CHAN 10052 Front.qxd 24/4/07 10:47 am Page 1

CHAN 10052

CHANDOS

KABALEVSKY

Piano Concerto No. 2 (revised version)
Piano Concerto No. 3
Colas Breugnon Overture
The Comedians

Kathryn Stott *piano*
Vassily Sinaisky

BBC Philharmonic

CHAN 10052 BOOK.qxd 24/4/07 10:49 am Page 2

Lebrecht Collection

Dmitry Borisovich Kabalevsky

Dmitry Borisovich Kabalevsky (1904–1987)

1		**Overture to 'Colas Breugnon', Op. 24**	**4:40**
		Allegro – Presto – L'istesso tempo – Presto	
		Second Concerto for Piano and Orchestra, Op. 23*	**23:49**
		in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
		(1935 / 36; revised version 1973)	
2	I	Allegro moderato – L'istesso tempo – Più mosso – Adagio molto sostenuto – Cadenza (Andante con moto – Poco più mosso – Poco sostenuto, ma con fuoco – Più mosso) – Tempo I (ma poco più animato)	9:12
3	II	Andantino semplice – Andantino con moto – Meno mosso – Tempo I	7:59
4	III	Allegro molto – L'istesso tempo – Poco meno mosso – Doppio meno mosso – Tempo I (Doppio più mosso) – Poco più mosso	6:36
		The Comedians, Op. 26	**14:59**
		Suite for Small Symphony Orchestra	
5	1	Prologue. Allegro vivace	1:00
6	2	Galop. Presto	1:37
7	3	March. Moderato –	1:19
8	4	Waltz. Moderato	1:19
9	5	Pantomime. Sostenuto e pesante	2:04
10	6	Intermezzo. Allegro scherzando	0:52
11	7	Little lyrical scene. Andantino semplice	1:09
12	8	Gavotte. Allegretto	1:42
13	9	Scherzo. Presto assai e molto leggiero	1:43
14	10	Epilogue. Allegro molto e con brio – Senza ritardando	2:10

CHAN 10052 BOOK.qxd 24/4/07 10:49 am Page 4

Third Concerto for Piano and Orchestra, Op. 50* **18:07**
in D major · in D-Dur · en ré majeur

15 I Allegro molto – Poco più mosso – Cadenza (Sostenuto – Allegro molto) – Tempo I – Poco più mosso 6:17

16 II Andante con moto – Pochissimo più mosso – Ancora pochissimo più mosso – Tempo I 6:08

17 III Presto – [ ] – Tempo I (Prestissimo) 5:41

TT 61:45

Kathryn Stott piano*
BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Vassily Sinaisky

Kabalevsky: Second and Third Piano Concertos etc.

Identifying the villains and heroes of Soviet music during and after Stalin's régime is a game that in the end can have little bearing on the quality of the works that survived those days of state censorship of the arts. It could even be argued that the bureaucrats' very attempt to 'sanitise' music and root out what they called 'formalism' (or 'art without content') created a fruitful tension in the Soviet Union's top composers (Shostakovich and Prokofiev amongst them) between their inner creative drive and the external pressure to conform to requirements of 'socialist realism' and mass communication. The great Shostakovich became canonised as a creative artist whose symphonies and chamber music embody the soul of Russia's sufferings in the Stalinist era. The work of colleagues whose productions enjoyed a smoother ride than those of the grand master of tragedy may therefore have been denied a fair estimation.

In the case of Dmitry Kabalevsky, it would seem that his temperament enabled him to serve the party without painful compromise or resort to Aesopian language. In other words, his popular style does not *necessarily* carry the ironic overtones that resonate in our perceptions of Shostakovich, though it is possible to agree with the critic who wrote, 'there is [in Kabalevsky's work] a definite streak of irony directed against both popularity and formalism, the good and evil of Soviet music'*. Undoubtedly Kabalevsky was a successful *apparatchik* who could be seen at times, in his statements and copious theoretical writings as well as his music, to be a possibly over-zealous advocate for socialist realism. This does not detract, however, from the very real worth of a body of music that is superbly crafted, overflowing with natural *joie de vivre* and – as the Second Piano Concerto amply demonstrates – of real substance. The relative conservatism of his style came naturally to him: ever absorbent, that popular style could assimilate influences as diverse as Rachmaninov, Ravel, Shostakovich and Prokofiev. Kabalevsky also possessed a feeling for clear forms, a direct, folk-like melodic simplicity, and a tonally based harmonic palette that skilfully combined the consonant with the dissonant, the 'straight' with no more than a hint of parody. His orchestration is both rich and sharply etched in its sense of instrumental character. As a pianist-composer he was formidable, by no means dwarfed by the brilliant virtuosity of Rachmaninov

and – to name a composer closer to his own aesthetic – Prokofiev; he seems in fact to have enjoyed a close professional relationship with Prokofiev after the latter took up Soviet citizenship in 1935.

The sparkling **Overture to 'Colas Breugnon', Op. 24** is perhaps Kabalevsky's best-known piece, enjoying a popularity independent of that of the highly acclaimed opera to which it serves as prelude. In its concision and lightness of touch it is comparable to the bustling overtures to Glinka's *Ruslan and Lyudmila* and Smetana's *The Bartered Bride* (and to Shostakovich's no less brilliant *Festive Overture*, written some ten years later). The comedy overture is a portrait of the hero himself, using contrasted tunes that come to characterise him in what follows. The opera's libretto is an adaptation of a novel by Romain Rolland. Breugnon is a young Burgundian craftsman who works in the town of Clamecy (the opera's subtitle is *The Master of Clamecy*); shortly before the opera's premiere (which took place in February 1938 in Leningrad) he was described by one Soviet critic as 'a man who is the master of his happiness; he boldly walks through life and reshapes it, overthrowing all obstacles in the way'. Breugnon has made a statue of his lover Belette; but the villain of the opera, a certain Duke from the metropolis, arrives on the local scene to cause mischief that temporarily separates the lovers, and carries off the statue to the dark hall in his silent castle at Cuncy. As a result of the Duke's arrival, misfortune and plague strike Clamecy and, seeking revenge, a rebel army marches on the Duke's castle. Breugnon survives the plague and, in an admittedly somewhat compromising attempt to save his best carvings, seeks to warn the Duke of the approaching assault. On discovering that the Duke has mutilated the statue of Belette, however, he takes his revenge by letting the rebels into the castle to do their work of destruction.

In his autobiography (1941) Prokofiev noted that in 1935–36 there was a big demand for children's music in the Soviet Union; this, of course, led to the creation of one of the great children's classics of the twentieth century, Prokofiev's own *Peter and the Wolf*. To this same genre belongs the music which Kabalevsky composed three years later for a children's play by M. Daniel called *The Inventor and the Comedians*, a tale of a group of theatrical comedians performing in the provinces. The play's first performance took place in Moscow in 1938, and Kabalevsky extracted his Suite **The Comedians, Op. 26** the following year. He won a considerable name for himself as an educationist and composer of music for children, a growing commitment which, coupled with his innate conservatism, tended to isolate him from his colleagues in later years. The present suite demonstrates his genius for direct simplicity of melody and form in a wide range of traditional dance and march genres, each movement neatly and elegantly presented in modern orchestral dress. If both Shostakovich (in the racy Galop, complete with xylophone solo) and Prokofiev (in the March which quotes directly from *Peter and the Wolf*) seem to raise their hats somewhere in the background, we have here nothing more than a replication of that collective style for which Russian composers were noted in the days of the *moguchaya kuchka* (Mighty Handful), and which Kabalevsky, as a cheerfully obliging Soviet artist-citizen, was doubtless happy to sustain.

Brilliantly performed here by Kathryn Stott and the BBC Philharmonic, the **Second Piano Concerto, Op. 23** and **Third Piano Concerto, Op. 50** are a more substantial representation of Kabalevsky's œuvre, and were premiered in Moscow in 1936 and 1953 respectively. Whereas the Second Piano Concerto is a large-scale work in the traditional mould of virtuoso pianism, the Third – in conception more of a concerto in miniature – formed part of a trilogy of concertos (for violin, cello and piano) that Kabalevsky dedicated to Soviet youth. Its style is accordingly less complex in mood and musical treatment, even if the pianistic demands remain considerable. (Only four years later Shostakovich was to try his hand at the same genre, with considerable success, in his Second Piano Concerto, first performed by his son Maxim.) The third concerto was given its first performance by the seventeen-year-old Vladimir Ashkenazy, on the brink of his international career.

Perhaps the difference between the two concertos is best shown in comparing Kabalevsky's approach to the central movements. The *Andantino semplice* of the second concerto is something of a misnomer, for the music is neither simple nor cheerful. The movement is in fact a dark funeral march in the form of a set of very free variations or meditations on a straggling twelve-bar theme (relieved later on by a contrasting theme) that could well have come out of Shostakovich; indeed, the piece is located in the dark modal climate of the second movement of that composer's First Piano Concerto (1933). The *Andante con moto* of the later concerto, on the other hand, is simplicity itself. Here a G minor theme in folk-like, nursery style gives way, after its second statement, to a heart-easing C major in a waltz-like middle section drawing on one of Kabalevsky's own children's songs, 'Our Country', and effecting a nostalgic evocation of Tchaikovsky. The simple ternary form closes with a return to the original G minor.

Taken as a pair, these two concertos present a Janus-like opposition of the tragic and the comic. Each begins with a tuneful, dancing (mock-martial?) movement in sonata form, *Allegro moderato* and *Allegro molto* respectively, and finishes with a fast-running toccata-like sonata rondo that reintroduces the main theme of the first movement. But triumphalism plays no part in the earlier work, as it so obviously does in the first movement of the third concerto, where Kabalevsky brings back the lyrical second subject as a 'big tune' in the style of the popular piano concertos by Tchaikovsky, Grieg and Rachmaninov. And the steely finale, *Allegro molto*, of the second concerto (blending Russian drollery with the sardonic wit of Ravel's piano concertos) rises to a grim, positively funereal percussive climax that is in sharp contrast with the bubbling high spirits of the *Presto* finale of its successor. In other words, these two concertos are representative of their time – the second concerto a true product of the 'anxious' thirties, with an element of menace lurking behind its show of entertainment, the third a cheerfully dutiful salute to the early fifties' rising generation of Soviet youth within a socio-political climate that sought, more resolutely than ever, to suppress the expression of feelings that could be taken as anything less than positive.

In 1973 Kabalevsky produced a revised version of the Second Piano Concerto. The revision is concerned primarily with comparatively minor details of re-orchestration and the occasional slimming down of the solo piano part. But there are major re-castings of passages at the climax of both the second and third movements, and these are of more than technical interest. In the former (at c. 5′03″) there is a telling structural revision. What was originally a climactic point of arrival in the shape of a full-bodied restatement for piano and orchestra of a relatively subsidiary theme, now becomes a *transitional* crescendo for solo piano leading to the reprise of the main theme in the home key, thus relocating the high point of the movement in a satisfyingly 'classical' way.

The other interesting revision occurs at the baleful climax of the third movement (at c. 4′48″), where the jaunty second subject returns *Doppio meno mosso* in a heavy funereal transformation on the brass, replacing the original presentation of this tune on the strings. The menace of the passage is strongly reinforced by the timpani which now hammer out all four beats in the bar. The moment has become decidedly Shostakovichian. It is as if Kabalevsky, reliving this passage from the standpoint of a de-Stalinised Russia under the Brezhnev régime of 1973, seeks to remind his listeners of those dark days in 1936 when Stalin's terror was at its height.

© 2003 Eric Roseberry

*See Paul Hamburger in his review for *Music Survey* (Winter 1950) of a concert of works by Kabalevsky presented by the Anglo-Soviet Music Society at the London School of Economics on 8 November 1949.

The pianist **Kathryn Stott** enjoys a versatile career as soloist, chamber musician and recording artist, besides having been Artistic Director of many festivals. Born in Lancashire, she studied at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music, and in 1978 was a prize-winner in the Leeds International Piano Competition. She has since performed with orchestras in the United Kingdom, The Netherlands, Germany, Italy, Spain, Switzerland, France, Hong Kong and Australia, and recently toured Japan and the USA. As a chamber musician Kathryn Stott gives regular performances with Yo-Yo Ma, Federico Mondelci, The Lindsay String Quartet and Škampa Quartet. A keen exponent of contemporary music, she has given the world premiere of new works such as the Piano Concertos of Michael Nyman and Sir Peter Maxwell Davies.

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall as well as touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Noseda became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who was Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward Downes (Principal Conductor 1980–91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the BBC Philharmonic's first ever Composer/Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

The charismatic Russian conductor **Vassily Sinaisky** studied under Ilya Musin at the Leningrad Conservatory, and in 1973 won Gold Medal at the Karajan Competition in Berlin. He has been Music Director and

Principal Conductor of the Moscow Philharmonic Orchestra, Principal Conductor of the Latvian National Symphony Orchestra, Principal Guest Conductor of the Netherlands Philharmonic Orchestra, Music Director and Principal Conductor of the Russian State Orchestra and, since 1995, Principal Guest Conductor of the BBC Philharmonic. As a guest conductor he works with numerous orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, Dresden Philharmonic and Czech Philharmonic Orchestra. He has conducted many operas and recently made his debut with English National Opera. Vassily Sinaisky has made a number of recordings with the BBC Philharmonic for Chandos, including works by Szymanowski, Shchedrin, Balakirev and Schreker.

Kabalewski: Zweites und Drittes Klavierkonzert u.a. Werke

Die Beurteilung, wer in der sowjetischen Musikgeschichte während und nach Stalins Regime zu den Schurken und wer zu den Helden gehörte, ist eine Beschäftigung, die letztlich kaum etwas über die Qualität der Werke aussagen kann, die jene Jahre der staatlichen Kunstzensur überlebt haben. Man könnte sogar behaupten, dass gerade der Versuch der Bürokraten, die Musik zu "säubern" und alles das auszurotten, was sie als "Formalismus" (bzw. "Kunst ohne Inhalt") bezeichneten, in den wichtigsten Komponisten der Sowjetunion (unter ihnen Prokofjew und Schostakowitsch) zu einer fruchtbaren Spannung führte zwischen ihrem inneren kreativen Antrieb und dem äußeren Druck zur Einhaltung der Kriterien des "sozialistischen Realismus" und der Massenverständlichkeit. Den großen Schostakowitsch verehrt man mittlerweile als einen Künstler, dessen Sinfonien und Kammermusik die Seele der russischen Leiden während der Stalin-Ära verkörpern. Den Werken seiner Kollegen, deren Aufführungen auf geringeren Widerstand gestoßen waren als die des großen Leidensmeisters, blieb deshalb womöglich eine gerechte Beurteilung versagt.

Im Falle von Dmitri Kabalewski entsteht der Eindruck, dass er der Partei dank seines Temperaments ohne schmerzliche Kompromisse oder Rückgriff auf Äsops Fabelsprache dienen konnte. Mit anderen Worten, sein verständlicher Stil enthält nicht *unbedingt* die ironischen Obertöne, die unsere Vorstellung von Schostakowitsch prägen, auch wenn man mit dem Rezensenten übereinstimmen mag, der da schrieb: "Hier [in Kabalewskis Schaffen] gibt es einen eindeutigen Zug der Ironie, der sich sowohl gegen Volkstümlichkeit als auch gegen Formalismus richtet, das Gute und Böse in der sowjetischen Musik"*. Zweifellos war Kabalewski ein erfolgreicher Apparatschik, der den sozialistischen Realismus nachweisbar in seinen Äußerungen, seinen zahlreichen theoretischen Abhandlungen und auch in seiner Musik manchmal vielleicht etwas übereifrig verteidigte. Das beeinträchtigt jedoch keineswegs den tatsächlichen Wert eines musikalischen Schaffens, das hervorragend gearbeitet ist, vor natürlicher Lebensfreude überschäumt und sich – wie das Zweite Klavierkonzert immer wieder bezeugt – durch echte Substanz auszeichnet. Der relativ konservative Stil entsprach Kabalewskis natürlicher Neigung: Stets aufnahmebereit, konnte diese verständliche Musiksprache so

diverse Einflüsse wie Rachmaninow, Ravel, Schostakowitsch und Prokofjew assimilieren. Kabalewski verfügte darüber hinaus über ein Gefühl für klare Formen, über eine unverblümte, volksliedartige melodische Einfachheit und eine tonal grundierte harmonische Palette, auf der Konsonanz und Dissonanz, Geradlinigkeit und Andeutungen von Parodie gekonnt miteinander kombiniert wurden. Kabalewskis Orchestrierung zeichnet sich durch satte Farben aus, ist aber auch scharf konturiert mit ihrem Gefühl für instrumentale Charakteristik. Kabalewski war ein Achtung gebietender Pianist und Komponist, dessen Können der brillanten Virtuosität Rachmaninows und – um einen ihm ästhetisch näher stehenden Komponisten zu nennen – Prokofjews keinesfalls nachstand. Es verband ihn anscheinend sogar eine enge Arbeitsbeziehung mit Prokofjew, nachdem der 1935 die sowjetische Staatsbürgerschaft angenommen hatte.

Die sprühende **Ouvertüre zu "Colas Breugnon" op. 24** ist vielleicht Kabalewskis bekanntestes Werk, das sich ganz unabhängig von der ebenso hoch gerühmten Oper, der es als Einleitung dient, einer großen Beliebtheit erfreut. In Kürze und Leichtigkeit ist dieses Stück den lebhaften Ouvertüren zu Glinkas *Ruslan und Ludmila* und Smetanas *Die verkaufte Braut* vergleichbar (wie auch mit Schostakowitsch' nicht weniger beherzten *Festlichen Ouvertüre*, die ungefähr zehn Jahre später entstand). Kabalewskis gewitzte Ouvertüre ist ein Porträt des Opernhelden, wobei jene kontrastierende Melodien Verwendung finden, die den Helden im Folgenden charakterisieren werden. Das Libretto basiert auf einem Roman Romain Rollands. Breugnon ist ein junger Handwerksmeister aus Burgund, der in der Stadt Clamecy arbeitet (Der Untertitel der Oper heißt *Der Meister aus Clamecy*). Ein sowjetischer Journalist beschrieb die Figur kurz vor der Uraufführung der Oper (die im Februar 1938 in Leningrad stattfand) als "einen Mann, der sein eigenes Glück schmiedet. Mutig marschiert er durchs Leben und verändert es, wobei er alle Hindernisse aus dem Weg räumt, denen er begegnet". Breugnon hat eine Statue seiner Geliebten Belette geschaffen, aber der Bösewicht der Oper, ein gewisser Herzog aus der Großstadt, erscheint vor Ort, um Unheil anzurichten, das die Liebenden vorübergehend voneinander trennt. Der Herzog entführt die Statue in die düstere Halle seiner totenstillen Burg in Cuncy. Die Ankunft des Herzogs führt zu Unglück und Pest in Clamecy, und eine Rebellenarmee marschiert Rache suchend zur Burg des Herzogs. Breugnon überlebt die Pest, und in einem, zugegebenermaßen etwas kompromittierenden Versuch, seine besten Kunststücke zu retten, warnt er den Herzog vor dem bevorstehenden Angriff. Als Breugnon allerdings entdeckt, dass der Herzog Belettes Statue entstellt hat, rächt er sich an dem Herzog, indem er die Rebellen in die Burg einlässt, damit sie ihr Zerstörungswerk anrichten können.

In seiner Autobiographie (1941) schrieb Prokofjew, dass es 1935/36 in der Sowjetunion einen großen Bedarf an Musik für Kinder gab. In diesem Rahmen entstand natürlich eines der berühmtesten Musikwerke für Kinder im zwanzigsten Jahrhundert, Prokofjews eigene Komposition *Peter und der Wolf*. Zum gleichen Genre gehört die Bühnenmusik, die Kabalewski drei Jahre später zu dem Kindertheaterstück *Der Erfinder und die Komödianten* von M. Daniel schrieb, eine Geschichte über eine Gruppe von lustigen Komödianten, die in der Provinz tingeln. Die Uraufführung des Theaterstücks fand in Moskau 1938 statt, und im darauffolgenden Jahr stellte Kabalewski daraus seine Suite **Die Komödianten op. 26** zusammen. Kabalewski erwarb sich beachtliches Renommee als Pädagoge und Komponist von Musik für Kinder. Zusammen mit seiner angeborenen konservativen Neigung führte Kabalewskis wachsendes Engagement für Musik dieser Art in späteren Jahren zu einer Abgrenzung von seinen Kollegen. Die vorliegende Suite bezeugt Kabalewskis Genie für geradlinige Schlichtheit in Form und Melodik bei einer Vielzahl traditioneller Tänze und Märsche. Jeder Satz wird in einem modernen Orchestergewand wohlgeordnet und elegant dargeboten. Selbst wenn sich Schostakowitsch (im rasanten Galopp, komplett mit Xylophonsolo) und Prokofjew (im Marsch, der direkt aus *Peter und der Wolf* zitiert) gelegentlich im Hintergrund melden, haben wir hier nichts anderes als eine Nachbildung des Kollektivstils, für den die russischen Komponisten zur Zeit des *Mogutschaja kutschka* (Mächtigen Häufleins) bekannt wurden, und den Kabalewski als widerspruchslos gehorsamer Künstler-Genosse der Sowjetunion zweifellos gern beibehielt.

Hier überzeugend interpretiert von Kathryn Stott und dem BBC Philharmonic, liefern das **Zweite Klavierkonzert op. 23** und das **Dritte Klavierkonzert op. 50** gewichtigere Beispiele für Kabalewskis Œuvre. Das Zweite Klavierkonzert wurde 1936 uraufgeführt, das Dritte 1953, beide in Moskau. Das Zweite Klavierkonzert ist ein groß angelegtes Werk in der traditionellen Fasson virtuoser Pianistik. Dagegen ist das Dritte – konzeptionell eher ein Konzert *en miniature* – Teil einer Konzertriologie (für Violine, Violoncello und Klavier), die Kabalewski der sowjetischen Jugend widmete. Der Stil dieses Konzerts ist demzufolge in Bezug auf Stimmung und musikalische Umsetzung weniger komplex, wenn auch die pianistischen Anforderungen

weiterhin beachtlich sind. (Nur vier Jahre später sollte sich Schostakowitsch sehr erfolgreich an diesem Genre versuchen, nämlich in seinem Zweiten Klavierkonzert, das von seinem Sohn Maxim uraufgeführt wurde.) Der Pianist der Uraufführung von Kabalewskis Drittem Klavierkonzert war der damals siebzehnjährige Vladimir Ashkenazy an der Schwelle seiner internationalen Karriere.

Vielleicht lässt sich der Unterschied zwischen den beiden Konzerten am besten verdeutlichen, wenn man Kabalewskis unterschiedliche Herangehensweise an den Mittelsatz vergleicht. Die Satzbezeichnung *Andantino semplice* im Zweiten Klavierkonzert ist nicht ganz zutreffend, da die Musik weder einfach noch freudig ist. Der Satz ist in Wirklichkeit ein düsterer Trauermarsch, der in einer Reihe sehr freier Variationen oder Meditationen über ein zögerliches Zwölftaktsthema (das später einen Ausgleich in einem kontrastierenden Thema findet) Gestalt annimmt. Dieses Thema hätte ohne weiteres von Schostakowitsch stammen können. Tatsächlich bewegt sich das Stück im gleichen dunklen modalen Klima, das den zweiten Satz des Ersten Klavierkonzerts (1933) jenes Komponisten beherrscht. Dagegen ist das *Andante con moto* aus Kabalewskis Drittem Klavierkonzert die Einfachheit selber. Hier folgt auf das zweite Erklingen eines volks- und kinderliedartigen Themas in g-Moll ein herzerfrischendes C-Dur in einem walzerähnlichen Mittelteil, der sich auf Kabalewskis eigenes Kinderlied "Unser Land" bezieht und eine nostalgische Erinnerung an Tschaikowski heraufbeschwört. Die einfache dreiteilige Form schließt mit einer Rückkehr zur Ausgangstonart g-Moll.

Als Paar stehen die beiden Konzerte für die janusköpfigen Gegensätze des Tragischen und des Komischen. Beide Konzerte beginnen mit einem melodischen, tänzerischen (gespielt kämpferischen?) Satz in Sonatenform – hier *Allegro moderato*, dort *Allegro molto*. Beide enden zudem mit einem dahineilenden, tokkatenähnlichen Sonatenrondo, mit dem das Hauptthema des ersten Satzes wieder eingeführt wird. Aber Siegesjubel spielt im früheren Werk keine Rolle, wo er doch ganz offensichtlich im ersten Satz des Dritten Klavierkonzerts herrscht, in dem Kabalewski das lyrische Seitenthema als "große Melodie" im Stile der beliebten Klavierkonzerte Tschaikowskis, Griegs und Rachmaninows wiederkehren lässt. Und im starken Gegensatz zu der überschäumenden guten Laune des *Presto*-Finales des Dritten Klavierkonzerts schwingt sich das resolute Finale *Allegro molto* des Vorgängers (in dem sich russische Possen mit dem sardonischen Witz aus Ravels Klavierkonzerten mischen) zu einem grimmigen Schlagzeughöhepunkt auf, der eindeutig an ein Begräbnis gemahnt. Mit anderen Worten: Diese beiden Konzerte stehen repräsentativ für ihre Zeit. Das Zweite Konzert ist ein deutliches Produkt der "unruhigen" dreißiger Jahre und enthält ein Element der Bedrohung, das sich hinter seiner Fassade der Unterhaltung versteckt. Das Dritte Konzert dagegen erweist sich als ein unbekümmert pflichtbewusster Gruß an die in den fünfziger Jahren heranwachsende Generation sowjetischer Jugendlicher in einem gesellschaftspolitischen Klima, in dem stärker als je zuvor versucht wurde, all jene Gefühlsbekundungen zu unterdrücken, die man als nicht absolut positiv hätte deuten können.

1973 schuf Kabalewski eine überarbeitete Fassung des Zweiten Klavierkonzerts. Die Überarbeitung betraf hauptsächlich kleine Einzelheiten der Orchestrierung und gelegentliche Verschlankungen der Soloklavierstimme. Allerdings gibt es wichtige Überarbeitungen von Passagen auf den Höhepunkten sowohl des zweiten als auch des dritten Satzes, und diese sind nicht nur von akademischem Interesse. Im zweiten Satz (ungefähr bei 5′03″) gibt es eine aufschlussreiche strukturelle Revision. Was ursprünglich ein entladender Höhepunkt in Form einer groß angelegten Wiederholung eines relativ nebensächlichen Themas durch Klavier und Orchester war, wandelt sich nun in ein *überleitendes*, zur Reprise des Hauptthemas in der Grundtonart hinführendes Crescendo für das Soloklavier. Dadurch verlagert sich der Höhepunkt des Satzes in befriedigender Entsprechung zum klassischen Vorbild.

Die andere interessante Überarbeitung findet sich am trostlosen Höhepunkt des dritten Satzes (ungefähr bei 4′48″), wo das unbeschwerte zweite Thema *Doppio meno mosso* zurückkehrt, nun allerdings transformiert in einen Trauermarsch der Blechbläser, der das ursprüngliche Erklingen dieser Melodie in den Streichern ersetzt. Die bedrohliche Stimmung dieser Passage wird durch die Pauken beträchtlich verstärkt, die alle vier Zählzeiten im Takt hämmern. Dieser Moment gemahnt eindeutig an Schostakowitsch. Er ist, als wolle Kabalewski, der 1973 vom Standpunkt eines entstalinisierten Russlands unter Breschnews Führung diese Passage mit seiner Überarbeitung erneut durchlebte, seine Hörer an jene dunkle Zeiten von 1936 erinnern, als Stalins Terror auf seinem Höhepunkt stand.

© 2003 Eric Roseberry

Übersetzung: Elke Hockings

*Siehe Paul Hamburger in seiner Rezension für die Zeitschrift *Music Survey* (Winter 1950) über ein Konzert von Kabalewski-Werken, das am 8. November 1949 von der Anglo-Soviet Music Society in der London School of Economics veranstaltet wurde.

Neben ihrer vielseitigen Tätigkeit als Solistin, Kammermusikerin und Schallplattenkünstlerin hat die Pianistin **Kathryn Stott** auch die künstlerische Leitung vieler Festivals wahrgenommen. Sie wurde in Lancashire (Nordengland) geboren, besuchte die Yehudi Menuhin School und das Royal College of Music und ging 1978 als Preisträgerin aus dem Internationalen Klavierwettbewerb von Leeds hervor. Seitdem ist sie mit Orchestern in Großbritannien, den Niederlanden, Deutschland, Italien, Spanien, der Schweiz, Frankreich, Hongkong und Australien aufgetreten, und gerade erst unlängst war sie auf Tournee in Japan und den USA. Als Kammermusikerin konzertiert Kathryn Stott regelmäßig mit Yo-Yo Ma, Federico Mondelci, dem Lindsay String Quartet und dem Škampa Quartet. Sie setzt sich engagiert für die moderne Musik ein und hat neue Werke wie die Klavierkonzerte von Michael Nyman und Sir Peter Maxwell Davies zur Welturaufführung gebracht.

Das **BBC Philharmonic** gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester aus, wo es in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigent ernannt wurde. Wassili Sinaiski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirigenten und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen Programmpolitik. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Der charismatische russische Dirigent **Wassili Sinaiski** studierte bei Ilja Musin am Leningrader Konservatorium und wurde 1973 mit der Goldmedaille beim Karajan-Wettbewerb in Berlin ausgezeichnet. Er war Musikdirektor und Chefdirigent der Moskauer Philharmoniker, Chefdirigent des Nationalen Sinfonieorchesters von Lettland, Hauptgastdirigent des Nederlands Philharmonisch Orkest, Musikdirektor und Chefdirigent des Staatlich russischen Sinfonieorchesters und seit 1995 Erste Gastdirigent des BBC Philharmonic. Als Gastdirigent leitet er Orchester wie das Koninklijk Concertgebouworkest, Philharmonia Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, die Dresdner Philharmonie und die Tschechischen Philharmonie. Er hat viele Opern dirigiert und hat vor kurzem sein Debüt an der English National Opera gegeben. Wassili Sinaiski hat für Chandos mehrere Schallplatten mit dem BBC Philharmonic aufgenommen, darunter Werke von Szymanowski, Schtschedrin, Balakirew und Schreker.

Tom Bangbala

Vassily Sinaisky

Kabalevski: Deuxième et Troisième Concertos pour piano etc.

L'identification de ceux qui furent les héros ou les traîtres de la musique soviétique sous le régime stalinien et durant la période qui suivit, est un jeu qui, en fin de compte, montre parfois peu de rapport avec la qualité des œuvres qui ont survécu à cette période de censure artistique exercée par l'État. Peut-être pourrait-on même avancer que les bureaucrates, par leur tentative même d'expurger la musique et d'en extirper ce qu'ils taxaient de "formalisme" (ou d'"art dépourvu de contenu"), créèrent chez les plus grands compositeurs de l'Union soviétique (dont Chostakovitch et Prokofiev) une tension fructueuse entre l'énergie créatrice interne qui était la leur et la pression externe de devoir se conformer aux exigences du "réalisme socialiste" et de la communication de masse. Le grand Chostakovitch fut par la suite porté aux nues, devenant l'artiste créateur dont les symphonies et la musique de chambre incarnaient la souffrance même de la Russie à l'ère stalinienne, et il se peut donc que l'on ait injustement jugé l'œuvre de collègues dont les productions avaient été moins attaquées que celles du grand maître de la tragédie.

Dans le cas de Dimitri Kabalevski, il semblerait que son tempérament lui ait permis de servir le parti sans devoir faire pour autant de compromis douloureux ni recourir à un langage digne d'Ésope. Autrement dit, son style populaire ne comporte pas *nécessairement* les accents ironiques résonant dans nos perceptions de Chostakovitch, bien qu'il soit possible de tomber d'accord avec le critique qui écrivit: "il y a [dans l'œuvre de Kabalevski] une nette tendance à l'ironie dirigée aussi bien contre la popularité que contre le formalisme, le bien et le mal de la musique soviétique"(*). Kabalevski fut sans aucun doute un *apparatchik* couronné de succès, qui se montra parfois, dans ses déclarations, ses copieux écrits théoriques et sa musique, le défenseur peut-être trop zélé du réalisme socialiste. Ceci ne diminue pourtant pas la valeur bien réelle de toute une œuvre superbement travaillée, débordant d'une joie de vivre innée, et – comme le démontre amplement le Deuxième Concerto pour piano – fort substantielle. Le conservatisme relatif de son style lui venait naturellement: inlassablement capable d'absorber, ce style populaire pouvait assimiler des influences aussi diverses que celles de Rachmaninov, Ravel, Chostakovitch ou Prokofiev. Kabalevski possédait aussi le sens de la clarté des formes, une simplicité mélodique directe dans le style de la musique traditionnelle et une palette harmonique fondée sur la tonalité, mariant habilement consonance et dissonance, sérieux et pointe de parodie. Son orchestration est à la fois riche et clairement marquée par le sens de l'individualité instrumentale. C'était un compositeur-pianiste prodigieux, aucunement éclipsé par l'étincelante virtuosité d'un Rachmaninov, voire d'un Prokofiev – pour citer un compositeur plus proche de son esthétique propre; il semble effectivement avoir entretenu des relations professionnelles étroites avec Prokofiev après que ce dernier prit la citoyenneté soviétique en 1935.

L'étincelante **Ouverture de "Colas Breugnon", op. 24**, l'œuvre peut-être la plus célèbre de Kabalevski, est populaire indépendamment de l'opéra, lui-même très salué, auquel elle sert de prélude. Par sa concision et sa légèreté de touche, elle est comparable aux ouvertures affairées, composées par Glinka pour *Ruslan et Ludmilla* et par Smetana pour *La Fiancée vendue* (ainsi qu'à l'*Ouverture de Fête* non moins brillante, écrite par Chostakovitch quelque dix années plus tard). Cette ouverture de comédie fait le portrait du héros même à l'aide d'airs contrastés qui finissent par le caractériser dans le reste de l'œuvre. Le livret de l'opéra est l'adaptation d'un roman de Romain Rolland. Breugnon est un jeune artisan bourguignon qui travaille dans la ville de Clamecy (l'opéra a pour sous-titre *Le Maître de Clamecy*); peu avant la création de l'opéra (en février 1938 à Leningrad), un critique soviétique décrivit son héros en ces termes: "…un homme qui est l'artisan de son bonheur; il traverse hardiment la vie en la remodelant, renversant tous les obstacles se dressant sur son chemin". Breugnon a sculpté une statue de son amante, Belette; mais le méchant de l'opéra, un certain duc venu de la capitale, arrive dans les parages et parvient à semer temporairement la discorde entre les deux amants avant d'emporter la statue pour la mettre dans la ténébreuse grande salle de son silencieux château de Cuncy. À la suite de l'arrivée du duc, le malheur et la peste frappent Clamecy et une armée rebelle marche sur son château pour se venger. Breugnon survit à la peste et tente, de façon assez compromettante, il faut bien en convenir, de sauver ses plus belles sculptures en cherchant à avertir le duc de l'attaque qui se prépare. Toutefois, lorsqu'il découvre que le duc a mutilé la statue de Belette, il se venge en faisant entrer les rebelles dans le château pour qu'ils accomplissent leur œuvre de destruction.

Dans son autobiographie (1941) Prokofiev nota qu'en 1935–1936 la musique pour enfants était très demandée en Union

soviétique; ce qui bien sûr amena à la composition d'un des plus grands classiques du genre à être écrit au vingtième siècle, *Pierre et le loup* de Prokofiev. C'est à ce même genre qu'appartient la musique composée trois ans plus tard par Kabalevski pour une pièce pour enfants de M. Daniel, intitulée *L'Inventeur et les comédiens* et ayant pour sujet l'histoire d'une troupe de comédiens jouant en province. La première de la pièce eut lieu à Moscou en 1938, et Kabalevski en tira sa suite **Les Comédiens, op. 26** l'année suivante. Il se tailla une réputation considérable de pédagogue et compositeur de musique pour enfants et s'absorba de plus en plus dans cette activité – ce qui, en plus de son conservatisme inné, eut tendance à l'isoler de ses collègues vers la fin de sa vie. La présente suite démontre son génie pour créer des mélodies et des formes d'une simplicité directe au sein d'une grande variété de genres de marches et de danses traditionnelles, chaque mouvement étant présenté avec netteté et élégance, sous une forme orchestrale moderne. Si Chostakovitch (dans le Galop plein d'entrain doté d'un solo de xylophone) et Prokofiev (dans la Marche citant directement *Pierre et le loup*) semblent tous deux vouloir saluer quelque part à l'arrière-plan, il ne faut y voir que la copie du style collectif pour lequel les compositeurs russes étaient connus à l'époque de la *mogoutchaya koutchka* ("puissant petit groupe" – nom russe du Groupe des Cinq), tradition que Kabalevski, en tant qu'artiste et citoyen soviétique obligeant et serviable, fut sans doute heureux de perpétuer.

Brillamment interprétés ici par Kathryn Stott et le BBC Philharmonic, le **Deuxième Concerto pour piano, op. 23** et le **Troisième Concerto pour piano, op. 50**, représentent de façon plus substantielle l'œuvre de Kabalevski et furent respectivement créés à Moscou en 1936 et 1953. Tandis que le Deuxième Concerto pour piano est une œuvre de grande envergure coulée dans le moule traditionnel de la composition pianistique pour virtuose, le Troisième – tenant davantage par la conception d'un concerto en miniature – faisait partie d'une trilogie de concertos (pour violon, violoncelle et piano) que Kabalevski dédia à la jeunesse soviétique. Le style y est en conséquence moins complexe au niveau de l'atmosphère et du traitement musical, même si les exigences pianistiques restent considérables. (C'est seulement quatre ans plus tard, et avec un succès considérable, que Chostakovitch devait s'essayer à ce même genre avec son Deuxième Concerto pour piano, qui fut créé par son fils Maxime.) Le Troisième Concerto fut créé par un Vladimir Ashkenazy, âgé de dix-sept ans, sur le point de s'engager dans sa carrière internationale.

C'est peut-être en comparant l'approche choisie par Kabalevski pour les mouvements centraux que l'on montrera le mieux la différence existant entre les deux concertos. L'*Andantino semplice* du Deuxième Concerto semble avoir été nommé à tort, car la musique n'y est ni simple, ni enjouée. Le mouvement se révèle en fait une sombre marche funèbre, présentée sous forme d'ensemble de variations très libres ou méditations sur un thème de douze mesures traînant en longueur (relayé plus tard par un thème contrastant), qui aurait aussi bien pu être du cru de Chostakovitch; la pièce baigne effectivement dans le sombre climat modal trouvé dans le deuxième mouvement du Premier Concerto pour piano de ce compositeur (1933). L'*Andante con moto* du concerto ultérieur s'avère par contre la simplicité même. Un thème en sol mineur dans le style de la musique enfantine traditionnelle, fait place, après une deuxième exposition, à une section centrale apaisante en ut majeur, écrite dans le style de la valse et faisant appel à une chanson pour enfants de Kabalevski, "Notre contrée", tout en évoquant Tchaïkovski avec nostalgie. Cette simple forme ternaire se conclut sur un retour au sol mineur original.

Pris comme une paire, ces deux concertos, tel Janus, présentent deux visages, une opposition entre tragique et comique. Chacun commence par un mouvement mélodieux et dansant (faussement militaire?) de forme sonate, respectivement *Allegro moderato* et *Allegro molto*, et se termine par un rondo-sonate d'une rapidité éperdue dans le style de la toccata, qui réintroduit le thème principal du premier mouvement. Toutefois le triomphalisme ne joue aucun rôle dans la première œuvre, quoi que ce soit manifestement le contraire dans le premier mouvement du Troisième Concerto, où Kabalevski fait revenir le deuxième sujet lyrique avec un traitement de "grande mélodie" dans le style des populaires concertos pour piano de Tchaïkovski, Grieg ou Rachmaninov. Et le finale dur et inflexible, *Allegro molto*, du Deuxième Concerto (mêlant la drôlerie russe avec un esprit sardonique digne des concertos pour piano de Ravel) enfle jusqu'à un sommet percutant, sinistre, voire carrément funèbre qui forme un contraste marqué avec la joie débordante du finale *Presto* de l'œuvre qui lui succéda. Autrement dit, ces deux concertos sont représentatifs de leurs époques – le Deuxième Concerto étant authentiquement le fruit de l'"anxiété" des années trente, une part de menace se cachant derrière sa façade de divertissement, le Troisième, un salut aimablement obéissant fait à la génération montante de la jeunesse soviétique du début des années cinquante au sein d'un climat socio-politique qui cherchait, plus résolument

que jamais, à supprimer l'expression de sentiments pouvant donner l'impression de ne pas être positifs à cent pour cent.

En 1973 Kabalevski produisit une version révisée du Deuxième Concerto pour piano. Cette révision porte surtout sur des détails de réorchestration relativement mineurs et, de temps à autre, sur l'allégement de la partie de piano solo. On y trouve aussi, cependant, la refonte majeure de passages situés au sommet des deuxième et troisième mouvements, et ceci ne présente pas uniquement un intérêt sur le plan technique. Dans le premier (à 5'03" env.), on note une révision structurale révélatrice. Ce qui était à l'origine un sommet point d'arrivée sous forme de ré-exposition vigoureuse pour piano et orchestre d'un thème relativement secondaire, devient maintenant un crescendo *transitionnel* pour piano seul amenant à la reprise du thème principal dans la tonalité d'origine, déplaçant le sommet du mouvement pour l'établir d'une façon classique satisfaisante.

L'autre révision intéressante survient au sommet menaçant du troisième mouvement (à 4'48" env.), lorsque le deuxième sujet enjoué revient *Doppio meno mosso* dans une transformation lourde et lugubre aux cuivres se substituant à la présentation originale aux cordes de cet air. L'atmosphère menaçante du passage se trouve vivement renforcée par les timbales qui martèlent maintenant les quatre temps de la mesure. C'est un moment qui rappelle résolument Chostakovitch: comme si Kabalevski, revivant ce passage sous le régime de Brejnev en 1973, du point de vue de la Russie déstalinisée, cherchait à rappeler à ses auditeurs les sombres journées de 1936 où la terreur stalinienne battait son plein.

© 2003 Eric Roseberry

Traduction: Marianne Fernée

*Voir dans *Music Survey* (hiver 1950) le compte rendu écrit par Paul Hamburger à l'occasion d'un concert consacré aux œuvres de Kabalevski, présenté par l'Anglo-Soviet Music Society à la London School of Economics, le 8 novembre 1949.

La pianiste **Kathryn Stott** mène une carrière extrêmement variée: soliste, chambriste, elle travaille souvent en studio et a été directeur artistique de nombreux festivals. Née dans le Lancashire, elle fit ses études à la Yehudi Menuhin School, puis au Royal College of Music, remportant en 1978 un prix au Concours international de piano de Leeds. Depuis, elle s'est produite avec des orchestres au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Suisse, en France, à Hong-Kong et en Australie, faisant également récemment une tournée au Japon et aux États-Unis. En tant que chambriste, Kathryn Stott se produit régulièrement avec Yo-Yo Ma, Federico Mondelci, le Lindsay String Quartet et le Quatuor Škampa. Championne invétérée de musique contemporaine, elle a assuré la création mondiale d'œuvres nouvelles comme les Concertos pour piano de Michael Nyman et Sir Peter Maxwell Davies.

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** est basé à Manchester et se produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002 Gianandrea Noseda succèda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991 Sir Peter Maxwell Davies devint le premier chef/compositeur du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succédà au poste en 2000.

Le charismatique chef d'orchestre russe **Vassili Sinaïski** fit ses études avec Ilia Musin au Conservatoire de Léningrad et remporta en 1973 la Médaille d'Or du Concours Karajan à Berlin. Il a été directeur musical et chef principal de l'Orchestre philharmonique de Moscou, chef principal de l'Orchestre symphonique de Lettonie, chef principal invité de l'Orchestre philharmonique néerlandais, directeur musical et chef principal de l'Orchestre de l'État russe. Depuis 1995 il est aussi chef principal invité du BBC Philharmonic. Il a été invité à travailler avec de nombreux orchestres tels l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Philharmonia Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal, la Philharmonie de Dresde et l'Orchestre philharmonique tchèque. Il a dirigé de nombreux opéras et vient de faire ses débuts avec l'English National Opera. Vassili Sinaïski a fait plusieurs enregistrements avec le BBC Philharmonic pour Chandos, entre autres d'œuvres de Szymanowski, Shchedrin, Balakirev et Schreker.

CHAN 10052 BOOK.qxd 24/4/07 10:49 am Page 24

Also available

Fauré
Orchestral Works
CHAN 9416

Koechlin
Le Saxophone Lumineux
CHAN 9803

Also available

Glinka
Orchestral works
CHAN 9861

Lyadov
Orchestral works
CHAN 9911

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Executive producer Brian Pidgeon
Recording producers Ralph Couzens and Mike George
Sound engineer Stephen Rinker
Assistant engineer Sharon Hughes
Editor Rachel Smith
Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 21, 24 & 25 June 2002
Front cover Photograph © Photonica
Back cover Photograph of Vassily Sinaisky (photographer unknown)
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Boosey & Hawkes Ltd
℗ 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
Printed in the EU

Tom Bangbala

Kathryn Stott

CHAN 10052 Inlay.qxd 24/4/07 10:39 am Page 1

recorded in 24 bit 96 kHz

CHANDOS DIGITAL **CHAN 10052**

Dmitry Borisovich Kabalevsky (1904–1987)

1	**Overture to 'Colas Breugnon', Op. 24**	4:40
2 - 4	**Second Concerto for Piano and Orchestra, Op. 23*** in G minor • in g-Moll • en sol mineur (1935/36; revised version 1973)	23:49
5 - 14	**The Comedians, Op. 26** Suite for Small Symphony Orchestra	14:59
15 - 17	**Third Concerto for Piano and Orchestra, Op. 50*** in D major • in D-Dur • en ré majeur	18:07
		TT 61:45

DDD

Kathryn Stott piano*
BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Vassily Sinaisky

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

℗ 2003 Chandos Records Ltd © 2003 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

KABALEVSKY: PIANO CONCERTOS NOS 2 & 3 ETC. - Stott/BBC Phil./Sinaisky

CHANDOS CHAN 10052

KABALEVSKY: PIANO CONCERTOS NOS 2 & 3 ETC. - Stott/BBC Phil./Sinaisky

CHANDOS CHAN 10052