



Jean Pierre ROBERT
 23 villa Eugene LEBLANC
 75019 PARIS
 33 6 60 58 67 68
 jprobertcontrebasse@gmail.com

DIMITRI CHOSTAKOVITCH

Musiques et adaptations pour contrebasse et piano.

Music and adaptations for double-bass and piano.



D. Chostakovitch



R. Azarkhin

Remerciements.

Ces travaux n'auraient pas vu lumière sans l'abondante documentation de l'Association Internationale D. Chostakovitch, et l'attention intense et patiente de son Conservateur Emmanuel Utwiller, les vifs encouragements du contrebassiste Mark Dresser (University of California, San Diego) et toute la musique de Jean Frédéric Neuburger (CNSMDP Paris). Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Acknowledgments.

This work would not have found light without the extensive documentation of the International Association D. Chostakovitch, and the intense and patient attention of its Curator Emmanuel Utwiller, the lively encouragements of the double-bassist Mark Dresser (University of California, San Diego) and all of the music of Jean Frédéric Neuburger (CNSMDP Paris). Their assistance is here warmly thanked.

Paris, novembre 2014.

1 a Une intuition musicale. An musical intuition.

M'apparaissait fort étonnant d'observer un tel vide de musique autour du **Conservatoire de Moscou** de l'époque soviétique en ce qui concerne la classe de contrebasse et son professeur **Rodion Azarkhin** et, au demeurant, les nécessités de répertoire d'une telle classe.

Une recherche avec L'**Association internationale D. SHOTAKOVICH** m'a mené vers le superbe travail du biographe **Derek C. HULME**¹.

it was appearing me highly surprising to see such a void of musics at the **Moscow Conservatory** during the Soviet era, regarding the double-bass class and its teacher **Rodion Azarkhin**, and moreover, of the repertoire necessities of a such class.

A search with **the International Association D. Chostakovitch** led me to the superb work of the biographer **Derek C. Hulme**.

D. Hulme fait mention de 7 opus de D. Chostakovitch, adaptés pour contrebasse et piano, édités et certains enregistrés :

D. Hulme mention 7 opus by D. Chostakovitch, adapted for double bass and piano, edited and some recorded :

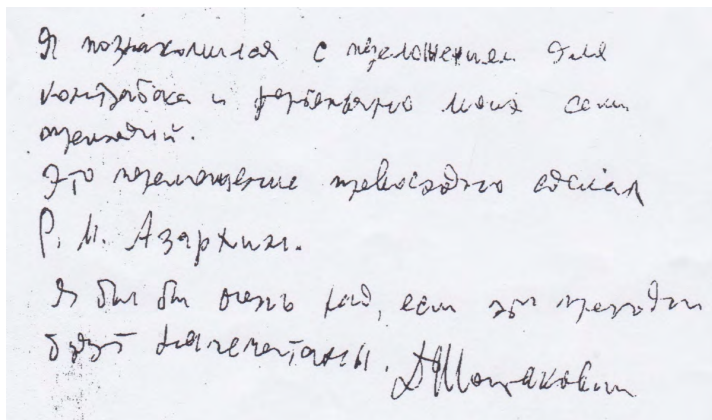
- | | | |
|---------|----------------------------|--|
| •op 39 | Adagio | (du Ballet the Limpid Stream, le N 2 de la suite No 2) |
| •Op 62 | Sonnet | (no 5 des 6 Romances on Verses by English Poets) |
| •OP 77 | Passacaille | (du concerto pour violon no 1) |
| •Op 87 | Suite de 6 préludes | (de 24 Préludes et Fugues pour piano) |
| •Op 97 | Romance | (de la Musique de film the Gadly) |
| •OP 100 | Spanish Songs | (no 2 des Spanish Songs) |
| • | Valse Lyrique | (de Dances of the Dolls) |

¹ Derek C. Hulme, *The First Hundred Years and Beyond*. Scarecrow Press, 2010.

1 b Suite des 7 préludes pour contrebasse et piano.

La **dédicace**² de D. CHOSTKOVITCH à Rodion AZARKHIN marque l'adaptation par R. AZARKHIN des 7 préludes de l'Op 87. Le compositeur indique sa volonté de publication et fait la meilleure qualification du travail de R. Azarkhin.

The **dedication**² by D. CHOSTKOVITCH to Rodion AZARKHIN, marks the adaptation by R. AZARKHIN of 7 Preludes Op 87. The composer indicates his willingness to publish and mention the best quality of the work of R. Azarkhin.



« J'ai pris connaissance de l'adaptation pour contrebasse et piano de mes sept Préludes. Cette adaptation est parfaitement finalisée par R. Azarkhin. Je serais très heureux que ces Préludes soient publiés.

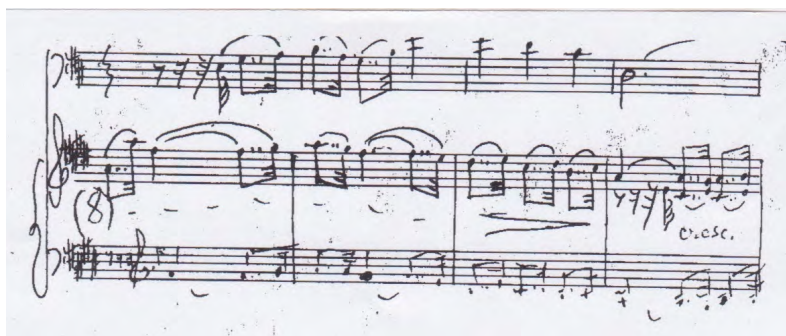
D. Chostakovitch. »

« I took knowledge of the adaptation for double-bass and piano of my seven Preludes. This adaptation is perfectly finalized by R. Azarkhin. I would be very pleased should these preludes be published.

D. Chostakovitch»

La reproduction de la dédicace est accompagnée d'une reproduction de 4 mesures du Prélude No 9, de la main du compositeur³.

The reproduction of the dedication is accompanied by a reproduction of 4 measures of the Prelude No. 9, from the hand of the composer³.



Nota : ces 4 mesures sont issues d'un document de travail (cf: non reproduction des articulations à la main gauche, erreur de note, octava non repris par la suite).

Nota: These four measures are from a working paper (cf: no reproduction of the articulations in the left hand, errors of notes, octava not included in the following).

La dédicace n'est pas datée mais apparaît tardive au vu de la calligraphie.

The dedication is not dated but appears belated considering the calligraphy.

² Vinyle Mélodia no 23321-001. 1985.

³ Derek C. Hulme, Op cité. P. 344

2 a l'Édition

Les Opus no 39 62 77 87 97 ont été retrouvés, édités initialement dans **une compilation de R. Azarkhin** de 11⁴ volumes (de 1965 à 1986) d'ouvrages à fin pédagogique à l'usage du Conservatoire de Moscou.

Nota : l'opus 100 (Spanish Songs) n'a pas été retrouvé.

The Opus no 39 62 77 87 97 have been found, initially published in a compilation of R. Azarkhin in 11⁴ volumes (1965 to 1986) of pedagogical works, meant for use by the Moscow Conservatory.

Nota: Opus 100 (Spanish Songs) was not yet found.

L'analyse des parties de piano de cette **Suite des 7 Préludes** interpelle. On note un principe général de redoublements des harmonies, l'éirement des tessitures (comparé à l'original pour piano) – ce type de traitement rappelle le 2nd Trio ou la Sonate pour alto et piano -.

The analysis of the piano parts of this Suite of 7 Preludes speaks for itself. One notes a general principle of doubling the harmonies, and the stretching of the tessitura (compared to the original for piano) - this type of treatment recalls the 2nd Trio or the Viola Sonata -.

- Ex. de redoublement des harmonies ,
of redoubling the harmonies,

Prélude 3, vers. originale.:

Prélude 3, vers. Cb et Po :

⁴ 11 volumes identifiés à ce jour ; chez 2 éditeurs : Sovetskii Kompozitor Moscow, et Muzyka Moscow.

11 volumes identified to date; in 2 editors: Sovetskii Kompozitor Moscow and Moscow Muzyka

- Ex. d'étirement des tessitures,
of stretching of the tessitura:

Prélude 3, vers. originale :

The image shows a page of musical notation for the original version of Prelude 3. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system continues the piece with similar staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p.* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A *marcato* marking is present above the final few notes of the first system. The name 'DSCH' is printed at the bottom center of the page.

Prélude 3, vers. Cb et Po :

The image shows a page of musical notation for a version of Prelude 3 for Cb and Po. The page is numbered '12' in the top left corner. It features three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line marked *mp marcato (spiccato)* and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system continues the piece with similar staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte). The name 'DSCH' is printed at the bottom center of the page.

Points importants, les no 6 et 17 **présentent des spécificités** en des ruptures du principe général (principe général des redoublements, cf : ci-dessus),⁵
*Important points, the No. 6 and 17 **have specific differences to the general principle** (general principle of doubling, cf: above)⁵.*

Prélude 6, vers. originale :



Prélude 6, vers. Cb et Po :

⁵ Prélude no 6 : 2 cas, Prélude no 17 : 2 cas.

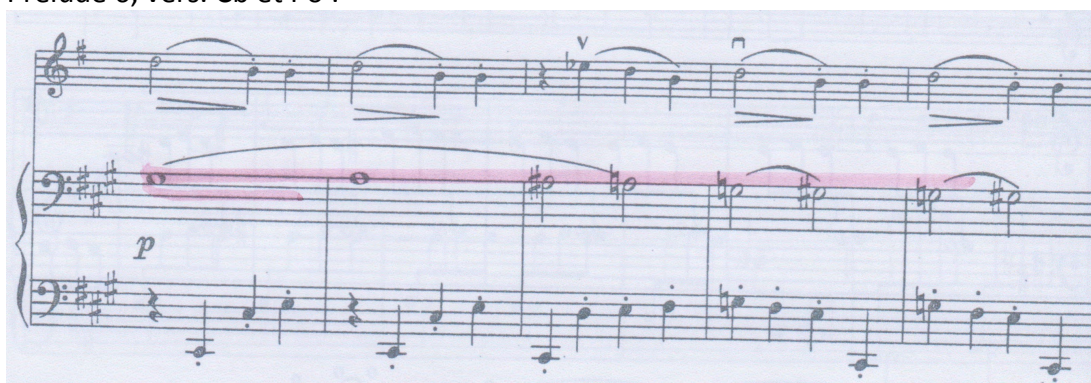
et, le no 17 possède, de plus, un **contrepoint additionnel**.
*and, the number 17 possesses, moreover, **additional counterpoint**.*

Prélude 17, vers. originale :



The image shows the original musical score for Prelude 17. It is written for piano and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Prélude 6, vers. Cb et Po :



The image shows a musical score for the Cb and Po version of Prelude 6. It is written for piano and consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes. The middle staff is in bass clef and contains a long, sustained chordal texture, highlighted with a pink background. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning. The key signature has two sharps, and the time signature is 4/4.

2 b Dans les 7 volumes consultés (sur les 11 édités à cette époque), l'ensemble des observations des indications d'adaptation/arrangement se révèle non fiable.

In the 7 volumes consulted (of 11 published in this time), the observations of the indications of adaptation / arrangement turn out to be unreliable.

Exemple :

1• Dans le **Sonnet**, la qualification d'adaptation par Azarkhin se réfère en fait aux seuls travaux d'archets, alors que :

-un même travail d'archets dans la **Romance Gladfly** ne porte pas la mention d'adaptation Azarkhin.

*In the **Sonnet**, the Azarkhin adaptation qualification actually refers only to the bowings whereas:*

- a same bow work in Romance Gladfly does not mention adaptation by Azarkhin.

ou encore, *or another,*

2• pour les **Préludes 10 et 17** (Ed. 1977) est indiqué une adaptation d'Azarkhin, alors que,

-le Prélude 17 est bien plus qu'adapté, mais objectivement remanié (contrepoint additionnel), et que

-dans la Romance de Profkofiev (Lt Kijé) (dans le même volume), indique précisément, au contraire, par le détail : adaptation Azarkhin d'après Bloch.

*for the **Preludes 10 and 17** (Ed. 1977)an Azarkhin adaptation is indicated, while,*

-The Prelude 17 is more than adapted, but objectively redrafted (additional counterpoint), and

-in the Romance Profkofiev (Lt Kijé) (in the same volume), indicates precisely, on the contrary, the detail: adaptation by Azarkhin from Bloch.

ou encore, *or again*

3• Pour ce qui concerne les **Préludes 3 5 6 9 22** (Ed. 1974): là, aucune indication d'adaptation d'Azarkhin.

*Regarding the **Preludes** No. 3 5 6 9 22 (Ed. 1974): here, no indication of adaptation by Azarkhin.*

A l'analyse, les indications d'adaptation, ou absences d'indications des éditions sont seulement apparemment précises, et, en fait contradictoires :

Dans ces indications, les mêmes mots ont en effet des sens différents (faisant référence à des travaux très différents), et, les mêmes types de travaux sont qualifiés d'indications différentes, ou non indiqués.

(N'est pas en cause les seules questions de traduction des mots : révision adaptation arrangement etc...)

Dont acte également pour les Sonnet Op 62 (Ed. 1977), Romance Op 97 (Ed. 1965), la Passacaille Op 77 (Ed 1978), Lyric Walt (Ed. 1986).

When analysed, adaptation indications or absence of indications of the editions are only apparently accurate, and in fact contradictory:

In these indications, the same words have, in fact, different meanings(referring to very different works), and, the same types of work are named by different indications or, not indicated.

(not the only questions involved in translating the words : arrangement adaptation revision etc ...)

Duly noted for: Sonnet Op 62 (Ed. 1977), Romance Op 97 (Ed. 1965), the Passacaglia Op 77 (Ed 1978), Lyric Walt (Ed. 1986).

On comprend, dans le domaine général de cette cohérence, que pour ce qui concerne la Suite des 7 Préludes, la part d'intervention à laquelle D. Chostakovitch rend hommage par la dédicace est la contribution à la partie de contrebasse. Ailleurs, Andreï Eshpaï, sur l'arrière du Vinyle 23321 001, également ne tarit pas d'éloges sur les facultés inventives, l'implication la plus intense, la force de proposition, et la volonté de développement de la contrebasse de R. Azarkhin, ceci, outre les talents de R. Azarkhin en tant que compositeur⁶.

Même analyse dans la Chanson Russe de I. Stravinsky présente dans ces volumes, qui est éditée avec la précision suivante, adaptation d' R. Azarkhin d'après S. Duskin ; or, nous savons que S. Dushkin est intervenu dans la version Violon Piano sur la seule partie de violon (Bossey and Hawkes).

We understand, in this general area of the coherence, that as regards the Suite of 7 Preludes, the intervention to which D. Chostakovitch refers with the dedication, is the contribution to the double-bass part. Elsewhere, Andrei Eshpai on the back cover of Vinyl 23321 001 is also full of praise for the inventive faculties, the most intense involvement, the power of persuasion, and the will to develop the double-bass of R. Azarkhin, this, in addition of to the talent of R. Azarkhin as a composer⁶.

The Same analysis hold true for the Russian Song by I. Stravinsky which is present in these volumes and is published with the following precision "adapted by R. Azarkhin from S. Duskin". Although we know that the S. Dushkin interventions in the Violin/Piano version is only on the violin part (Bossey and Hawkes).

⁶ Andreï Eshpaï signe ces mots aussi en tant que Secrétaire de l'Union des Compositeurs.

2 c **Concernant l'adaptation de la Passacaille de l'Op 77 (version Ed. 1978), Regarding the adaptation of the Passacaille Op 77 (version Ed. 1978),**

Devant un tel travail de complet remaniement des contrepoints dans leur distribution entre les deux instruments, on restera avec la question de la part de R. Azarkhin, et des indications du compositeur qui auront pu être émises.

Nous en saurions plus si était retrouvé un enregistrement antérieur à 1975 de la Passacaille, contrebasse et piano, Op 77 ; mais D. Hulme ne l'indique pas et nulle trace internet apparaît d'une telle existence.

Looking at this work of complete overhaul of counterpoints in its voice distribution between the two instruments, we will remain with the entire question on the contribution by R. Azarkhin, about the informations eventually shered by composer.

We would know more about it if a recording before 1975 of the Passacaglia, in the double-bass and piano version, Op 77 had be found; but D. Hulme does not indicate it, and no traces in the internet of such an existence is appearing.

Le remaniement.

L'ensemble de la partie de violon de la version sonate violon piano est ici partagé entre la contrebasse et le piano – la contrebasse jouant dans ces cas le contrepoint des basses de la version orchestre -.

The reshuffle.

All of the violin part of the sonata violin/piano version here is shared between the double-bass and the piano - the double-bass is playing in these cases the counterpoint of the basses of the orchestra Version -.

Ex. de redistribution des contrepoints:
of redistributing of counterpoints:

Passacaille, vers. violon piano :

46

112

76

mp molto espress.

dim.

p

117

cresc.

122

Passacaille, vers. contrebasse piano :

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piece titled "Passacaille, vers. contrebasse piano".

The first system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with slurs, accents, and dynamic markings such as *mf* and *espr.*. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

The second system begins at measure 24, indicated by the number "24" above the staff. It also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf espr.*. The middle and bottom staves are piano accompaniment, starting with a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. A boxed number "7" is written in the left margin of the middle staff.

3 a La question des dates. The question of dating.

•Furent enregistrés **antérieurement à 1975** (avec l'aval d'usage avéré du compositeur⁷) :
recorded prior to 1975 (with the approval of use out by the composer⁷):

- Romance** Op 97, et,
- **Adagio** Op 39 (de the Limpid Stream).
MELODIA no 06417-18
enregistrement daté entre 1959 et 1973
- Partie de la **Suite des Préludes** Op 87
MELODIA no 23321-001
enregistrement daté 1965.
On entend d'ailleurs l'usage d'une réverbération analogique dans le Prélude no 9.
We can hear the use of an analog reverb in the Prelude No. 9.

Dans les notes d'édition de ce vinyle, les 6 **Préludes** (9, 3, 5, 6, 10, 22 ; au lieu des 7 édités ultérieurement) sont indiqués regroupés en « **Suite** ». En effet, une volonté d'enchaînement des polarités apparaît.
In the release notes of the vinyl, the 6 Preludes (9, 3, 5, 6, 10, 22; instead of the 7 later edited) are shown grouped into a "Suite". Indeed, a polarity in chainements appears.

3 b • Spanish Songs .

Cette adaptation (citée par D. Hulme comme Ed : Sovietskii Kompositor, no 4751) n'a malheureusement pas été retrouvée à ce jour.

Si le No d'édition est effectivement 4751⁸, alors cette version des **Spanish Songs** est antérieure à 1975.

This adaptation (cited by D. Hulme like Ed: Sovietskii Kompositor, No. 4751) unfortunately has not been found to date.

If this editing is actually 4751⁸, accordingly, this version of Spanish Songs is prior to 1975.

3 c Datations postérieures à 1975 : **Post-dating 1975 :**

- Sonnet** Op 62, (Ed. 1977) mais enregistré avant 1973.
but recorded before 1973.
- les 2 **Préludes** 10 et 17 (Ed. 1977).

Le no 10 fut enregistré en 1965,

Le no 17 (non enregistré) est de la même facture que les autres préludes, il présente identiquement au no 6 - enregistré en 1965 - des particularités de traitement harmonique. Il est édité en même temps que no 10 – enregistré en 1965 -.

On concluera qu'ils datent également d'avant 1975.

The No. 10 was recorded in 1965,

The No. 17 (unregistered) contains the same writing as other preludes, he presented identically of the No 6 - recorded in 1965 - some harmonic processing characteristics. It is published together with # 10 - it, recorded in 1965 -.

We will conclude that they also date from before 1975.

⁷ Emmanuel Utwiller, communication personnelle.

⁸ Derek C. Hulme, Op cité.

• **la Passacaille** (Ed. 1978).

Le constat de l'ampleur du remaniement et l'intuition musicale suggèrent la main de D. Chostakovitch. L'indication d'adaptation de l'édition papier ne peut faire autorité (cf : 2 a, ci-dessus) outre le travail de la partie de contrebasse.

The observation of the extent of reshuffling and musical intuition suggest the hand of D. Chostakovitch. The indication of adaptation on the paper edition can not be counted on (cf: 2, above), except with respect to the works of the bass part.

Ici, l'ordre de grandeur du travail d'adaptation est de même nature que dans les Préludes où également les décisions très spécifiques au traitement acoustique des tessitures sont présentes ; ces décisions de type acoustique d'ailleurs sont non reprises dans les autres des 39 musiques des 7 volumes consultés des compilations de R. Azarkhin (y compris dans ses propres compositions).

Here, the order of magnitude of adaptation of the work is of the same nature as in the Preludes where also the very specific decisions about acoustic treatment of tessituras are present; these types of acoustic decisions are not elsewhere found in the other 39 works of the 7 volumes of the R. Azarkhin compilations consulted (including in his own compositions).

• Pour ce qui concerne la **Passacaille**, la question de date postérieure à 1975 sera ici d'importance minorée ; on a observé en effet les distances de temps considérables pouvant exister par exemple entre l'enregistrement du Prélude 10 en 1965 et son édition en 1977.

*Regarding the **Passacaille**, the question of the date of publishing after 1975 will present an importance here bounded below; Indeed, we have observed that considerable time distances may exist for example between recording of the Prelude 10 in 1965 and its edition in 1977.*

• l'édition papier de **Lyric Valtz** indique l'adaptation d'Azarkhin. Ici, le principe général de redoublements des harmonies - tel qu'appliqué dans les Préludes (cf : 2 a) - n'est pas utilisé dans cette musique. Rien ne s'oppose à considérer positivement l'adaptation par R. Azarkhin.

*The paper edition of **Lyric Valtz** indicates the Azarkhin adaptation. Here, the general principle of voices doubling- as applied in the Preludes (cf: 2) - is not used in this music. There is no reason not to positively consider this an adaptation by R. Azarkhin.*

4 Considérations musicales.

• Suite des 7 Préludes. L'intitulé de SUITE

Ordre des Préludes enregistrés en 1965 :

9, 3, 5, 6, 10, 22

(nota : donc 6 préludes malgré la dédicace accompagnant ces mêmes enregistrements et faisant référence à 7 préludes retravaillés)

Le No 17 est ici positionné (à défaut d'indications) par mes soins en 2^e position.

- 9 Tonalité générale RE Majeur. Dynamique générale : piano et moins.
Beaucoup d'unissons entre les deux instruments ; les longues résonances du piano sont *habitées* par les jeux d'harmoniques de la contrebasse, et, fusionnant d'emblée les timbres, détournent l'auditeur d'une écoute ordinaire *contrebasse accompagnée du piano*.
Le caractère de récitatif est relativement affirmé.
- 17 Tonalité générale SOL Majeur. Dynamique générale : forte vers piano.
Forme de mélodie accompagnée, forte au début - à la différence de la version originale - jusqu'à piano dans la réexposition – contrebasse également piano dans l'harmonisation en mixtures -. Le contrepoint additionnel est souligné, noté piano. Caractère de continuo au début renforcé ici par la séparation contrebasse/piano, puis, dissous par le traitement en mixtures.
- 3 Tonalité SOL Majeur vers modalité de FA. Dynamique générale : forte et fortissimo.
Vifs étirements des tessitures – le piano dans l'extrême grave et contrebasse dans l'extrême aigu.
Si on se souvient des rubatos dans l'interprétation par D. Chostakovitch, le caractère de récitatif est également affirmé. Caractère emporté.
- 5 Tonalité générale RE Majeur. Dynamique générale : piano à pianissimo.
Forme de ballade accompagnée avec des effets de guitare *rasgueado* des deux mains du piano. Affirmation de la mesure à 3/4.
- 6 Tonalité générale Si mineur. Dynamique générale très abondante : forte à fortissimo, sauf coda.
Rythmes sur-pointés continus *a la francese*
- 10 Tonalité générale SI mineur. Dynamique générale : piano.
Continuum quasi-permanent de doubles croches legato entre les deux instruments. Tempo très vif à caractère très agité par les brutaux enchaînements entre les deux instruments. Les intervalles conjoints, la rythmique, la continuité des dynamiques dessine un lissé tout en contraste avec le précédent.
- 22 Tonalité de SOL mineur à indéfini. Dynamique générale : piano à pianissimo.
Chromatisme lentement ascendant puis descendant au piano dans un continuum en noires, continuum en croches répétées à la contrebasse sur toute la tessiture – renversements des tessitures entre piano et contrebasse -. Tempo apaisé.
Nette image d'infinitude et de labyrinthe.

Le plan pseudo *tonal* , les choix des thématiques dégagées – *récitatifs*, *ballade*, rythmes *a la francese*, continuum de contrepoints, *continuo*, *mixtures*, *labyrinthe* -, les durées, diversifications des caractères et le nombre, et, mis à part la *Ballade* du No 5, , le fait que souvent les *mouvements* (5 6 10 17 22) ait une identité rythmique marquée, ou encore, le traitement à voix égales des deux instruments, cette accumulation construit le caractère de Suite, comme intitulé.

4 *Musical considerations*• **Suite of 7 Preludes. The heading of SUITE**

Order of the Preludes recorded in 1965:

9, 3, 5, 6, 10, 22

(Nota: 6 preludes despite the dedication accompanying such records and making reference to 7 preludes reworked)

No 17 is positioned here (for lack of information) by me in 2nd position.

- 9 *General tonality D Major. General Dynamics: piano and under. Many unisons between the two instruments; long resonances of the piano inhabited by the flogeolets playing of the double-bass, and merging the timbres from the outset , turning the listener away from an ordinary setting of a double-bass accompanied by the piano. Recitative character relatively stated.*
- 17 *General tonality G Major. General Dynamics: forte to piano. Form of melody accompanied, strong at the beginning - in contrast to the original version – up to piano in the reexposition - the double-bass also piano in the mixture process -. Additional counterpoint underlined, noted piano. Continuo character at the beginning is reinforced here by the separation double-bass / piano, and then dissolved by intervention of treatment by mixtures.*
- 3 *Tonality G Major to modality of F. General dynamics: forte and fortissimo. Extreme stretchings of tessitura - piano in extreme bass and double bass in the extreme treble. If we remember the rubatos in the interpretations by D. Chostakovitch, the recitative character is also affirmed. Character agitated.*
- 5 *General tonality: D Major. General Dynamics: piano to pianissimo. form of Ballad accompanied with rasgueados guitar effects in the both hands of the piano. Affirmation of the meter 3/4.*
- 6 *General tonality: SI minor. Abundant overall dynamics: forte to fortissimo, except coda. Continuum of over-pointing rhythms a la francese.*
- 10 *General tonality : B minor . General Dynamics: piano. Continuum quasi-permanent of legato sixteenth notes between the two instruments. Lively tempo character very agitated by the brutal transition between the two instruments. Joint intervals, rhythmic, and dynamic continuity draws a smoothness all in contrast with the previous one.*
- 22 *Tonality G minor to undefined. General Dynamics: piano pianissimo. Chromatics slowly ascending then descending to piano by a continuum in quarter notes, and on the double-bass with continuum of repeated quavers over the whole tessitura - tessitura reversal between piano and double-bass -. Appeased tempo. A clear Image of infinity and of labyrinth.*

The pseudo-tonality plan, the choices of thematics cleared - recitatives, ballad, rhythms « a la francese », continuum of counterpoints, continuos, mixtures, labyrinth -, the durations, diversification of characters and the numbers and, except from the Ballade No. 5, the fact that often the movements (5 6 10 17 22) have a marked rhythmic identity, or treatment as equal voices of the two instruments, this accumulation builds the character of a Suite, as named.

- La question des **redoublements** dans la partie de piano.
- The question of doublings of the harmonie in the piano part.

Les redoublements dans l'harmonie (cf: 2a) apporte une solution technique innovante qui répond parfaitement à une problématique spécifique de la contrebasse accompagnée du piano. En effet le traitement d'une « mélodie harmonisée » par le piano pose de réels problèmes acoustiques : la mélodie à la contrebasse étant souvent occulté par le piano en raison des tessitures en présences ; sauf à simplement booster la contrebasse, ce qui est musicalement souvent très limitatif.

La solution du redoublement comme celle de distancer les tessitures main dr. et main g. du piano « ouvre une place » à la contrebasse, hors des effets de masque acoustiques⁹

The doubling of the harmony (cf: 2a) provides an innovative technical solution that perfectly meets the specific need of the double-bass accompanied by the piano. Indeed, the treatment of a "melody harmonized" with the piano poses real acoustic problems: the melody on the double-bass is often obscured by the piano because of the tessituras in presence (except to use the simply boosting of the double-bass dynamics, that which is musically often very limiting).

The solution of the doubling, as that of the use of the distancing of tessituras between right hand and left hand of the piano "opens up" a place for the double-bass, avoiding the acoustic masking effects⁹.

- la contrebasse dans la
Conjonction des deux musiques : Suite des 7 préludes et, la Passacaille.

The double-bass in the
Conjunction of the two musics: the Suite of 7 preludes and the Passacaglia.

On n'oubliera pas que ce traitement de la contrebasse est alors sans précédent dans l'histoire tonale ou polytonale de l'instrument.

Antérieurement, seul l'Air de concert « Per Questa Bella Mano » de W. Mozart (Voix de Basse, Contrebasse obligée et orchestre, K. 612) présente une telle audace compositionnelle.

Certes des contrebassistes comme **Theodor Findeisen** ou **Annibale Mengoli** ont étendu considérablement (cahiers d'études virtuoses) et admirablement les techniques usitées (d'où les écritures orchestrales très volubiles de R. Strauss, par exemple). Mais ici, dans la **Suite des 7 Préludes** et la **Passacaille**, il s'agit d'un axe compositionnel intégrant de l'instrument les tessitures, volubilité, émotion timbrique propres à l'instrument (et l'Art de Rodion Azarkhin reste très puissant à cet égard), hors d'une seule fonction orchestrale telle qu'héritée de l'histoire orchestrale.

Et ce saut qualitatif est bien l'apport majeur de la relation de **R. Azarkhin** avec **D. Chostakovitch** et qui apparaît dans ces musiques maintenant retrouvées.

Par la suite, de ce côté-ci du *Rideau de Fer*, ce sera autour des contrebassistes **Fernando Grillo** (Roma) et **Bertram Turetzki** (San Diego) qu'on retrouvera plus tard, de part et d'autre de l'Atlantique - dans les explorations des *Modes de Jeux* ou de la relation de la musique avec les différentes voies de l'*indéterminé* - de telles authenticités et puissances créatives.

⁹ On a noté que dans les 39 musiques des 7 volumes compilés par R. Azarkhin, cette technique est seule présente dans la Suite des Préludes de D. Chostakovitch (et n'est pas utilisée par R. Azarkhin dans ses propres musiques).

It was noted that in the 39 musics of the 7 volumes compiled by R. Azarkhin, this technique is present only in the Suite of Preludes by D. Chostakovitch (and is not used by R. Azarkhin in his own musics).

We will not forget that this treatment of the double-bass is then unprecedented in the tonal or polytonale history of the instrument.

Previously, only the concert Aria "Per Questa Bella Mano" by W. Mozart (Voice Bass, obliged Double-bass and Orchestra, K. 612) presents such a compositional audacity.

Of course, bassists like Theodor Findeisen or Annibale Mengoli have expanded considerably (books of virtuoso studies) and admirably the used techniques (from which the very voluble orchestral writings by R. Strauss, for example). But here, in the Suite of 7 Preludes and the Passacaglia, it comes to a compositional axis for the instrument incorporating the tessitura, volubility, emotions of the own timbre to the instrument (and the Art of Rodion Azarkhin remains very powerful in this regard), out of a single function such orchestral as inherited from the orchestral history.

And this qualitative leap is the major contribution of the relation between R. Azarkhin and D. Chostakovitch and, which appears in these recently found music.

Thereafter, from this side of the Iron Curtain, it will be around bassists as Fernando Grillo (Roma) and Bertram Turetzki (San Diego) that will can be found later on both sides of the Atlantic - in the explorations of the Modes of Playing or the relation to music with the different paths of the undetermined - such authenticities and creative powers.

- op 39 **Adagio** (du Ballet the Limpid Stream, le N 2 de la suite No 2)
 Vinyl MELODIA no 06417-18, <1973.
 5mn
- Op 62 **Sonnet** (no 5 des 6 romances on Verses by English Poets)
 •(Sovetskii Kompozitor Moscow no 4020), 1977.
 •Vinyle MELODIA no 06417-18, <1973
 3mn
- OP 77 **Passacaille** (du concerto pour violon no 1)
 •(Sovetsky Kompozitor Moscow no 4292), 1978
 8mn
- Op 87 **Suite de 7 préludes** (des 24 préludes et fugues pour piano)
 •Les No 3 5 6 9 22 :
 (Muzyka Moscow no 8283), 1974
 •Les No 10 17:
 (Sovetsky Kompozitor Moscow no 4020), 1977.
 •Vinyl MELODIA no 23321 001, 1965 (les seuls no 9 3 5 6 10 22)
 15mn
- Op 97 **Romance** (de la Musique de film the Gadly)
 (Muzyka Moscow no 998), 1965
 3mn
- OP 100 **Spanish Songs** (no 2 des Spanish Songs)
 (Sovetsky Kompozitor Moscow no 4751 (?)
- **Valse Lyrique** (de Dances of the Dolls)
 (Muzyka Moscow no 12464), 1984
 2mn
