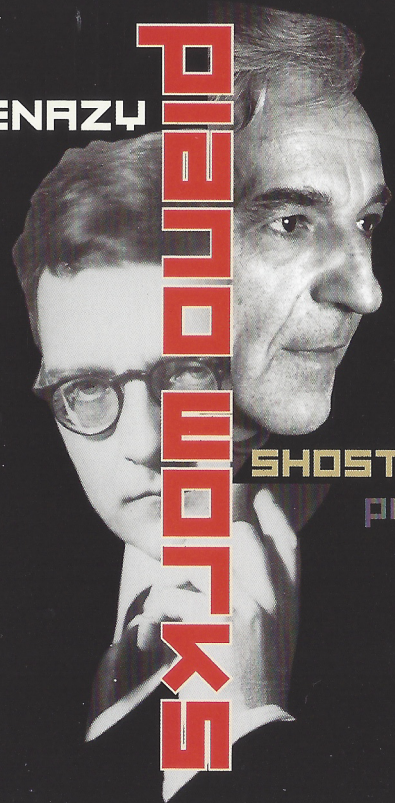


470 649-2 **DISA**

VLADIMIR ASHKENAZY **SHOSTAKOVICH**
PIANO WORKS

ASHKENAZY



**PIANO
WORKS**

SHOSTAKOVICH
PIANO WORKS


SUPER AUDIO CD
SURROUND



Dmitri Shostakovich at the piano, 1940

Photo: Decca

DMITRI SHOSTAKOVICH 1906–1975

Piano Sonata No.2, op.61

1	I Allegretto	7.30
2	II Largo	6.35
3	III Moderato con moto	13.22

Three Fantastic Dances, op.5

4	I Allegretto	1.24
5	II Andantino — Allegretto	1.29
6	III Allegretto	0.58

Five Preludes (1921)

7	I Allegro moderato e scherzando	0.52
8	II Andante	1.25
9	III Allegro moderato	1.02
10	IV Moderato	1.39
11	V Andantino	1.32

12	Lyric Waltz from <i>Dances of the Dolls</i>	1.41
-----------	--	------

13	Short Piece from <i>The Gadfly</i> , op.97*	2.03
-----------	--	------

14	Spanish Dance from <i>The Gadfly</i> , op.97*	2.19
-----------	--	------

15	Nocturne from <i>The Limpid Stream</i> , op.39*	2.17
-----------	--	------

*arranged by Shostakovich and published in *Dances of the Dolls*

Aphorisms, op.13

16	I Recitative	0.53
17	II Serenade	1.23
18	III Nocturne	1.47
19	IV Elegy	1.07
20	V Marche funèbre	0.56
21	VI Étude	0.29
22	VII Dance of Death	0.55
23	VIII Canon	1.02
24	IX Legend	2.06
25	X Lullaby	2.52

26	Polka from <i>The Golden Age</i> , op.22	1.54
----	--	------

VLADIMIR ASHKENAZY piano

DDD

Piano supplied by Steinway & Sons

Executive and recording producer: Andrew Cornall

Balance engineers: Philip Siney, Andrew Hallifax · SACD surround mix: Philip Siney

Recording & editing facilities by Classic Sound Limited on behalf of Emil Berliner Studios

Recording editors: Ingmar Haas, Mark Buecker

Recording location: Potton Hall, Suffolk, 23–24 April 2003 [1–3],

11–12 September 2003 · Production co-ordinator: Alice Fields

This recording was monitored on B & W Loudspeakers

Publisher: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

Introductory notes and translations © 2004 Decca Music Group Limited

Booklet editor: Edmund Forey for White Label Productions Limited

Cover & label: Ashkenazy by Decca/Sasha Gusov; Shostakovich by AKG Berlin

Design and art direction: Mark Millington for White Label Productions Limited



SHOSTAKOVICH PIANO MUSIC PLAYED BY ASHKENAZY

Russian music of the twentieth century is remarkable for its line of outstanding composer-pianists — Scriabin, Rachmaninov and Prokofiev. The young Shostakovich was well-equipped to add to this roll of honour, and at the outset of his career found himself unable to choose between becoming a composer or a pianist. Although composition was soon to become a priority, a significant portion of his earlier output satisfies this dual allegiance, and the brilliantly conceived First Piano Concerto (1933) in particular served to establish him with the public in this role. The present selection takes the listener via a number of youthful piano miniatures, through his post-graduate activity as a leading modernist composer in the later 1920s, to the eminent — and by now deeply scarred — Soviet composer whose “Leningrad” Symphony of 1941 (No.7) had just begun its famous war-time journey across Europe and America.

The earliest works to be composed were the Five Preludes (1919–21). These date from Shostakovich’s student days and originally formed part of a collective project of twenty-four preludes in each of the major and minor keys in collaboration with two of the composer’s fellow students at the Petrograd Conservatoire. Although they carry no titles, they fit nicely into appropriate genre categories. The suite

comprises a charming scherzo, an atmospheric *carillon* grounded on a drone bass, a robust study in 5/8 with heavy chords over ostinato-like octave patterns in the left hand. The fourth piece forms a quiet contrast. There is a touch of Tchaikovsky-like grotesquerie here in its incessant repetition of a tiny collapsing phrase. A *ppp* middle section marked *andante amoroso* returns as an abbreviated open-ended coda containing more than a hint of parody of nineteenth-century *espressivo*. The final piece is an elegant *pastorale* in simple four-part harmony; its main theme strikingly anticipates that of the second movement of the Eleventh Symphony thirty-six years on, while the rocking fourths were to become one of the composer’s most characteristic motifs.

The *Three Fantastic Dances* (1920–22) are amongst Shostakovich’s most popular pieces and still retain their aphoristic charm and capricious fragrance. Originally published as Shostakovich’s Opus 1, they are light years away from the tragic expression of the epic symphonist of future years. Again one notes the composer’s skill as a miniaturist — the epigrammatic resourcefulness and economy, the cunning harmonic twists, the exploitation of piano sonority within a small timescale. If any influence is to be felt it is that of Scriabin

in the delicately suspended tonality and harmonic *facture*, the first piece even managing a direct allusion to Scriabin's famous "mystical" chord at the end of bar ten. Yet the puckish world of these pieces is far removed from the languor and sensuousness of Scriabin, whose aesthetic remained wholly repugnant to Shostakovich.

With the *Aphorisms* (1927) we encounter the young revolutionary who had turned his back on the precepts of his teachers at the Conservatoire. These pieces do not rely for their coherence or intelligibility on traditional schematic principles (rhythmic, harmonic, tonal, periodic, etc); instead they are entirely through-composed, atonal or — as in Stravinsky — "white-note" pantonal, rhythmically free from meter (as in No.2) or mechanically confined within it (as in No.6). Linearity prevails in a counterpoint of two or more parts that interact regardless of the resultant dissonances. A good example of this is the extraordinary canon in three parts (No.8) whose rhythmically fragmented, asymmetrical line unfolds in three entries on F#, C# and D respectively. At the end of the piece the three pitches are sounded together as an aggregate. The "Dance of Death" (No.7) is a wildly mechanistic treatment of the *Dies irae* rapped out as a fast waltz on the white notes in Chopinesque cross-rhythmic figuration. It features a dissonant white-note chord

cluster that had already established itself as a motto in the "Serenade" (No.2) via a link with the opening "Recitative" (No.1) — like some kind of joke at the expense of the Wagnerian *leitmotif*. It must be stressed, however, that these pieces are by no means academic/theoretical exercises in iconoclasm. The Romantic genre titles are certainly provocative in belying for the most part the character of each piece, but the music always works within its own set parameters, and is by no means in denial of a vividly conceived piano sonority.

The Polka from the ballet *The Golden Age* (1930), with its saucy xylophone solo — an instrument with which Shostakovich was to develop a special association — became a smash-hit from its first appearance. It featured in the orchestral suite drawn from the ballet, and five years later the composer made his own piano arrangement. The full-length ballet was a Soviet "morality" based on the clash between socialist healthy-mindedness and western bourgeois decadence as played out between a team of Soviet Russian sportsmen and their capitalist society counterparts at the modish "Golden Age Industrial Exposition". In the original production the Polka accompanied a scene called "Once upon a Time in Geneva" which parodied a Western-style conference on disarmament and world peace.

As a composer of light music — tuneful,

elegant, expertly orchestrated — Shostakovich left a quantity of miniatures which found their way from the original stage and screen productions into various concert suites and special arrangements. Such are the additional piano arrangements played here taken from the comedy-ballet *The Limpid Stream* (1935) and the film score *The Gadfly* (1955). The story-line of the ballet tells of romance on a collective farm, while the film dramatises the Italian struggle for national independence in the person of a heroic revolutionary nick-named "the gadfly" because of his "sting" in the side of the authorities.

The Second Piano Sonata (1942) would seem to serve as a complete repudiation of its up-front, avant-gardist predecessor of 1926, and indeed from the Fifth Symphony (1937) onwards a very different musical language begins to take shape, a language based on establishing a continuity with the rhetoric and forms of Beethoven, Schubert, Bruckner, Tchaikovsky and Mahler. The work is dedicated to the memory of Shostakovich's piano teacher at the Conservatoire, Leonid Vladimir Nikolaev. It is a substantial work, in many ways one of the most classically conceived in the composer's entire output, in its adherence

to traditional forms (sonata, ternary song and variation finale), thematic development and tonality. The first movement succeeds best in the unflinching adoption of the composer's seemingly fast metronome mark of crotchet = 144 — in this way the ruthless, obsessive developmental process of its spare thematic material is laid bare without risk of outstaying its welcome. This too serves to offset the lingering nostalgia of the deeply felt slow movement, with its echoes of a falling scale figure taken from the first movement of the recently heard "Leningrad" Symphony. The finale is an extended series of continuous variations on a long drawn-out theme given out monophonically, whose special characteristic is the flattened fourth (E flat) in B minor. The variations, which proceed without a break, and lead back eventually to a cyclic recall of the first movement, make a special point of contrasting a spare linearity with some wondrously sonorous chordal treatments of the theme. The work serves as a fitting monument to a teacher deeply respected by Shostakovich for his concern to train thinking musicians and his comoserly approach to the art of piano playing.

Eric Roseberry

MUSIQUE POUR PIANO DE CHOSTAKOVITCH INTERPRÉTÉE PAR ASHKENAZY

La musique russe du XX^e siècle est remarquable pour sa lignée de pianistes compositeurs exceptionnels : Scriabine, Rachmaninov et Prokofiev. Le jeune Chostakovitch était suffisamment doué pour ajouter son nom à ce tableau d'honneur, et au début de sa carrière, il se trouva bien en peine de choisir entre la composition et le piano. La composition allait bientôt devenir sa priorité, mais une part importante de ses premières œuvres satisfait à ses deux passions à la fois, et le Concerto pour piano n° 1 (1933), de brillante conception, lui servit notamment à se faire connaître du public dans cette capacité. La présente sélection séduit d'abord l'auditeur avec diverses miniatures de jeunesse, appartenant à ses activités d'étudiant de troisième cycle, qui en firent un compositeur moderniste de premier plan dans les années 1920, et le parcours s'achève avec l'éminent compositeur soviétique que Chostakovitch était devenu — désormais profondément marqué — dont la Symphonie "Leningrad" de 1941 (n° 7) venait de commencer son célèbre voyage de temps de guerre à travers l'Europe et l'Amérique.

Les œuvres les plus anciennes de ce recueil sont les Cinq Préludes (1919–1921). Ceux-ci remontent aux années d'études de Chostakovitch et faisaient partie, à l'origine,

d'un projet collectif de vingt-quatre préludes dans chacune des tonalités majeures et mineures en collaboration avec deux des camarades d'études du compositeur au Conservatoire de Petrograd. Bien que dépourvus de titre, ils correspondent à des genres bien définis. Le recueil comprend un charmant scherzo, un *carillon* plein de caractère s'appuyant sur un bourdon, une étude robuste à 5/8 avec de lourds accords par-dessus des dessins d'octaves apparentés à un ostinato à la main gauche. Le quatrième morceau présente un contraste paisible. On y décèle un soupçon de cocasserie à la Tchaïkovsky par son incessante répétition d'une toute petite phrase tombante. Une section centrale *ppp* marquée *andante amoroso* revient sous la forme d'une coda abrégée dont la conclusion reste ouverte contenant plus d'un suggestion de parodie d'*espressivo* du XIX^e siècle. Le morceau final est une élégante pastorale à l'harmonie à quatre voix toute simple ; son thème principal annonce de manière frappante celui du deuxième mouvement de la Symphonie n° 11, qui verra le jour trente-six ans plus tard, tandis que les quarts cadencées deviendront l'un des motifs caractéristiques de Chostakovitch.

Les *Trois Danses fantastiques* (1920–1922) figurent parmi les œuvres les

plus populaires de leur compositeur et ont conservé leur charme aphoristique et leur parfum capricieux. D'abord publiées sous le n° d'opus 1 de Chostakovitch, elles sont à des années-lumière de l'expression tragique du symphoniste épique des années à venir. Ici encore, on remarque le talent de miniaturiste du compositeur, ses ressources et sa concision épigrammatiques, ses ingénieux revirements harmoniques et l'exploitation de la sonorité du piano dans un cadre temporel réduit. Si quelque influence se fait sentir, c'est celle de Scriabine dans la tonalité délicatement indéfinie et la facture harmonique, le premier morceau parvenant même à faire une allusion directe au fameux accord "mystique" de Scriabine à la fin de la dixième mesure. Pourtant l'univers onirique de ces morceaux est bien loin de la langueur et de la sensualité de Scriabine, dont Chostakovitch considérerait que l'esthétique était parfaitement répugnante.

Avec les *Aphorismes* (1927), nous voici confrontés au jeune révolutionnaire qui s'était détourné des préceptes de ses professeurs du Conservatoire. Pour trouver leur cohérence ou leur intelligibilité, ces morceaux ne s'appuient pas sur des schémas traditionnels (au niveau rythmique, harmonique, tonal, périodique, etc.) ; en revanche, ils sont entièrement continus, atonaux ou comme parfois chez Stravinsky ne font appel qu'à la tonalité d'*ut* majeur ; ils

sont libérés de la métrique rythmique (comme dans le n° 2) ou y sont mécaniquement asservis (comme dans le n° 6). La linéarité prévaut dans le contrepoint de deux voix ou plus qui interagissent sans tenir compte des dissonances qui en résultent. Ceci est bien illustré par l'extraordinaire canon en trois parties (n° 8) dont la ligne au rythme fragmenté et asymétrique se déploie sur trois entrées, respectivement sur *fa#*, *ut#* et *ré*. À la fin du morceau, les trois tons sont joués ensemble comme un agrégat. La "Danse de la mort" (n° 7) est un traitement violemment mécanique du *Dies irae* martelé comme une valse rapide sur les touches blanches avec des dessins aux rythmes croisés rappelant Chopin. Elle présente un groupe d'accords dissonants sur les touches blanches qui s'était déjà imposé comme signature dans la "Sérénade" (n° 2) grâce à un lien avec le "Récitatif" d'ouverture (n° 1) — comme quelque plaisanterie aux dépens du *leitmotiv* wagnérien. Il faut toutefois souligner que ces morceaux ne sont aucunement des exercices d'iconoclasme académiques ou théoriques. Les titres se réclamant du romantisme sont certainement provocateurs du fait qu'ils démentent pour la plupart le caractère de chaque morceau, mais la musique fonctionne toujours dans le cadre de son propre ensemble de paramètres et ne renie

absolument pas des sonorités pianistiques pleines de panache.

La Polka du ballet *L'Âge d'or* (1930), avec son solo de xylophone égrillard — Chostakovitch devait développer une relation privilégiée avec cet instrument — rencontra dès sa création un succès phénoménal. Elle figurait dans la suite orchestrale tirée du ballet, et cinq ans plus tard, le compositeur en réalisa son propre arrangement pour le piano. Le ballet complet était une "fable morale" soviétique s'inspirant de l'opposition entre la saine mentalité socialiste et la décadence bourgeoise occidentale illustrée par l'affrontement d'une équipe sportive soviétique et sa rivale capitaliste lors de l'"Exposition industrielle de l'âge d'or", alors à la mode. Dans la production originale, la Polka accompagnait une scène dénommée "Il était une fois à Genève" qui parodiait une conférence de style occidental sur le désarmement et la paix universelle.

En tant que compositeur de musique légère — mélodieuse, élégante, orchestrée avec maestria — Chostakovitch a laissé une grande quantité de miniatures qui venues de la scène et du grand écran s'insérèrent dans diverses suites de concert et arrangements spéciaux. C'est le cas des arrangements pour piano additionnels joués ici et tirés de la comédie-ballet *Le Fleuve clair* (1935) et de la bande originale du film

The Gadfly (1955). L'intrigue du ballet traite d'une histoire d'amour se déroulant dans un kolkhoze tandis que le film met en scène la lutte italienne pour l'indépendance nationale en la personne d'un révolutionnaire héroïque surnommé le "*gadfly*" (le casse-pieds) à cause de ses démêlés avec les autorités.

La Sonate pour piano n° 2 (1942) semble constituer une répudiation complète de sa devancière de 1926, spontanée et avant-gardiste, et bien sûr de la Symphonie n° 5 (1937); un langage musical très différent commence à prendre forme, langage visant à établir une continuité avec la rhétorique et les formes de Beethoven, Schubert, Bruckner, Tchaïkovsky et Mahler. Cette œuvre est dédiée à la mémoire du professeur de piano de Chostakovitch au Conservatoire, Léonid Vladimir Nikolaïev. C'est un ouvrage substantiel, sous de nombreux aspects l'un des plus classiquement conçus de toute l'œuvre de son compositeur, de par son adhérence aux formes traditionnelles (forme sonate, chanson ternaire et finale avec variations), son développement thématique et sa tonalité. Le premier mouvement est le plus réussi de par sa manière intrépide d'adopter le tempo apparemment rapide du compositeur : 144 à la noire. De cette manière, le processus de développement intraitable et obsessionnel de son matériau thématique lapidaire est dévoilé sans risque

de laisser l'auditeur. Cela sert également à mettre en valeur la pénétrante nostalgie du mouvement lent, plein d'émotion, avec ses échos d'un dessin de gamme descendante tiré du premier mouvement de la récente Symphonie "Leningrad". Le finale est une longue série de variations ininterrompues sur un thème très développé et énoncé de façon monophonique dont le trait distinctif est sa quatrième diminuée (*mi* bémol) en *si* mineur. Les variations, qui se succèdent sans interruption et finissent par nous ramener à un rappel cyclique du premier

mouvement, s'ingénient à faire contraster une linéarité dépouillée avec des traitements du thème par accords merveilleusement sonores. Cet ouvrage rend un hommage approprié à un professeur que Chostakovitch respectait profondément pour son souci de former des musiciens réfléchis et pour le fait qu'il abordait l'interprétation du piano selon un point de vue de compositeur.

Eric Roseberry
Traduction David Ylla-Somers

ASHKENAZY SPIELT KLAVIERMUSIK VON SCHOSTAKOVITSCH

In der russischen Musik des 20. Jahrhunderts fällt eine Reihe hervorragender Komponisten-Pianisten auf — Skrjabin, Rachmaninov und Prokofjev. Der junge Schostakowitsch war bestens geeignet, diese ehrenvolle Tradition weiterzuführen, und konnte sich zu Beginn seiner Karriere nicht entscheiden, ob er Komponist oder Pianist werden wollte. Zwar sollte das Komponieren bald vorrangig werden, doch entspricht ein beträchtlicher Anteil seines früheren Schaffens dieser Doppelrolle. Besonders das glänzend angelegte 1. Klavierkonzert (1933) diente dazu, ihn in der Öffentlichkeit in dieser Rolle zu etablieren. Die vorliegende Auswahl führt den Hörer von einigen jugendlichen Klavierminiaturen über sein Schaffen nach dem Klaviersdiplom als ein führender Komponist der Moderne in den späten 1920er Jahren bis zu dem herausragenden — und nun tief gezeichneten — Sowjetkomponisten, dessen 7. Sinfonie, die "Leningrader Sinfonie" (1941), gerade ihre berühmte Kriegstournee durch Europa und Amerika angetreten hatte.

Die frühesten Kompositionen waren die fünf Präludien op. 2 (1919–1921). Sie stammen aus Schostakowitschs Studienjahren und bildeten ursprünglich einen Teil von 24 Präludien in allen Dur- und Moll-Tonarten, einem Gemeinschaftsunternehmen des Komponisten und zweier seiner Kommilitonen

am Petersburger Konservatorium. Obgleich sie keine Titel haben, fügen sie sich gut in die Genrekategorien ein. Die Suite enthält ein reizendes Scherzo, ein stimmungsvolles *carillon*, das sich auf einen Bordunbass stützt, eine kraftvolle Studie im 5/8-Takt mit lastenden Akkorden über einem Ostinato-ähnlichem Oktavmuster in der linken Hand. Das vierte Stück bildet einen ruhigen Kontrast dazu. Hier gibt es einen Hauch Tschaikovskijischer Groteskerie in der unablässigen Wiederholung einer winzigen kollabierenden Phrase. Ein als *andante amoroso* bezeichneter *ppp*-Mittelteil kehrt als verkürzte, offen endende Coda wieder und enthält mehr als nur eine parodistische Andeutung eines *espressivo* im Stile des 19. Jahrhunderts. Das letzte Stück ist ein elegantes *pastorale* in einfacher vierstimmiger Harmonie; das Hauptthema nimmt eindringlich das Hauptthema des zweiten Satzes aus der 36 Jahre später komponierten 11. Sinfonie voraus, während die schwankenden Quartetten zu einem der charakteristischsten Motive des Komponisten werden sollten.

Die *Drei Fantastischen Tänze* (1920–1922) gehören zu Schostakowitschs populärsten Stücken und behaupten immer noch ihren aphoristischen Reiz und ihre kapriziöse Duftigkeit. Die zuerst als Schostakowitschs op. 1 veröffentlichten Stücke sind Lichtjahre von dem tragischen Ausdruck

des epischen Sinfonikers künftiger Jahre entfernt. Wieder bemerkt man das Geschick des Komponisten für Miniaturen — die epigrammatische Findigkeit und Ökonomie, die geschickten harmonischen Wendungen, die Ausnutzung des Klavierklanges innerhalb eines knappen Zeitrasters. Wenn man überhaupt irgendeinen Einfluss ausmachen kann, dann den Schostakowitschs in der feinschwebenden Tonalität und in der harmonischen Anlage; im ersten Stück gibt es sogar eine direkte Anspielung auf Skrjabins berühmten "mystischen" Akkord am Ende von Takt zehn. Die koboldhafte Welt dieser Stücke ist jedoch von der sehnsüchtigen Melancholie und Sinnlichkeit Skrjabins weit entfernt, dessen Ästhetik Schostakowitsch ganz zuwiderliefe.

In den *Aphorismen* (1927) begegnen wir dem jungen Revolutionär, der sich von den Regeln seiner Lehrer am Konservatorium abgewandt hatte. Diese Stücke sind hinsichtlich ihrer Kohärenz oder Verständlichkeit nicht auf die traditionellen schematischen Prinzipien (etwa rhythmische, harmonische, tonale, periodische etc.) angewiesen; sie sind vielmehr ganz durchkomponiert, atonal oder — wie bei Stravinskij — pantonal innerhalb einer "weißen Tasten"-Diatonik, rhythmisch frei von einem Metrum (wie in Nr. 2) oder innerhalb eines solchen mechanisch begrenzt (wie in Nr. 6). Linearität dominiert in zwei- oder mehrstimmigem Kontrapunkt, wobei die einzelnen Stimmen

ungeachtet der sich ergebenden Dissonanzen interagieren. Ein gutes Beispiel bietet dafür der außergewöhnliche dreistimmige Kanon (Nr. 8), dessen rhythmisch fragmentierte, asymmetrische Linie sich in drei Einsätzen auf Fis, Cis bzw. D entfaltet. Am Ende des Stückes erklingen die drei Tonhöhen zusammen. Der "Totentanz" ist eine wild mechanistische Bearbeitung des *Dies irae*, die als schneller Walzer auf den weißen Tasten in einer (an Chopin erinnernden) Wechselrythmen-Figuration herausgestampft wird. Das Stück hat ein dissonantes Akkord-Cluster auf den weißen Tasten, das sich bereits als Motto in der "Serenade" (Nr. 2) über eine Verbindung mit dem Anfangsstück "Rezitativ" (Nr. 1) herausgebildet hatte; es wirkt wie Scherz mit dem Wagnerschen Leitmotiv. Man muss jedoch betonen, dass diese Stücke keineswegs Übungen in akademisch-theoretischer Bilderstürmerei sind. Die romantischen genrehaften Titel provozieren sicherlich, da sie in den meisten Fällen dem Charakter des jeweiligen Stückes nicht entsprechen; doch die Musik funktioniert innerhalb ihrer eigenen bestimmten Parameter und leugnet keinesfalls die lebendig angelegte Fülle des Klavierklanges.

Die Polka aus dem Ballett *Das goldene Zeitalter* (1930) mit ihrem flotten Xylophon-Solo — ein Instrument, zu dem Schostakowitsch eine besondere Beziehung entwickeln sollte — wurde von ihrer ersten Auf-

führung an ein Schlager. Sie war ein Teil der aus dem Ballett gebildeten Orchestersuite, und fünf Jahre später machte sich der Komponist seine eigene Klavierbearbeitung. Das umfangreiche Ballett war ein sowjetisches "Lehrstück", das auf dem Konflikt von sozialistischem Gesundheitsbewusstsein und westlicher bürgerlicher Dekadenz beruhte; dieser wird zwischen einem Sportlerteam aus Sowjetrußland und dessen Gegnern aus der kapitalistischen Gesellschaft bei der modischen "Industrieausstellung im Goldenen Zeitalter" ausgetragen. In der ersten Aufführung begleitete die Polka eine Szene mit dem Titel "Es war einmal in Genf", die eine im westlichen Stil gehaltene Konferenz über Abrüstung und Weltfrieden parodierte.

Als Komponist leichter Musik, die melodios, elegant und kunstvoll orchestriert war, hinterließ Schostakowitsch eine Unmenge an Miniaturen, die ihren Weg von den ursprünglichen Bühnen- und Filminszenierungen in verschiedene Konzertsuiten und besondere Bearbeitungen fanden. Das sind etwa die zusätzlichen, hier gespielten Klavierbearbeitungen aus der Ballettkomödie *Der helle Bach* (1935) und aus der Filmmusik zu *Die Pferdebremse* (1955). Im Ballett wird eine Romanze auf einer Kolchese erzählt, der Film dramatisiert dagegen den italienischen Unabhängigkeitskampf in der Person eines heldenhaften Revolutionärs, der den Spitznamen "die Pferdebremse" hatte, weil er die Obrigkeit "aufstachelte".

Die 2. Klaviersonate (1942) könnte als vollständige Zurückweisung ihrer offenen, avantgardistischen Vorgängerin von 1926 erscheinen; und in der Tat beginnt mit der 5. Sinfonie (1937) eine sehr andersartige Musiksprache Gestalt anzunehmen; diese Sprache beruht auf einer Kontinuität mit der Rhetorik und den Formen von Beethoven, Schubert, Bruckner, Tschaikowskij und Mahler. Das Werk ist Leonid Vladimir Nikolajew gewidmet, Schostakowitschs Klavierlehrer am Konservatorium. Es ist ein bedeutendes Werk (in vieler Hinsicht eines der am klassischsten angelegten Werke im Gesamt-schaffen des Komponisten) in seinem Festhalten an traditionellen Formen (Sonate, dreiteilige Liedform und Variationen im letzten Satz), thematischer Entwicklung und Tonalität. Im ersten Satz ist die unbeirrbar Übernahm der scheinbar schnellen Metro-nomangabe ein Viertel = 144 am gelungensten — so wird der rücksichtslose, obsessive Durchführungsverlauf blossgelegt ohne das Risiko, dass er länger als erwünscht dauert. Dies dient auch dazu, die Nostalgie des tiefempfundnen langsamen Satzes auszugleichen, dessen fallende Skalenfigur an den ersten Satz der kurz zuvor aufgeführten "Leningrader Sinfonie" anklingt. Das Finale besteht aus einer ausgedehnten Reihe fortlaufender Variationen über ein langgezogenes, einstimmig vorgestelltes Thema, dessen besonderes Kennzeichen die erniedrigte Quarte (Es) in h-moll ist. Die Variationen,

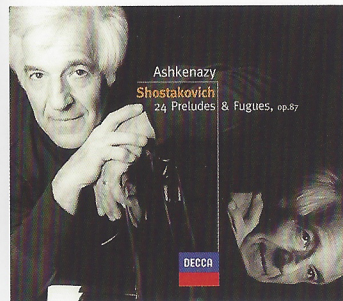
die ununterbrochen fortlaufen und schließlich zu einer zyklusbetonenden Erinnerung an den ersten Satz zurückführen, heben besonders den Kontrast zwischen einer sparsamen Linearität und einigen wunderbar klingvollen akkordischen Bearbeitungen des Themas hervor. Das Werk eignet sich gut als Monument für einen Lehrer, den

Schostakowitsch tief verehrte, weil er sich bemühte, denkende Musiker zu erziehen, und weil er an die Kunst des Klavierspiels wie ein Komponist heranging.

Eric Roseberry

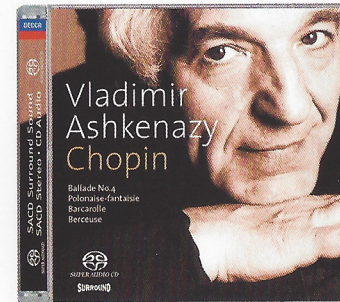
Übersetzung Christiane Frobenius

Vladimir Ashkenazy plays Shostakovich



24 preludes and fugues
2 CDs 466 066-2

Vladimir Ashkenazy plays Chopin



barcarolle, ballade, etc.
SACD 470 608-2
CD 466 708-2

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

DECCA



SUPER AUDIO CD

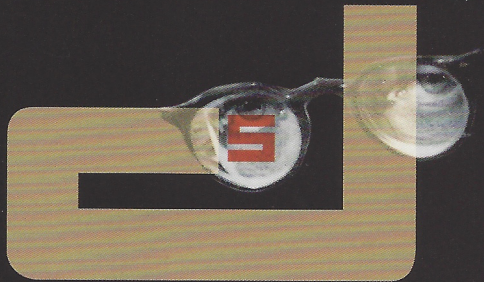
SACD Surround Sound
SACD Stereo • CD Audio



SUPER AUDIO CD



SUPER AUDIO CD



SHOSTAKOVICH: PIANO WORKS
ASHKENAZY

470 649-2 DSA

DECCA SUPER AUDIO CD

DECCA

THIS DISC PLAYS ON ALL CD PLAYERS

DMITRI SHOSTAKOVICH 1906-1975
Piano Works and Transcriptions

Piano Sonata No.2, op.61
Three Fantastic Dances, op.5
Five Preludes (1921)
Lyric Waltz from *Dances of the Dolls*
Short Piece and Spanish Dance from
The Gadfly
Nocturne from *The Limpid Stream*
Aphorisms, op.13
Polka from *The Golden Age*

VLADIMIR ASHKENAZY piano

VLADIMIR ASHKENAZY SHOSTAKOVICH
PIANO WORKS



470 649-2 DSA



SUPER AUDIO CD

© 2004 Decca Music Group Limited. © 2004 Decca Music Group Limited
SACD is made in Germany. Printed in Germany/Imprime
en Allemagne. Made in Germany
Booklet enclosed - Brochure incluse - Mit Beihelt

Total timing 61.43 000

DECCA

DECCA

Regd. Trade Mark
Decca Music Group Limited, London, England
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.universalclassics.com
www.deccaclassics.com/vladimirashkenazy
www.deccaclassics.com/sacd

SACD Surround Sound requires multi-channel SACD
player & compatible surround sound system
SACD Stereo requires SACD player.
CD Audio can be played on standard CD players
A multi-channel 48kHz/24 bit PCM recording
Super Audio CD, SACD, DSD and their logos are
trademarks of Sony

SACD Surround SACD Stereo CD Audio



SHOSTAKOVICH: PIANO WORKS · ASHKENAZY DECCA SUPER AUDIO CD

SHOSTAKOVICH: PIANO WORKS
ASHKENAZY

470 649-2 DSA

DECCA SUPER AUDIO CD

DECCA