советском Союзе конец 1920-х годов был ознаменован кардинальной сменой официального экономического направления – Новая экономическая политика (НЭП), допускавшая частную инициативу, сменилась курсом на индустриализацию и коллективизацию. Гротескная социальная пестрота быта, уродливые «гримасы НЭПа», с беспощадной правдивостью переданные в рассказах М. Зощенко, пьесах М. Булгакова и Н. Эрдмана, сказались и на образной сфере прелюдий. Шостакович писал: *«Во мне вызывает протест та безвкусная “малинка”, которая в течение суток несется из всех щелей кафе, ресторанов, пивных, кино, мюзик-холлов»*. В балетных и прикладных партитурах композитор нередко обращался для характеристики отрицательных действующих лиц к этой убогой «звуковой среде», так близкой к примитивной лексике героев персонажей-обывателей из рассказов Зощенко. Опыт театральной работы был обобщен в фортепианных прелюдиях, где стилистические и жанровые аллюзии возникают буквально на каждом шагу.

> *Музыка «24 прелюдий» универсальна. Для меня она звучит очень свежо и современно – при каждом возвращении к ней я слышу много нового, чего не замечала раньше. Но в ее памяти живет и память прежних эпох. Каждая из прелюдий невероятно изобретательна; образы настолько яркие, что каждой хочется дать название. И все это богатство еще и изящно, графично выписано – по-шостаковически!* (Ирина Чуковская)

Эмоциональный спектр сочинения весьма разнообразен: здесь и светлая застенчивая лирика (№№ 1, 7, 19), и тонкий психологизм (№№ 8, 10), и задорная танцевальность (№№ 9, 15, 21), и философское раздумье (№№ 4, 22),

и возвышенный трагизм (№ 14). В цикле необычайно велик удельный вес комической образности в ее различных оттенках – от лукавой иронии (№№ 17, 24) до разящего сарказма (№№ 6, 20). Порой у слушателя могут возникать ассоциации с трогательным и обаятельным миром «маленького человека» из кинематографа – Чарли Чаплина, в котором все понимающий юмор естественно проникает в лирику.

Цикл *«24 прелюдии»* стал стилистическим обобщением «интонационного словаря» молодого Шостаковича и примером новаторской трактовки жанра. Если прелюдийные циклы Шопена, Лядова, Скрябина, Рахманинова были некими «лирическими дневниками» композиторов, воспринимались как прямая авторская речь, то склонность Шостаковича 1930-х годов к наглядной театральности и острой характерности определили его трактовку миниатюры как сценки или портрета, на которые автор взирает то с негодованием и насмешкой, то с любовью и сочувствием.

Альбом завершает цикл **«Афоризмы»**, соч. 13, созданный между 25 февраля и 7 апреля 1927 года. Премьера состоялась в Ленинграде на концерте *«Ассоциации современной музыки»* (АСМ) осенью 1927 года.

Произведение относится к экспериментальному периоду творчества Шостаковича. Сама атмосфера Ленинграда 1920-х годов оказалась благоприятной средой для самого дерзкого новаторства. Композитор активно участвовал в деятельности АСМ, в которую входили А.В. Мосолов, Г.Н. Попов, В.В. Щербачев и др., а также был членом концертной комиссии *«Кружка новой музыки»*. После смерти отца в 1922 году Шостаковичу приходилось, по его словам, *«много “халтурить” и служить в кино»*; впоследствии он признавался, как его утомляло *«механическое изображение на рояле “страстей человеческих”»*, обязывавшее пользоваться узнаваемыми широкой публикой ритмоинтонациями и жанровыми моделями. «Слуховая усталость» от подобного рода прикладной

музыки, разочарование в ее выразительных возможностях подтолкнули Шостаковича к поискам иных закономерностей звуковой организации.

> *Изначально в «Афоризмах» меня привлекла графическая трактовка фортепиано, прозрачность звуковой фактуры, рельефность мелодических линий, и, конечно, острая характерность образов; мне было интересно бесконечно вслушиваться в эту музыку. Сейчас я записываю их уже второй раз. Наиболее важными для понимания «Афоризмов» мне кажутся две пьесы. Первая – загадочно звучащий «Канон», написанный в пуантилистической технике и напоминающий октет дворников из оперы «Нос». И «Колыбельная» – катарсическое заключение этого экспрессионистского цикла. Ее фиоритурная мелодия звучит подобно старинной арии в конце сюиты...* (Ирина Чуковская)

В 1926–1927 годах Шостакович активно концертировал, исполняя преимущественно произведения романтического репертуара, участвовал в I международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве (1927), на котором был удостоен почетного диплома. Но тем не менее в фортепианных сочинениях этого времени (Первая соната, цикл *«Афоризмы»*) прямые следы воздействия романтического пианизма практически отсутствуют.

«Афоризмы» – произведение сугубо камерное, отмеченное аскетизмом фортепианного стиля. После редакционных статей газеты *«Правда» «Сумбур вместо музыки»* (28.01.1936) и *«Балетная фальшь»* (06.02.1936) практически все сочинения Шостаковича этого периода были заклеймены как «формалистический эксперимент». Не избежали этой участи и *«Афоризмы»*. Однако принципиальный антиромантизм *«Афоризмов»* не стоит абсолютизировать – главная задача композитора вряд ли заключалась в антироман-

тическом эпатаже. Даже при самом беглом взгляде нельзя не заметить, что в *«Афоризмах»* для Шостаковича чрезвычайно актуальна новизна музыкального языка, и в этом смысле произведение полемично.

Основная направленность творческого эксперимента *«Афоризмов»* – поиск «новой интонации», исследование ее выразительных возможностей. Поэтому, за некоторыми исключениями (Элегия, Пляска смерти, Колыбельная), интонационный материал цикла «стерилен», тщательно очищен от стилевых и интонационных аллюзий. Подобная тенденция в целом не характерна для творческой манеры Шостаковича, которой свойственно многообразие «стилевых составляющих» музыкального языка в сочетании с высокой степенью их интеграции.

Ирина Владимировна Чуковская (Петрова) родилась в Ташкенте в семье музыкантов. Уже в семилетнем возрасте она исполнила Концерт Ре мажор Й. Гайдна с оркестром Ташкентской филармонии, а в 12 лет была принята в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории в класс профессора Веры Васильевны Горностаевой, ученицы Г.Г. Нейгауза. Вскоре Ирина Чуковская дала свой первый сольный концерт, выступала с такими известными российскими дирижерами как И. Гусман, Е. Колобов. С 1976 года она продолжила образование в Московской государственной консерватории сначала в классе Станислава Генриховича Нейгауза, а затем у В. Горностаевой (ассистенты Елена Рудольфовна Рихтер и Михаил Георгиевич Коллонтай) и в 1980 году стала лауреатом престижнейшего Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве. По окончании консерватории пианистка стажировалась в классе Дмитрия Александровича Башкирова, совершенствовала исполнительское мастерство под руководством Теодора Летвина (США) и Михаила Коллонтая.

С 1985 года Ирина Чуковская является солисткой Московской филармонии, ведет активную концертную деятельность в России и за рубежом – в Польше, Югославии, Венгрии, Италии, Франции, Греции, Израиле, США, Канаде, Южной Корее, Тайване.

Клавирабенды Ирины Чуковской проходили на различных концертных площадках мира: в Большом и Малом залах Московской консерватории, Концертном зале имени Чайковского, в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, в Большом зале консерватории Будапешта; в Palais Montcalm concert Hall (Квебек), Megaron Hall (Афины), Weill Recital Hall, Cami Hall (Нью-Йорк) и многих других. Пианистка выступала со многими известными дирижерами: М. Шостаковичем, Ю. Симоновым, В. Понькиным, А. Чистяковым, Д. Гилбертом, К. Комацу, Я. Ковачем. И. Чуковская – участница многочисленных фестивалей: *«Мальборо-фестиваль»* в США, фестиваль русской музыки в Квебеке, фестиваль Андре Превена в США, фестиваль *«Кристианштат»* в Швеции, *«Патра – культурная столица Европы»* в Греции, а также *«Москва – городам Европы»*, *«Декабрьские вечера»*, фестивали имени Сахарова в Нижнем Новгороде, имени Гаврилина в Вологде, имени Рахманинова в Тамбове, имени Соллертинского в Витебске, имени Генриха и Станислава Нейгаузов в Москве и многих других. С 1989 по 1997 годы она работала в США, сыграв более 500 концертов.

По возвращении в Россию пианистка продолжила интенсивную концертную деятельность, сочетая ее с преподавательской работой. С 1999 по 2006 годы она была ассистентом профессора Льва Николаевича Наумова в своей alma mater. С 2000 года преподает в Российской академии музыки имени Гнесиных, проводит мастер-классы по всей России, а также в США, Южной Корее, Франции, Черногории, Сербии и Греции. Среди ее учеников ряд лауреатов международных конкурсов.

«Ирина Чуковская — ярко одаренная пианистка. Ее игра привлекает незаурядной виртуозностью, звуковой культурой и подлинным артистизмом. Ей подвластна музыка различных стилей и направлений», – так охарактеризовал ее искусство М. Ростропович. В творческом багаже артистки – значительный массив традиционного классико-романтического репертуара (от Моцарта и Глинки до Равеля и Шостаковича), около сорока концертов для фортепиано с оркестром, десятки камерных произведений.

Ирина Чуковская не опасается репертуарных экспериментов, смело включая в программы редко исполняемые опусы (например, Концерт для фортепиано, струнного оркестра и литавр Г. Уствольской, сочинения современного канадского композитора Ж. Этю). Большая творческая дружба связывает ее с пианистом и композитором М. Коллонтаем: она была не только первой исполнительницей ряда его сочинений, но и записала их на компакт-диск. В последние годы пианистку все больше привлекает клавирное творчество И.С. Баха; в ее концертную орбиту вошли *«Французская увертюра»* и *«Гольдберг-вариации»*.

Ее пианистическое мастерство удостаивалось самых лестных оценок прессы и авторитетных музыкальных критиков: *«Безудержная страстность в ее игре сочетается с точным контролем. Один из секретов – ее богатая индивидуальность, цельность творческой натуры, безукоризненная точность»* (*Greenwich News*, Коннектикут, США). По мнению дирижера Д. Гилберта, *«Чуковская сочетает потрясающую технику со страстной и поэтичной музыкальностью. Ее репертуар огромен; ее выступления часто становятся откровением»*.

Борис Бородин,
доктор искусствоведения, профессор

The new album of the well-known Russian pianist Irina Chukovskaya is dedicated to the 110th anniversary of the 20th century music classic Dmitri Shostakovich.

The piano works created by Shostakovich from his young age to the second half of the 1950s are an important part of his artistic legacy. Their economical instrumental style bears a mark of the composer's original performing manner that is characteristic for its acute distinctness, rhythmic definiteness and graphic clarity of sonic constructions.

Shostakovich's multi-faceted gift was noticed when he studied at the Petrograd Conservatory he graduated from in 1923 first as a pianist (under Leonid Nikolayev) and then, two years later, as a composer (under Maximilian Steinberg, Rimsky-Korsakov's favourite student). This is what Alexander Glazunov, director of the conservatory, wrote about the young musician: *"An alumnus of the Petrograd Conservatory, Dmitri Shostakovich possesses an exceptionally versatile musical and artistic gift. He has a bright composing talent which showed at an early age, and although he is quite young (he has not turned 17), Shostakovich has mastered the composing technique to perfection. There is no doubt that Shostakovich has a brilliant musical and artistic career ahead of him."*

M. Moskalenko 1973

Later on, in one of the interviews for the *Literaturnaya Gazeta* newspaper, fifty-year-old Shostakovich admitted: *"After I graduated from the conservatory, I had a problem to solve: what should I be, a pianist or a composer? The latter won. To tell the truth, I should have become both. But it's too late now to condemn myself for such a categorical solution."*

Nevertheless, Shostakovich, along with Scriabin, Rachmaninoff, Prokofiev and Bartók, is in the cohort of the remarkable composers-pianists of the 20th century who found an individual style of instrument interpretation.

The opening track on the album is one of Shostakovich's most conceptually monumental piano works – **Sonata No. 2**, Op. 61, created in the hard times of WWII. The first and second movements were finished on 18 February 1943 and 3 March 1943, respectively, in Kuibyshev, while the third one was finished on 17 March of the same year in Arkhangelskoye near Moscow. The composer premiered the work at the Small Hall of the Moscow Conservatory on 6 June 1943. The sonata was a response to the passing of the composer's favourite professor Leonid Nikolayev (1878–1942) who died in Tashkent where he had been evacuated to. In the first movement (Allegretto), the contraposition of an elegiacally concentrated melody and an aggressively persistent march makes a long way, and in the reprise, where the themes sound concurrently, their conflict grows on a truly symphonic scale. Mournful estrangement of the second movement (Largo) is followed by a measured tread of the Moderato (con moto) finale written in the form of polyphonic variations on a stern and earnest monody of a Russian mould, the gradual development of which reaches the heights of tragedy.

> *I sense the struggle of life and death in the sonata. Its first movement keeps us in suspense from the first note to the last, it hasn't a single lyric theme – it's a sort of mortal combat with the powers of Fate. A bewitching sonic world unfolds in the second movement: the quartal motifs are like questions directed into space.*

There's no answer. The genre basis (waltz) is disavowed with the tempo. The music is almost still. It's a world without a hero. The finale is staggering! An almost baroque drama with its sense of life contrasts unfolds in it. The theme of passacaglia is a double citation: the first four notes are an allusion to the Nikolayev theme (Leonid Nikolayev, a prominent piano professor and composer, Shostakovich's teacher at the Petrograd Conservatory – editor's note), next – the DSCH monogram. The thematism undergoes numerous transformations that are almost visible images: it's Death itself riding, or everything goes into a deep sleep, or the crack of doom is heard. And in the end – inevitable disappearance... (Irina Chukovskaya)

After the infamous decree of the Central Committee of the All-Union Communist Party of the Bolsheviks named *"About V. Muradeli's opera "The Great Friendship""* of 10 February 1948, the sonata was prohibited and withdrawn from the repertoire as a *"formalistic"* work by the Principal Department for Control of Performances and Repertoire's order of 14 February 1948.

The **24 Preludes**, Op. 34, were composed in the period of December 1932 to March 1933 and premiered at the Small Hall of the Moscow Conservatory on 24 May 1933. By the time Shostakovich had written three symphonies, two ballets (*The Golden Age* and *The Bolt*), two operas (*The Nose* and *Lady Macbeth of the Mtsensk District*) and music for theatre and motion pictures. On the credit side, he had collaborated with Grigory Kozintsev, Leonid Trauberg, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko and Nikolai Akimov.

The late 1920s in the Soviet Union were marked by a cardinal change in the official economic direction. The so-called New Economic Policy (NEP) that permitted private initiative gave place to the course of industrialization and collectivization. The grotesque social diversity of everyday life and the ugly *"grimaces of NEP"* depicted with so much merciless uprightness in Mikhail

Zoshchenko's short stories and Mikhail Bulgakov's and Nikolai Erdman's plays had an impact on the figurative sphere of the preludes. Shostakovich wrote: *"The tasteless kitsch that comes flowing all day long from the cafes, restaurants, beerhouses, cinema and music halls raises a protest in me."* Depicting the negative characters in his ballet and applied scores, the composer not infrequently turned to that petty *"sonic environment"* that was so close to the primitive vocabulary of the philistines from Zoshchenko's stories. The composer's theatre experience was generalized in his piano preludes where stylistic and genre allusions literally emerge at every step.

> *The music of the 24 Preludes is universal. To me, it sounds very fresh and modern – every time I get back to it I hear many new things that I didn't notice before. But the memory of the past ages lives in its memory. Each of the preludes is incredibly inventive; the images are so bright that I feel like naming each of them. And all this wealth is graceful, graphically written out, too – in Shostakovich's way!*
> (Irina Chukovskaya)

The emotional spectrum of the work is quite diverse – here we have light-heated and shy lyricism (Nos 1, 7 and 19), subtle psychological insights (Nos 8 and 10), joyous dance notes (Nos 9, 15 and 21), philosophizing (Nos 4 and 22) and a sublime tragic element (No. 14). The proportion of comic images with their various shades – from sly irony (Nos 17 and 24) to scorching sarcasm (Nos 6 and 20) – is unusually great in the cycle. At times, the listener might associate the music with a touching and charming world of the "little man" from Charlie Chaplin's films where all-understanding humour naturally penetrates lyricism.

The cycle *24 Preludes* became a stylistic generalization of young Shostakovich's "intonation vocabulary" and an example of innovative interpretation of the

genre. While the prelude cycles by Chopin, Lyadov, Scriabin and Rachmaninoff were somewhat of the composers' "lyric diaries" and felt like their direct speech, Shostakovich's disposition towards obvious theatricality and acute distinctness in the 1930s determined his rendition of a miniature as a sketch or a portrait the composer looks at either with indignation and in mockery, or with affection and sympathy.

The album closes with the cycle **Aphorisms**, Op. 13, created between 25 February and 7 April 1927. The premiere took place in Leningrad at a concert of the Association of Modern Music (AMM) in the autumn of 1927.

The work comes from Shostakovich's experimental period. The atmosphere of Leningrad of the 1920s was a favourable milieu for innovations of the most daring kind. The composer was an active devotee of AMM that also had Alexander Mosolov, Gavriil Popov and Vladimir Shcherbachev among its fellows and also a member of the concert commission named *The Circle of New Music*. After his father's death in 1922, Shostakovich had to, as he said, *"often make money on the side and work for the cinema;"* he admitted afterwards how tired he was of *"mechanical portrayal of "human passions" on the piano"* with obligatory employment of readily recognizable rhythmic intonations and genre models. "Hearing fatigue" from this kind of applied music and disillusionment with its expressive means urged Shostakovich on the search for different patterns of sonic organization.

> *What I initially found attractive about the Aphorisms was a graphic interpretation of the piano, transparency of the sound texture, raised melodic lines and, of course, sharp salience of the images; it was interesting to listen attentively to this music. Now I'm recording them for the second time. Two pieces seem to me the most important for understanding of the Aphorisms. The first one is the mysterious Canon written in*

a pointillist technique and reminding the octet of street cleaners from The Nose. And the Lullaby, a cathartic conclusion of this expressionistic cycle. Its fioritura melody sounds like an old aria at the end of a suite... (Irina Chukovskaya)

In 1926 and 1927, Shostakovich was an active performer, mostly playing works of the romantic repertoire, and took part in the 1st International Chopin Competition in Warsaw in 1927 where he received a diploma of honour. Nevertheless, the piano pieces of the time (*Sonata No. 1* and *Aphorisms*) actually lack any direct traces of romantic pianism.

The *Aphorisms* is a strictly chamber work marked with asceticism of the piano style. After the notorious editorials in the Pravda newspaper *"Muddle Instead of Music"* (28 January 1936) and *"Ballet Falsity"* (6 February 1936), almost all of Shostakovich's works of the period were labelled as *"formalistic experiments."* The *Aphorisms* did not escape the common lot, too. However, we shouldn't absolutize the principled anti-romanticism of the *Aphorisms* – an anti-romantic shock was hardly the composer's major objective. Even a cursory glance is enough to notice that novelty of the language in the *Aphorisms* is extremely important to Shostakovich, and this is what makes the work controversial.

The main orientation of the creative experiment of the *Aphorisms* is to find a "new intonation" and research its expressive capabilities. Therefore, with some exceptions (*Elegy, Dance of Death* and *Lullaby*), the intonation material of the cycle is "sterile" and thoroughly cleansed from stylistic and intonation allusions. This tendency is not characteristic of Shostakovich's manner in general as it is commonly known for diversity of "stylistic components" of the musical language combined with a high degree of their integration.

Irina Vladimirovna Chukovskaya (Petrova) was born in Tashkent to a family of musicians. At the age of seven she performed Joseph Haydn's D-major Concerto with the orchestra of the Tashkent Philharmonic Society, and at twelve was admitted to the Central Music School of the Moscow Conservatory where she studied with Vera Gornostayeva, a student of Heinrich Neuhaus. Shortly after that, Irina Chukovskaya performed her first recital and played with well-known Russian conductors such as Israil Gusman and Evgeny Kolobov. In 1976, she continued her education at the Moscow State Conservatory, first with Stanislav Neuhaus and then with Vera Gornostayeva (assistants Elena Richter and Mikhail Kollontai). In 1980, she won a prize of the prestigious International Chopin Competition in Warsaw. After graduation, the pianist underwent a study course with Dmitri Bashkirov and further improved her performing skills with Theodore Lettvin and Mikhail Kollontai.

Irina Chukovskaya has been a soloist of the Moscow Philharmonic Society since 1985, actively toured in Russia and overseas, including Poland, former Yugoslavia, Hungary, Italy, France, Greece, Israel, USA, Canada, South Korea and Taiwan.

Her recitals have taken place in venues around the world – the Grand and Small halls of the Moscow Conservatory, the Grand Hall of the St. Petersburg Philharmonic Society, the Budapest Conservatory's Big Hall, Megaron in Athens, Greece, Weill Recital Hall and CAMI Hall in New York and many others. The pianist has performed with many well-known conductors, including Maxim Shostakovich, Yuri Simonov, Vladimir Ponkin, Andrei Chistyakov, David Gilbert, Kazuhiko Kamatsu and János Kovács. Irina Chukovskaya has participated in numerous music festivals such as the *Marlboro Music Festival* and André Previn's Festival in the United States, the festival of Russian music in Quebec, Canada, and Kristianstad, Sweden, *Patras – European Capital of Culture* in Greece and *Moscow for the Cities of Europe* and *December Nights*, the festivals named after Andrei Sakharov in Nizhny Novgorod, Valeri Gavrilin in Vologda, Sergei Rachmaninoff in Tambov, Ivan Sollertinsky in Vitebsk, Heinrich and Stanislav Neuhaus in Moscow and many others. In the period of 1989 to 1997 she worked in the United States and played over 500 concerts.

When the pianist returned to Russia, she continued her intensive concert activities, combining them with teaching. From 1999 to 2005, she worked as assistant to professor Lev Naumov at the Moscow Conservatory. Irina Chukovskaya has taught at the Gnessins Russian Academy of Music since 2000 and given masterclasses in Russia, USA, South Korea, France, Montenegro, Serbia and Greece. Some of her students are winners of international competitions.

"Irina Chukovskaya is a pianist of a bright talent. Her performance is attractive because of its outstanding virtuosity, sonic culture and genuine artistry. Different musical styles and directions are within her power," Mstislav Rostropovich once described Chukovskaya's art. Indeed, the pianist's repertoire can boast a broad range of classical and romantic music, from Mozart and Glinka to Ravel and Shostakovich, about forty piano concertos and numerous chamber pieces.

Irina Chukovskaya is not afraid of repertoire experiments, boldly including rarely performed opuses in her programmes (for instance, Galina Ustvolskaya's Concerto for piano, string orchestra and timpani, and compositions by contemporary Canadian composer Jacques Hétu). Chukovskaya has lasting creative ties with pianist and composer Mikhail Kollontai. She was not only the first to perform some of his works but also to record them. Lately she has been attracted to Johann Sebastian Bach's clavier legacy. So, she has his *Overture in the French Style* and *Goldberg Variations* in her concert repertoire.

Her pianistic mastery has been praised by the press and competent music critics: *"She played with wild abandon, without abandoning the music. I sense that one of the secret is a rich personality imbued with fidelity and integrity"* (*Greenwich News*, CT, USA). In the opinion of conductor David Gilbert, *"Ms Chukovskaya combines a seamless technique with a passionate and poetic musicality. At home in a large repertoire, her performances are often revelatory."*

Boris Borodin,
PhD in Art History, Professor

Дмитрий Шостакович

Соната для фортепиано № 2 си минор, соч. 61

1 I. Allegretto 7.22
2 II. Largo 7.25
3 III. Moderato 13.12

24 прелюдии, соч. 34

4 № 1 До мажор 1.26
5 № 2 ля минор 0.48
6 № 3 Соль мажор 2.00
7 № 4 ми минор 2.36
8 № 5 Ре мажор 0.35
9 № 6 си минор 1.21
10 № 7 Ля мажор 1.07
11 № 8 фа-диез минор 0.55
12 № 9 Ми мажор 0.40
13 № 10 до-диез минор 1.58
14 № 11 Си мажор 0.52
15 № 12 соль-диез минор 1.17
16 № 13 Фа-диез мажор 0.59
17 № 14 ми-бемоль минор 2.23
18 № 15 Ре-бемоль мажор 0.57
19 № 16 си-бемоль минор 1.14
20 № 17 Ля-бемоль мажор 1.55
21 № 18 фа минор 0.44
22 № 19 Ми-бемоль мажор 1.36
23 № 20 до минор 0.39
24 № 21 Си-бемоль мажор 0.37
25 № 22 соль минор 2.40
26 № 23 Фа мажор 1.07
27 № 24 ре минор 1.21

«Афоризмы», десять пьес для фортепиано, соч. 13

28 I. Речитатив 0.53
29 II. Серенада 1.14
30 III. Ноктюрн 1.31
31 IV. Элегия 0.59
32 V. Похоронный марш 1.13
33 VI. Этюд 0.36
34 VII. Пляска смерти 0.51
35 VIII. Канон 1.04
36 IX. Легенда 2.15
37 X. Колыбельная песня 2.37

Общее время: 73.27

Ирина Чуковская, *фортепиано*

Запись 2016 года
Звукорежиссеры: Александр Волков (запись, мастеринг), Фарида Узбекова (монтаж)

Редакторы: Дмитрий Масляков, Наталья Сторчак, Борис Мукосей
Слова Ирины Чуковской записал Игорь Карпинский
Дизайн – Григорий Жуков
Фотограф – Юлианна Асиновская
Перевод – Николай Кузнецов

Dmitri Shostakovich
Piano Sonata No. 2 in B minor, Op. 61

1 I. Allegretto 7.22
2 II. Largo 7.25
3 III. Moderato 13.12

24 Preludes, Op. 34

4 No. 1 in C major 1.26
5 No. 2 in A minor 0.48
6 No. 3 in G major 2.00
7 No. 4 in E minor 2.36
8 No. 5 in D major 0.35
9 No. 6 in B minor 1.21
10 No. 7 in A major 1.07
11 No. 8 in F sharp minor. 0.55
12 No. 9 in E major 0.40
13 No. 10 in C sharp minor. 1.58
14 No. 11 in B major 0.52
15 No. 12 in G sharp minor 1.17
16 No. 13 in F sharp major 0.59
17 No. 14 in E flat minor 2.23
18 No. 15 in D flat major 0.57
19 No. 16 in B flat minor 1.14
20 No. 17 in A flat major 1.55
21 No. 18 in F minor 0.44
22 No. 19 in E flat major 1.36
23 No. 20 in C minor 0.39
24 No. 21 in B flat major 0.37
25 No. 22 in G minor 2.40
26 No. 23 in F major 1.07
27 No. 24 in D minor 1.21

Aphorisms, ten pieces for piano, Op. 13

28 I. Recitative 0.53
29 II. Serenade. 1.14
30 III. Nocturne 1.31
31 IV. Elegy. 0.59
32 V. Marche funebre 1.13
33 VI. Etude 0.36
34 VII. Dance of Death 0.51
35 VIII. Canon 1.04
36 IX. Legend 2.15
37 X. Lullaby 2.37

Total time: 73.27

Irina Chukovskaya, *piano*

Recorded in 2016.
Sound engineers: Alexander Volkov (recording, mastering), Farida Uzbekova (editing)

Editors: Dmitry Maslyakov, Natalia Storchak, Boris Mukosey
Quotes by Irina Chukovskaya interviewed by Igor Karpinsky
Design – Grigori Zhukov
Photos – Yulianna Asinovskaya
Translation – Nikolay Kuznetsov

MEL CD 10 02455