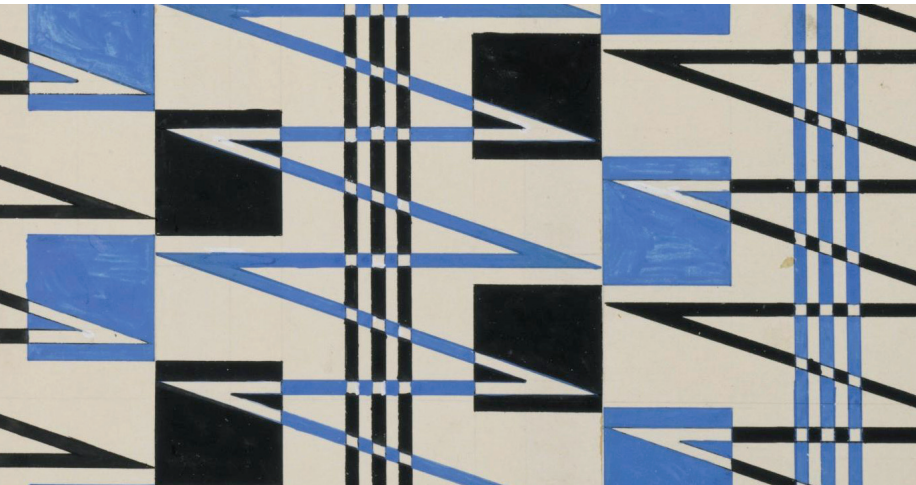


Dmitri Shostakovich

Complete Piano Works

vol.2



EUGENIO CATONE



Dmitri Shostakovich (1906-1975)

Complete Piano Works vol. 2

01.	Sonata no.1 op.12	10:52
	Sonata no.2 op.61	25:18
02.	Allegretto	07:05
03.	Largo	05:15
04.	Moderato (con moto)	12:57
	A Child's Exercise Book op.69	05:27
05.	March	00:30
06.	Waltz	00:29
07.	The Bear	00:34
08.	Merry Tale	00:33
09.	Sad Tale	01:28
10.	Clockwork Doll	00:49
11.	Birthday	01:00
12.	Murzilka (s.n.o.)	00:36

Variazioni su un tema di Glinka
(opera collettiva)

14:39

13.	I. Eugen Kapp	01:17
14.	II. Vissarion Shebalin	01:31
15.	III. Vissarion Shebalin	01:29
16.	IV. Andrei Eshpai	01:23
17.	V. Rodion Shchedrin	00:47
18.	VI. Georgy Sviridov	01:08
19.	VII. Yuri Levitin	00:58
20.	VIII. Dmitri Shostakovich	01:08
21.	IX. Dmitri Shostakovich	01:43
22.	X. Dmitri Kabalevsky	00:57
23.	XI. Dmitri Shostakovich	02:13

EUGENIO CATONE piano

Registrazione/Recording:

Auditorium “Adele Solimene” – Palazzo Capone – Montella (AV)

Novembre/Dicembre 2021

Tecnico del suono/Recording engineer: Emilio Capuano

Pianoforte: Bösendorfer 280 Concert Vienna – Arena Pianoforti

Assistenza tecnica/Piano technician: Tiziano Arena

Fotografia di copertina/Cover Photo: Varvara Stepanova *Textile design*, 1924

Fotografie di Eugenio Catone/Eugenio Catone Photos: Dag Fosse/KODE

Le due *Sonate* occupano un ruolo di primo piano nella produzione pianistica di Dmitri Šostakovič; in virtù dell’alta “coscienza storica” dimostrata dall’autore sin dagli esordi e dell’inevitabile riguardo per il genere *sonata*, esse possono essere considerate a buon ragione come rappresentative di due distinte fasi creative, dal cui raffronto è possibile apprezzare la parabola stilistica del suo linguaggio. Composte a distanza di diciassette anni l’una dall’altra, sembrerebbero difatti svilupparsi con presupposti ed esiti diametralmente opposti: feroce, densa e atonale la prima; meditativa, retorica e distesa la seconda.

La *Sonata op.12* (1926) non è in realtà il primo tentativo di Šostakovič di cimentarsi con il genere. Dal suo epistolario siamo a conoscenza del progetto di scrivere una “Sonata in si minore” di durata estesa, su modello lisztiano. Fino ai primi anni duemila si credeva che ogni traccia di quest’opera fosse andata perduta; gli ultimi studi supportati da recenti ritrovamenti al Museo Glinka (tra cui una pagina manoscritta e alcuni frammenti di una versione per orchestra) ne chiariscono genesi e forma ipotizzando una Sonata composta da quattro movimenti, eseguita più volte in pubblico dal giovane Šostakovič, riutilizzata in gran parte in opere entrate poi a far parte del catalogo ufficiale: il terzo movimento corrisponde infatti allo *Scherzo op.1 in Fa# minore* mentre il secondo movimento è la base su cui è costruito il secondo soggetto del *Trio n.1 op.8*. Questo primo con-

creto tentativo non sembrerebbe dunque vantare una relazione diretta con la Sonata op.12, relazione che sussiste invece con il succitato Trio, anch’esso costituito da un solo movimento e da Šostakovič descritto come “forma sonata”. Con la Sonata op.12 il compositore - allora diciannovenne - approda ad un materiale completamente inedito rispetto al suo percorso, in un momento isolato della sua carriera in cui egli stesso si definisce “modernista”. Reduce dall’enorme successo della prima *Sinfonia op.10*, innovativa e pur tuttavia tradizionale nella struttura e nell’idioma, Šostakovič esplora strade nuove ricercando una grammatica che superi le logiche tonali e formali. Non è un caso se i tre brani che precedono la Seconda Sinfonia (i meravigliosi *Due pezzi per Ottetto d’archi op.11*, la *Sonata op.12*, gli *Aforismi op.13*) costituiscono un passaggio unico e particolarissimo nell’evoluzione del compositore, in posizione equidistante tanto dalle sonorità post-romantiche delle prime opere quanto dallo stile più riconoscibile dello Šostakovič maturo. Mentre negli Aforismi si denota la ricerca di una tessitura essenziale, intrisa di serialità e scevra da ogni tentativo di sviluppo, nella prima Sonata la sperimentazione si concretizza in una partitura carica di suono, iperstratificata e quasi priva di pause: un movimento unico e vorticoso, in cui il materiale tematico si svincola dalla tonalità in favore di un contrappunto sofisticato e strettissimo, lanciato a folle velocità. Non doveva essere facile per i contemporanei apprezzare a un

primo ascolto il valore della composizione, neppure per un compositore visionario e avanguardista come Prokofiev che l'ascoltò nell'esecuzione dell'autore; nel descrivere l'occasione in una lettera, Šostakovič ricorda come «[...] *anch'io mi sono fatto onore con la mia Sonata. Prokof'ev l'ha ascoltata fino alla fine e mi ha chiesto di suonare l'inizio più lentamente, perché - dice - non ha capito niente. Parlando con Nikolaev ho saputo che la Sonata [gli] era piaciuta. Soprattutto l'inizio. Il lento l'ha trovato stiracchiato e il finale confuso*». Nel comporre la Sonata, Prokofiev deve essere stato uno – ma non l'unico – dei riferimenti del giovane Šostakovič, che, ormai insofferente all'accademismo del Conservatorio di Leningrado, si affacciava con rapito interesse alla musica degli europei Křenek, Bartók, Schönberg, Hindemith.

Se la prima Sonata è espressione di un momento creativo particolare, nel quale pare predominare la volontà di affermazione di un'identità originale e innovativa, la seconda *Sonata op. 61* (1943) dipinge un affresco drammatico di incredibile incisività attraverso i mezzi semplici e consolidati del sinfonista maturo. Qui la penna di Šostakovič scorre con l'infalibilità del grande drammaturgo, profondo conoscitore delle dinamiche psicologiche dell'ascoltatore, riuscendo nell'impresa sempre ardua di condurre efficacemente la tensione nella grande forma: ne scaturisce un ampio racconto *à la russe* dai risvolti tematici perfettamente congegnati, paragonabile per equilibrio

formale e potenza espressiva a un capolavoro di Tolstoj. È difficile spiegare perché questa Sonata non abbia mai guadagnato un posto d'onore nei programmi da concerto; ancora più singolare sia come lo stesso Šostakovič definisca nelle sue lettere la composizione una «sciocchezza, un improvviso», utile solo a colmare il travagliato periodo di gestazione tra una Sinfonia (la Settima, scritta due anni prima) e l'altra. Certo, Šostakovič considerava il suo sforzo nella produzione sinfonica come prioritario rispetto al resto (basti pensare che festeggerà per tutta la vita il 12 maggio, giorno della prima esecuzione della prima Sinfonia, come il suo “compleanno artistico”) ma ciò non basta a giustificare pienamente le sue parole: esse sono più verosimilmente uno sfogo dovuto alla delusione per la fredda ricezione dell'opera; le si può oppure leggere, alla luce della sua travagliata vicenda umana, come l'ennesimo tentativo - maldestro, per un orecchio che sa ascoltare - di proteggere una creatura amata e il messaggio di cui è fragile custode. Proprio nell'esplicitzza del messaggio (sfacciato e senza compromessi nella prima, velato e sibillino nella seconda) risiede la maggiore differenza tra le due Sonate che, a ben vedere, hanno molti più tratti in comune di quel che un primo ascolto lascerebbe trasparire. Appare chiaro che Šostakovič, nel comporre una seconda Sonata, abbia voluto riprendere il discorso lì dove si era interrotto anni prima attraverso precisi rimandi all'opera precedente, come ad esempio, cita-

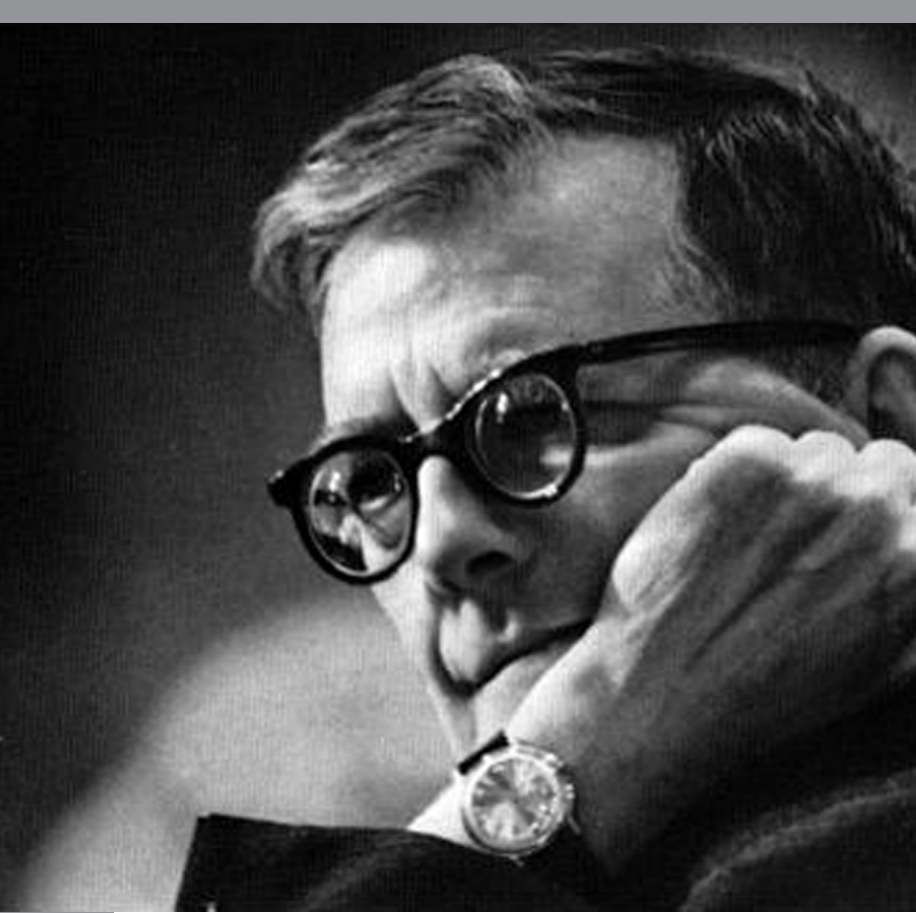
zioni del primo tema dell'op.12 nel *Moderato* dell'op.61 e l'utilizzo di procedimenti compositivi analoghi o diametralmente opposti - canoni alla settima, l'intervallo di terza maggiore/minore come elemento generativo, il gusto contrappuntistico per l'invenzione a due voci. Tale atteggiamento di continuità sembra incompatibile con l'idea di un compositore poco interessato al nascente lavoro, confermando al contrario come egli stesse ritagliando alla seconda Sonata un posto di primo piano nel suo catalogo.

Il ricorso all'autocitazione e il riutilizzo di interi temi tratti da composizioni precedenti sono d'altronde una costante nell'opera di Šostakovič, al punto da assicurare a tratto stilistico distintivo. Ne è un esempio *A Child's Exercise Book op.69* (1944-45), raccolta di sette brani infantili per pianoforte, alcuni dei quali adottano materiale melodico già sfruttato – come in *Clockwork Doll*, il cui tema è lo stesso del giovanile *Scherzo op.1* – o utilizzati successivamente – è il caso di *Birthday* che condivide la fanfara di apertura con la celebre *Overture Festiva op.96* (1947). La suite fu composta a scopo didattico per la figlia Galina e ordinata secondo un criterio di difficoltà crescente: i pezzi sono stati scritti in momenti differenti, assecondando i tempi di apprendimento della bambina, e solo successivamente raccolti per la pubblicazione che, fino all'edizione del 1983 del *New Collected Works*, constava di soli sei numeri. Nelle note alle ultime edizioni DSCH (2018) si ipotizza che

anche il brevissimo *Murzilka*, anch'esso proposto in questo disco, dovesse far parte della raccolta; in effetti attraverso un'analisi comparata della carta e dell'inchiostrato utilizzati si può far risalire il manoscritto agli stessi anni 1944-45. Un'altra possibilità è che la miniatura sia stata composta per il ventennale della rivista infantile che porta il medesimo nome e che ancora oggi viene stampata e distribuita.

Delle *Variazioni su un Tema di Glinka*, qui presentate in prima esecuzione integrale, si sa altrettanto poco. Pubblicate per la prima volta nel 1957 come appendice musicale del giornale *Sovetskaya muzyka*, sono una raccolta collettiva di variazioni sul tema *Vanja Song* tratto dall'opera *Ivan Susanin*. Šostakovič partecipa al lavoro con tre variazioni, precedentemente registrate nell'integrale di Boris Petrushanky, mentre le altre otto sono opera di altri compositori sovietici più o meno noti in Occidente: Eugen Kapp, Vissarion Shebalin, Andrei Eshpai, Rodion Shchedrin, Georgy Sviridov, Yuri Levitin, Dmitri Kabalevsky. Sfortunatamente non disponiamo di fonti che attestino come e quando il progetto di quest'opera collettiva abbia avuto origine. Considerati lo stile pomposo e celebrativo del set e l'anno di pubblicazione, è tuttavia plausibile legarne la composizione alle celebrazioni per il centenario della morte di Glinka (1857).

Eugenio Catone



The two *Sonatas* play a major role among Dmitri Shostakovich's piano pieces. Given the great "historical awareness" shown by the composer right from the start and his inevitable respect for the *sonata* genre, they can rightly be considered as symbols of two distinct creative phases, from the comparison of which it is possible to appreciate the stylistic development of his language. Composed seventeen years apart from each other, the two sonatas seem to have developed with diametrically opposed premises and results: the first one is fierce, dense and atonal; the second one is meditative, rhetorical and calm.

Sonata op.12 (1926) is not really Shostakovich's first attempt at approaching this genre. As we learn from his letters, he planned to write an extended 'Sonata in B minor' based on the Lisztian model. Until the early 2000s it was thought that all traces of this work had been lost; the latest studies, supported by recent discoveries at the Glinka Museum (including a manuscript page and some fragments of a version for orchestra), have shed light on its genesis and form, suggesting that it was a Sonata composed of four movements, performed several times in public by the young Shostakovich, and reused for the most part in pieces that later became part of the official catalogue: the third movement corresponds to *Scherzo op. 1 in F# minor*, while the second movement is the basis on which the second subject of the *Trio no.1 op.8* is built. This first actual attempt seems therefore not to

have a direct relationship with the Sonata op.12, a relationship which exists instead with the aforementioned Trio, also composed of a single movement and described by Shostakovich as "sonata form". With the Sonata op.12, the composer - who was nineteen at the time - came up with completely new music, at an isolated moment in his career when he himself described himself as 'modernist'. After the enormous success of his first *Symphony op.10*, which was innovative and yet traditional in its structure and language, Shostakovich explored new paths, seeking a grammar that went beyond tonal and formal logic. It is no coincidence that the three pieces that precede the Second Symphony (the marvellous *Two Pieces for String Octet op.11*, *Sonata op.12*, *Aphorisms op.13*) constitute a unique and very special stage in the composer's evolution, equally distant from both the post-romantic sounds of his early pieces and the more recognisable style of his later work. While in the Aphorisms there is a quest for an essential texture, imbued with seriality and devoid of any attempt at development, in the first Sonata his experimentation takes the form of a score full of sound, hyper-layered and almost without pauses: a single, whirling movement, in which the thematic material is freed from tonality in favour of a sophisticated and very tight counterpoint, launched at breakneck speed. It must not have been easy for his contemporaries to appreciate the value of the composition when they first heard it, not even for a visionary

and avant-garde composer like Prokofiev, who heard it played by the composer. When describing the event in a letter, Shostakovich recalls how *'[...] I made myself proud with my Sonata. Prokofiev listened to it up to the end and then asked me to play the beginning more slowly, because - he said - he had not understood anything. When I spoke to Nikolaev I learned that he liked the Sonata. Especially the beginning. He found the slow part strained and the finale confused'*. When composing the Sonata, Prokofiev must have been one - but not the only one - of the references of the young Shostakovich, who - by then dissatisfied with the academicism of the Leningrad Conservatoire - turned with fascinated interest to the music of the Europeans Křenek, Bartók, Schönberg and Hindemith.

If the first Sonata is the result of a particular creative moment, in which the desire to claim an original and innovative identity seems to prevail, the second *Sonata op.61* (1943) paints a dramatic fresco with incredible incisiveness through the simple and consolidated means of the mature symphonist. Here Shostakovich's pen flows with the unfailing skill of the great dramatist, a profound connoisseur of the listener's psychological dynamics, succeeding in the always arduous task of effectively conveying tension in a great form: the result is a vast tale *à la russe* with perfectly conceived thematic implications, comparable in formal balance and expressive power to a

Tolstoy masterpiece. It is difficult to explain why this Sonata has never earned a place of honour in concert programmes; even more peculiar is the fact that in his letters Shostakovich himself defines the composition as a "trifle, an improvisation", useful only to bridge the troubled period of time between one Symphony (the Seventh, written two years earlier) and the next. Certainly, Shostakovich considered his efforts in symphonic production as a priority compared to the rest (suffice it to say that he would celebrate all his life the 12th May, the day of the first performance of the Symphony n. 1, as his "artistic birthday") but this is not enough to fully justify his words. They are more likely an outburst due to his disappointment at the cold response to the piece; they can also be read, in the light of his troubled human life, as yet another attempt - clumsy, to an ear that knows how to listen - to protect a beloved creature and the message of which he is the fragile guardian. It is precisely in the clarity of the message (brazen and uncompromising in the first Sonata, hidden and cryptic in the second one) that lies the greatest difference between the two Sonatas which, on closer inspection, have much more in common than what one might think when listening to them for the first time. It seems clear that Shostakovich, by composing a second Sonata, wished to resume the conversation where it had been interrupted years before through precise references to the previous piece, such as, for example, quotations from the first

theme of op.12 in the *Moderato* of op.61 and the use of similar or diametrically opposed compositional processes - canons in the seventh, the interval of major/minor third as a generative element, the taste for counterpoint in the two-parts-invention. Such continuity seems incompatible with the idea of a composer with little interest in the new work, confirming on the contrary how he was carving out a prominent place for the second Sonata in his catalogue.

Self-quoting and the re-use of entire themes from previous compositions are a constant feature of Shostakovich 's work, to the point of becoming a distinctive stylistic trait. One example is *A Child's Exercise Book op.69* (1944-45), a collection of seven children's pieces for piano, some of which employ melodic material that has already been used - as in *Clockwork Doll*, whose theme is the same as in the early *Scherzo op.1* - or used later - as in *Birthday*, which shares its opening fanfare with the famous *Festive Overture op.96* (1947). The suite was composed for teaching purposes for his daughter Galina and arranged on the principle of increasing difficulty. The pieces were written at different times, according to the child's learning pace, and only later collected for publication which, until the 1983 edition of the *New Collected Works*, consisted of only six numbers. In the notes to the latest DSCH editions (2018), it is suggested that the very short *Murzilka*, also included in this record, must also have been part of the collec-

tion. Indeed, when comparing the paper and ink used, the manuscript appears to have been written in the years 1944-45. It is also possible that the miniature was composed for the twentieth anniversary of the children's magazine bearing the same name, which is still printed and distributed today.

Equally little is known about the *Variations on a Theme by Glinka*, performed here for the first time in their entirety. First published in 1957 as a musical supplement to the newspaper *Sovetskaya muzyka*, they are a collective collection of variations on the theme *Vanja Song* from the opera *Ivan Susanin*. Shostakovich takes part in the collection with three variations, previously recorded in Boris Petrushanky's complete performance, while the other eight are composed by other Soviet composers more or less known in the West: Eugen Kapp, Vissarion Shebalin, Andrei Eshpai, Rodion Shchedrin, Georgy Sviridov, Yuri Levitin, Dmitri Kabalevsky. Unfortunately, no sources testify how and when the project of this collective work originated. However, given the pompous and celebratory style of the set and the year of publication, it is plausible that the composition is linked to the celebrations for the centenary of Glinka's death (1857).

Eugenio Catone

(trad. Claudia Marchetti)





Eugenio Catone, pianista, compositore e direttore d'orchestra, ha condotto gli studi sotto la guida della celebre didatta napoletana Annamaria Pennella e si è formato artisticamente ai Conservatori di Salerno, Amsterdam ed Essen, con Gabriella Olino, Matthijs Verschoor e Henri Sigfridsson. Vincitore del primo premio ai concorsi pianistici IPCC di Hastings, Rosario Marciano di Vienna e Chopin Golden Ring, si esibisce in importanti Festival come solista e camerista. Sue esecuzioni sono state trasmesse da emittenti radiofoniche italiane ed estere e il suo secondo CD *Temi & Variazioni* è stato selezionato per il premio Nuove Carriere dal CIDIM di Roma. È fondatore e Direttore Artistico del Festival "Incontri Musicali al Castello dei Conti" di Ceccano e promotore di progetti didattici per la diffusione della musica contemporanea. Dal 2018 è impegnato nello studio, esecuzione e incisione dell'opera pianistica di Šostakovič, che propone in recital monografici e masterclass.

eugenioatson.it

Eugenio Catone, pianist, composer and conductor, studied music under the guidance of the renowned Neapolitan teacher Annamaria Pennella and furthered his artistic development at the Conservatories of Salerno, Amsterdam and Essen, with Gabriella Olino, Matthijs Verschoor and Henri Sigfridsson. Winner of several international Piano Competitions (Hastings, Rosario Marciano, Chopin Golden Ring), he regularly performs in prestigious Festivals in Italy and abroad as soloist and as a chamber musician. He has broadcast for Radio Vaticana, Radio Rai and Radio Slovenija 3 and his second CD (*Temi & Variazioni*) was selected by the Italian Music Committee for the *New Careers* prize. He is founder and Artistic Director of the “*Incontri Musicali al Castello dei Conti*” Festival in Ceccano and promoter of educational projects for the dissemination of contemporary music. He is currently recording the complete piano works of Dmitri Shostakovich, which he presents in monothematic recitals and masterclasses.

eugenioatone.it

