

KHATIA BUNIATISHVILI RACHMANINOFF

**PIANO
CONCERTOS
NOS 2&3**

**CZECH
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
PAAVO
JÄRVI**



SERGEI RACHMANINOFF (1873–1943)

Piano Concerto No. 2 in C minor, op. 18

c-Moll · en *ut* mineur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Moderato – Più vivo – Allegro – Maestoso (Alla marcia) – Moderato | 9:59 |
| 2 | II Adagio sostenuto | 10:55 |
| 3 | III Allegro scherzando – Moderato – Allegro scherzando – Presto –
Moderato – Allegro scherzando – Alla breve – Presto – Maestoso – Risoluto | 10:35 |

Piano Concerto No. 3 in D minor, op. 30

d-Moll · en *ré* mineur

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | I Allegro ma non tanto – Allegro molto. Alla breve | 16:08 |
| 5 | II Intermezzo. Adagio – <i>attacca</i> : | 9:36 |
| 6 | III Finale. Alla breve – Scherzando – Più vivo – Lento – Tempo I – Vivace | 13:06 |

KHATIA BUNIATISHVILI, PIANO
CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA
PAAVO JÄRVI, CONDUCTOR

Recorded in the Dvořák Hall, Rudolfinum, Prague, November 11/12, 2016

Executive Producer: Valérie Groß

Recording Producer: Nicolas Bartholomée

Recording Engineer: Ignace Hauville

Mastering Engineer: Maximilien Ciup

Photos: Esther Haase © Sony Music Entertainment

Booklet Editors: *texthouse*, Hamburg

© & © 2017 Sony Music Entertainment

A late triumph of the Romantic era

Should the most popular works of art be protected from overexposure? Wouldn't it serve the general interest if every now and then the most coveted icons in every art form were withdrawn from circulation for a few months, so that we could succumb to their magic all over again as if for the first time? After all, there's no denying that even the most fascinating images or sounds threaten to become tawdry in the wake of their mass reproduction, whether mechanical or electronic – that they will actually lose their aura, as Walter Benjamin put it in a famous essay of the 1930s. "Aura", to quote his subtle definition, is "a special nexus of space and time, a unique semblance of distance, however near it might be."

Uniqueness? Distance? Neither is relevant in an age when music can, in principal, always be downloaded to your phone. All the more surprising, then, that there should exist works whose archetypal force is hardly affected by their unbroken presence. Sergei Rachmaninoff's Second Piano Concerto is just such a case: few are the music-lovers who fail to fall irresistibly under its spell from the opening bars – always afresh, again and again, almost irrationally. The shimmering, bronze-coloured minor chords of the piano seem to be propelled by forces of nature, from delicate *pianissimo* to thundering *fortissimo*. The chords sound almost immobile, whereas the inconspicuous neighbour-note progressions in their interior bring about delicate shifts of hue. Then a chiselled four-note motif unleashes the impassioned theme in the strings. It is only the first of several incontestably brilliant themes in this piece, rare inventions even by Rachmaninoff's own standards. The C minor Concerto has left behind an enormous comet's tail in the entertainment industry, from Frank Sinatra's schmaltzy *Full Moon and Empty Arms* to Billy Wilder's classic *The Seven Year Itch* to the soundtracks of various Japanese animes. All these trivializations have, of course, damaged its reputation. For decades the opinion reigned even in educated circles that Rachmaninoff's score was susceptible to misappropriation by kitschy commercialism because it was conceived in that same spirit from the very outset.

Probably the exact opposite is true. The Second Piano Concerto provides something that popular culture urgently needs because it is so terribly difficult to create synthetically: an extremely large dose of nostalgia, an almost tangible, yearning remembrance of exuberant emotions that soon,

as the 20th century progressed, not only vanished irrevocably from art music but seemed almost poisoned by historical calamities. Rachmaninoff's inflection offers dramatic tension and rapturous lyricism, combining the heroic virtuosity of the solo part with an orchestral sound at once compact and luxuriant. As openly as the music seems to speak of personal experiences, it remains no less stoic in its dramatic structure and choice of expressive devices. The miracle of Rachmaninoff's Second lies neither in the beauty of its melodies, taken by themselves, nor in the mastery of its wholly classicistic form; it lies in a rare balance of fervid intensity and calm control, of pathos and self-restraint.

Surely this distinctively Rachmaninoffian balance was related to his own background as man and artist. Already during Sergei's boyhood his father's dissipated lifestyle forced the aristocratic family to sell off all its estates and relocate to St. Petersburg. A short while later his parents separated, and by the age of nine Sergei was already enrolled at the Conservatory. Beginning in 1885 he received piano lessons in Moscow from Nikolai Zverev, who immediately took charge of his personal upbringing as well. Thus, within a few years, Rachmaninoff was not only wrested from the rural idyll of his childhood but from all the comforts of family life. Even as an adolescent he was described as strikingly introverted and downcast. Trained in the conservative European academic tradition, the still very young Rachmaninoff revealed not only a stupendous command of his craft but exceptional artistic precocity. Tchaikovsky was enthralled by the talents of his young colleague and gave him top marks several times at the Conservatory.

Then came the première of the ambitious 45-minute First Symphony, given in St. Petersburg in 1897. It turned into an utter fiasco, and Rachmaninoff, already susceptible to self-doubt, suffered what his biographer Max Harrison calls the "shock of his life". He fell into a deep depression, during which he sometimes considered abandoning composition altogether. For four years he limited himself entirely to the role of piano accompanist (particularly of his age-mate, the bass Feodor Chaliapin) and launched his career as a conductor. Not a single one of his compositions dates from these years. It was only in 1900 that he decided, at the urging of his relatives, to undergo treatment from a neurologist, Dr. Nikolai Dahl. Within a few months the good doctor managed, with the aid of hypnosis, to restore the composer's self-confidence. Soon

Rachmaninoff had more ideas in his brain than he needed for his projected concerto. In no time at all the second and third movements sprang into existence, and Rachmaninoff himself premièred them to great effect in December 1900. Hardly a year later, in October 1901, he presented the complete work at a concert of the Moscow Philharmonic Society, conducted by Alexander Siloti.

To the end of his days Rachmaninoff viewed himself primarily as a composer. Yet he was one of the most significant pianists of all time – an unusually earnest and disciplined performer with outstanding manual prowess and compelling artistic authority. He only became a professional virtuoso reluctantly when he fled Russia for political reasons in 1917 and was forced to provide for his family abroad. His first American tour, made in 1909–10 during his mid-thirties, was already undertaken without inner conviction. He suffered from the hardships of travelling and the tight performing schedule. Nor did he learn to cope with the mentality of the Americans, whom he regarded as lopsidedly fixated on business. On the other hand, his fees were so high that, in the end, he could finally realize his long-cherished dream of buying a big motorcar. It was for this tour that he composed the monumental Third Piano Concerto, in D minor, in the summer months of 1909. The score was already completed at his country estate Ivanovka, but he only began to practice it seriously during his passage across the Atlantic, when all he had at his disposal was a dummy keyboard. The New York première, conducted by Walter Damrosch, received a lukewarm response from the press. Whatever the case, far more significant for the composer was his meeting with Gustav Mahler, who had just been appointed principal conductor of the New York Philharmonic, and who conducted the third performance in January 1910. Mahler had thoroughly studied the score, allowed himself much rehearsal time with the orchestra and paid attention to every detail – as Rachmaninoff reported in awe.

Just as modernism was making its breakthrough elsewhere (among other things, the year 1909 witnessed the première of Richard Strauss's *Elektra*), Rachmaninoff, with his Third Piano Concerto, satisfied a demand raised for decades by Romantic composers, who, however, rarely met this demand themselves. He did so by creating a genuine, fully formed symphonic piano concerto whose movements proceed in a logical progression, and whose solo and orchestral parts are perfectly balanced without inhibiting the pianist's scope for virtuosity. Probably a keyboard genius of Rachmaninoff's calibre was required

to resolve this generic dilemma. The horrific difficulties of the piano part, the wide span of the full-voiced chords, the enormous number of fast notes within the narrowest of confines: all bring forth a density of impulse, an unshackled force, that invariably holds its own against the luxuriant orchestral sound. Owing to its immense physical challenges, many pianists long steered clear of this concerto, which only found a firm place in the repertoire in the hands of the young Vladimir Horowitz. Today it is almost as popular as the Second, to which it is frequently even preferred for its compositional qualities.

In keeping with the Romantic urge toward overall cyclic unity, Rachmaninoff created a wide array of connections between the movements. A key role is played by the opening theme of the first movement – a theme of folk-like simplicity that recurs in contrasting guises in the other movements. The composer once said of this melody that it "wrote itself"; it also clearly echoes the ancient liturgical chant of the region around Kiev. But if the concerto is ultimately anchored firmly in tradition, many of its details are wholly original. The emotional range is inconceivably broad, extending from deep dejection (opening of the Intermezzo) to gnomic wit (middle of the Finale) to the solemn apotheosis of the ending. Perhaps the most astonishing effect is the grand cadenza of the opening movement, for at first the dramatic recapitulation of the main theme in towering chords wholly bypasses the orchestra. As violently as the piano struggles with the *tutti* throughout the concerto, this heroic moment belongs to it alone.

Anselm Cybinski

Später Triumph der Romantik

Sollte man die populärsten Kunstwerke vor Überbeanspruchung schützen? Wäre es nicht im allgemeinen Interesse, die besonders begehrten Ikonen aller Sparten ab und zu ein paar Monate aus dem Verkehr zu ziehen – auf dass wir ihrem Zauber wieder erliegen können, als wär's das erste Mal? Schließlich ist es kaum zu leugnen, dass auch die faszinierendsten Bilder oder Klänge im Zuge ihrer massenhaften mechanischen wie elektronischen Reproduktion zu bloßen Alltagserscheinungen zu werden drohen – dass sie tatsächlich ihre Aura einbüßen, wie Walter Benjamin schon in den 1930er Jahren in einem berühmten Aufsatz festgestellt hat. »Aura«, so lautete die feinsinnige Definition des Philosophen, das sei »ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«

Einmaligkeit? Ferne? Von beidem kann in Zeiten, da tendenziell alle Musik immer auf dem Telefon abrufbar ist, keine Rede mehr sein. Erstaunlich daher, dass es Werke gibt, deren archetypischer Kraft die Dauerpräsenz kaum etwas anhaben kann. Sergei Rachmaninoffs Zweites Klavierkonzert ist so ein Fall: Nur wenige Musikliebhaber dürfte es geben, die bei seinem Beginn nicht unweigerlich gebannt sind – immer wieder aufs Neue und auf geradezu widervernünftige Weise. Naturgewalten scheinen die bronzen schimmernden Moll-Akkorde des Klaviers voranzuschieben, vom zarten Pianissimo bis zum donnernden Fortissimo. Fast unbewegt wirken diese Akkorde, während unauffällige Sekundfortschreitungen in ihrem Inneren für feine Beleuchtungswechsel sorgen. Bis ein gemeißeltes Viertonmotiv das leidenschaftliche Streicherthema auslöst: Es ist nur das erste unter mehreren schlichtweg genialen Themen dieses Werks; selbst Rachmaninoff ist dergleichen nur selten eingefallen. Das c-Moll-Konzert hat einen immensen Kometenschweif in der Unterhaltungsindustrie hinter sich hergezogen, von der Frank-Sinatra-Schnulze *Full Moon and Empty Arms* über Billy Wilders Filmklassiker *The Seven Year Itch* bis hin zu den Soundtracks diverser japanischer Anime-Streifen, und natürlich haben all diese Trivialisierungen die Reputation des Stücks beschädigt. Einige Jahrzehnte lang herrschte in bildungsbürgerlichen Kreisen gar die Ansicht vor, Rachmaninoffs Partitur gebe sich auch deshalb so bereitwillig dem Missbrauch durch den kommerziellen Kitsch hin, weil sie von vornherein mit diesem im Bunde stehe.

Dabei ist es wahrscheinlich gerade umgekehrt. Das Zweite Klavierkonzert liefert etwas, das die Populärkultur ganz dringend benötigt, weil es synthetisch so ungeheuer schwer herzustellen ist: Eine äußerst hohe Dosis an Nostalgie, ein beinahe körperlich spürbares Sich-Zurücksehnen nach einem emotionalen Überschwang, der im Laufe des 20. Jahrhunderts in der sogenannten E-Musik sehr bald schon nicht nur endgültig verloren, sondern angesichts diverser historischer Katastrophen beinahe vergiftet erschien. Rachmaninoffs Tonfall bietet dramatische Spannung und schwelgerische Lyrismen, er vereint die heroische Virtuosität des Soloparts mit einem gleichermaßen kompakten wie üppigen Orchesterklang. So ungeschützt die Musik von Ich-Erfahrungen zu sprechen scheint, so gefasst bleibt sie hinsichtlich ihrer Dramaturgie und der Wahl der Ausdrucksmittel. Das Wunder von Rachmaninoffs Zweitem Klavierkonzert besteht weder in der Schönheit seiner Melodien allein noch in der Meisterschaft seiner ganz und gar klassizistischen Form. Es liegt in der seltenen Balance aus heißer Intensität und kühler Kontrolle, aus Pathos und Selbstbeherrschung.

Sicherlich hängt dieses spezifisch Rachmaninoff'sche Gleichgewicht mit seiner eigenen Sozialisation als Mensch und Künstler zusammen. Der verschwenderische Lebensstil des Vaters zwang die dem Landadel entstammende Familie schon während Sergeis Kindheit zum Verkauf aller Landgüter und zum Umzug nach Sankt Petersburg. Kurz darauf trennen sich die Eltern, und bereits im Alter von neun Jahren beginnt Sergei am Konservatorium zu studieren. Ab 1885 genießt er den Klavierunterricht von Nikolai Swerew in Moskau, der gleich auch seine private Erziehung mit übernimmt. Innerhalb weniger Jahre wird Rachmaninoff somit nicht nur das ländliche Idyll seiner Kindheit genommen, sondern auch alle familiäre Geborgenheit. Schon im Teenager-Alter wird er als auffallend introvertiert und schwermütig geschildert. Als Komponist in der konservativen europäisch-akademischen Tradition ausgebildet, zeigt schon der sehr junge Rachmaninoff nicht nur eine stupende Sicherheit des Handwerks, sondern auch exzeptionelle künstlerische Frühreife. Tschaikowsky ist begeistert vom Talent des jungen Kollegen; mehrfach gibt er ihm höchste Wertungen am Konservatorium.

Doch dann gerät die Petersburger Uraufführung der ehrgeizigen, 45-minütigen Ersten Symphonie 1897 zum vollständigen Fiasko. Rachmaninoff, ohnehin zu Selbstzweifeln neigend, erleidet »den Schock seines Lebens« (Biograph Max Harrison)

und verfällt in eine tiefe Depression. Phasenweise denkt er daran, das Komponieren ganz aufzugeben. Vier Jahre lang verlegt er sich ganz aufs Begleiten, vor allem als Pianist des gleichaltrigen Bassisten Fjodor Schaljapin, und beginnt eine Laufbahn als Dirigent. Keine einzige Komposition entsteht in dieser Zeit. Erst 1900 entschließt sich Rachmaninoff auf Anraten von Verwandten zu einer Behandlung bei dem Nervenarzt Dr. Nikolai Dahl. Innerhalb von wenigen Monaten gelingt es diesem mithilfe von Hypnose, das Selbstvertrauen des Komponisten wiederherzustellen. Bald hat dieser mehr Ideen im Kopf, als er für das geplante Konzert benötigt. Innerhalb kurzer Zeit entstehen der zweite und dritte Satz, die Rachmaninoff im Dezember 1900 bereits mit großem Erfolg zur Uraufführung bringt. Ein knappes Jahr später, Ende Oktober 1901, präsentiert er das komplette Werk bei der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft mit Alexander Siloti als Dirigent.

Rachmaninoff sah sich zeitlebens in erster Linie als Komponist, dabei war er einer der bedeutendsten Pianisten aller Zeiten – ein außergewöhnlich ernster und disziplinierter Interpret mit überragenden manuellen Fähigkeiten und einer zwingenden künstlerischen Autorität. Zum Berufsvirtuosen wider Willen wurde er erst, nachdem er Russland 1917 aus politischen Gründen verlassen hatte und im Ausland den Lebensunterhalt der Familie sichern musste. Schon die erste USA-Tournee im Winter 1909/10 unternahm der Mittdreißiger ohne innere Neigung. Rachmaninoff litt unter den Reises Strapazen und den eng getakteten Auftritten. Auch mit der Mentalität der Amerikaner, die er als ausschließlich aufs Geschäftliche fixiert empfand, kam er nicht zurecht. Auf der anderen Seite fielen die Gagen so beachtlich aus, dass er sich anschließend den langgehegten Wunsch nach einem großen Automobil erfüllen konnte. Für diese Tournee komponierte Rachmaninoff in den Sommermonaten 1909 das monumentale Dritte Klavierkonzert in d-Moll. Die Partitur schloss er auf seinem Landgut Iwanowka ab; ernsthaft zum Üben kam er jedoch erst auf der Reise über den Atlantik, bei der ihm lediglich eine stumme Tastatur zur Verfügung stand. Die New Yorker Uraufführung unter Walter Damrosch fand ein eher reserviertes Presseecho. Für den Komponisten viel bedeutsamer war ohnehin die Begegnung mit dem erst kurz zuvor als Chefdirigent des New York Philharmonic verpflichteten Gustav Mahler, der die dritte Aufführung im Januar 1910 leitete. Mahler hatte die Partitur genauestens studiert, nahm sich viel Zeit für die Proben mit dem Orchester und achtete auf jedes Detail, wie Rachmaninoff beeindruckt berichtete.

Genau zu der Zeit, als andernorts die Moderne ihren Durchbruch erlebte – 1909 wurde unter anderem Richard Strauss' *Elektra* uraufgeführt – löste der Russe mit seinem Dritten Klavierkonzert eine seit Jahrzehnten bestehende Forderung der Romantiker ein, die diese selbst kaum jemals erfüllt hatten: die nach einem genuin symphonisch durchgeformten Klavierkonzert, dessen Sätze eine in sich stimmige Entwicklung vollziehen, wobei Solo- und Orchesterparts einander vollkommen gleichwertig gegenüberstehen – und zwar so, dass die virtuellen Spielräume des Pianisten nicht eingeeengt werden. Wahrscheinlich bedurfte es eines Tastengenies von Rachmaninoffs Gnaden, um dieses Dilemma der Gattung zu bewältigen. Die horrenden Schwierigkeiten des Klaviersatzes, die Spannweite der vollgriffigen Akkorde und die immens vielen schnellen Noten auf engstem Raum – all dies bringt eine Impulsdichte hervor, entfesselt eine Kraft, die dem üppigen Orchesterklang stets Paroli bietet. Der immensen physischen Herausforderungen wegen haben viele Pianisten das Konzert lange gemieden. Erst der junge Vladimir Horowitz hat es schließlich im Repertoire verankert. Heute steht es dem Zweiten Konzert an Popularität kaum nach, mit Blick auf seine kompositorischen Qualitäten wird es ihm sogar häufig vorgezogen.

Gemäß dem Streben der Romantiker nach zyklischer Einheit des Ganzen schafft Rachmaninoff vielfache Verbindungen zwischen den Sätzen. Eine wesentliche Rolle spielt dabei das volksliedhaft einfache Eröffnungsthema des Kopfsatzes, das in unterschiedlichen Verkleidungen in den anderen Sätzen wiederkehrt. Der Komponist behauptete von dieser Melodie, sie habe sich wie »von selbst« geschrieben – dabei zeigen sich deutliche Anklänge an einen alten liturgischen Gesang aus der Gegend um Kiew. So tief das Konzert letztlich in der Tradition verwurzelt ist, so originell sind viele Details gestaltet. Das emotionale Spektrum erscheint denkbar weit – es reicht von tiefer Schwermut (Beginn des Intermezzos) über koboldhaften Witz (Mittelteil des Finales) bis hin zur feierlichen Apotheose des Schlusses. Am erstaunlichsten wirkt vielleicht die große Kadenz im Kopfsatz, denn die dramatische Reprise des Hauptthemas in hoch getürmten Akkorden spart das Orchester zunächst völlig aus. So heftig das Klavier das ganze Konzert über mit dem Tutti zu ringen hat: Dieser heroische Moment gehört ihm ganz allein.

Anselm Cybinski



Le triomphe tardif du romantisme

Faut-il protéger l'œuvre d'art de la surexploitation ? Ne serait-il pas d'intérêt général que, dans toutes les catégories artistiques, les chefs-d'œuvre les plus populaires soient régulièrement retirés de la circulation pour une durée de quelques mois – afin que nos sens redécouvrent ensuite leur magie comme si c'était la première fois ? Car, indéniablement, même les images et musiques les plus sublimes tendent, du fait de leur reproductibilité mécanique ou électronique, à régresser au rang d'objets de consommation quotidienne – et à perdre leur aura, pour reprendre l'expression du philosophe Walter Benjamin qui, dans un célèbre essai des années 1930, définissait « l'aura » comme « une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »

Unique ? Lointain ? Deux notions bien surannées à une époque où pratiquement toute musique est disponible à toute heure sur téléphone. Et l'on est d'autant plus surpris que certaines œuvres possèdent assez de force archétypale pour résister à l'omniprésence médiatique. Le Deuxième Concerto pour piano de Serge Rachmaninoff, par exemple : il compte parmi les œuvres les plus ressassées du répertoire, et pourtant, à chaque écoute, contre toute raison, l'auditeur succombe une nouvelle fois au charme de ses premières mesures. Des accords de piano en mineur, monolithes aux reflets de bronze qui semblent mûs par des forces telluriques, blocs de son apparemment immuables mais au sein desquels une progression par intervalles de seconde assure de subtils changements d'éclairage, tandis que la musique évolue du plus infime pianissimo à un fortissimo tonitruant ; puis un motif fatidique de quatre notes libère le thème principal, exposé passionnément par les cordes. Et ce thème principal n'est que le premier d'une longue série de traits de génie – Rachmaninoff lui-même a rarement atteint un tel niveau d'inspiration. Le Concerto en *ut* mineur a eu un écho immense dans l'industrie du divertissement – citons, entre autres, la romance de Sinatra *Full Moon and Empty Arms*, le film *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder ou les bandes-son de divers dessins animés japonais – et toutes ces trivialisations ont évidemment nui à sa réputation. Dans les cercles de la bourgeoisie éclairée, on a longtemps été d'avis que, si la partition de Rachmaninoff se prêtait si volontiers au kitch commercial, c'est parce qu'elle-même entrait dans cette catégorie.

En réalité, c'est l'inverse qui est vrai : le Concerto en *ut* mineur offre quelque chose dont la culture populaire ne saurait se passer mais qu'il est extraordinairement difficile de produire synthétiquement : un concentré de nostalgie, un besoin viscéral de renouer avec un état d'insoucieuse exubérance et d'émotionnalité débridée – autant d'éléments qui ont rapidement disparu de la musique dite sérieuse au fur et à mesure que le XX^e siècle enchaînait ses catastrophes. Le langage de Rachmaninoff conjugue tension dramatique et lyrisme voluptueux, virtuosité héroïque du soliste et sonorité compacte mais opulente de l'orchestre. Autant la musique semble parler à la première personne, autant la dramaturgie et le choix des moyens d'expression demeurent objectifs. Le miracle du Deuxième Concerto de Rachmaninoff ne réside pas tant dans la beauté de ses mélodies ou la maîtrise classique de sa forme que dans son rare équilibre entre intensité et contrôle, entre pathos incandescent et autodiscipline.

Cet équilibre typique de Rachmaninoff est certainement une conséquence de sa socialisation en tant qu'homme et artiste. Issu de l'aristocratie terrienne, Rachmaninoff était encore petit lorsque le style de vie dépensier de son père contraignit la famille à vendre tous ses domaines. Peu après leur installation à Saint-Pétersbourg, ses parents se séparèrent. Serge entra dès l'âge de neuf ans au conservatoire de musique ; puis, à partir de 1885, il fut l'élève en piano de Nikolai Zverev à Moscou, qui assura également son éducation privée. Ainsi, en l'espace de quelques années, Rachmaninoff fut arraché à l'idylle bucolique de sa petite enfance et au cercle protecteur et rassurant de la famille. Son entourage le décrivait comme un adolescent remarquablement introverti et mélancolique. Formé dans la tradition de composition européenne, académique et conservatrice, le jeune Rachmaninoff se distingua autant par la précocité de son savoir-faire que par une exceptionnelle maturité artistique. Tchaïkovski, enthousiasmé par le talent de ce jeune collègue, lui attribua à plusieurs reprises les meilleures notes au conservatoire.

Mais la création à Saint-Pétersbourg de sa Première Symphonie, œuvre ambitieuse d'une durée de quarante-cinq minutes, se solda en 1897 par un fiasco complet. Rachmaninoff, déjà enclin à douter de lui-même, connut alors « le choc de sa vie » (Max Harrison, biographe). Il sombra dans une terrible dépression et songea à abandonner définitivement la composition. Pendant quatre

ans, il se limita à une activité d'accompagnateur – en particulier, de la célèbre basse Fédor Chaliapine, né la même année que lui – et entama une carrière de chef d'orchestre. Aucune œuvre ne vit le jour pendant toute cette période. C'est seulement en 1900 que Rachmaninoff, conseillé par des proches, commença une thérapie auprès d'un neurologue, le docteur Nicolas Dahl, qui en l'espace de quelques mois parvint grâce à l'hypnose à rétablir la confiance du compositeur. Bientôt, celui-ci eut plus d'idées en tête que n'en nécessitait son projet de concerto. Les deuxième et troisième mouvements furent écrits très rapidement et créés avec grand succès par le compositeur en décembre 1900. Moins d'un an plus tard, fin octobre 1901, Rachmaninoff présentait le concerto dans son entier avec la Société philharmonique de Moscou dirigée par Alexandre Ziloti.

S'il se considérait avant tout comme un compositeur, Rachmaninoff fut aussi l'un des plus prodigieux pianistes de tous les temps – un interprète exceptionnel, sérieux et discipliné, unissant des compétences manuelles hors du commun à une impérieuse autorité artistique. Mais c'est seulement après que la Révolution l'eut contraint à quitter la Russie en 1917, lorsqu'il dut assurer la subsistance de sa famille à l'étranger, qu'il devint, contre son gré, virtuose de métier. Pendant l'hiver 1909-1910, c'était déjà à contre-cœur qu'il avait entrepris à trente-six ans sa première tournée aux États-Unis. Les déplacements incessants et la fréquence des concerts mettaient ses nerfs à rude épreuve ; il n'appréciait pas non plus la mentalité des Américains qui, selon lui, attachaient trop d'importance au « business ». D'un autre côté, ses gages de concertiste lui permirent de s'offrir la grosse automobile dont il rêvait depuis longtemps. C'est pour cette tournée que Rachmaninoff composa pendant les mois d'été 1909 le monumental Troisième Concerto en *ré* mineur. Il acheva la partition à son domaine d'Ivanovka, mais ne trouva le temps de s'exercer que pendant la traversée de l'Atlantique, sur un clavier muet. La création mondiale, à New York sous la direction de Walter Damrosch, n'obtint qu'un écho réservé dans la presse. Beaucoup plus importante pour le compositeur fut sa rencontre avec Gustav Mahler, qui venait d'être nommé chef principal du New York Philharmonic et dirigea la troisième exécution du concerto en janvier 1910. Rachmaninoff rapporta plus tard combien il avait été impressionné par Mahler, qui avait étudié méticuleusement la partition, consacré beaucoup de temps aux répétitions avec orchestre et prêté attention aux moindres détails.

À l'heure où naissait la modernité (1909 vit, entre autres, la création d'*Elektra* de Richard Strauss), le compositeur russe réalisait ce dont les romantiques avaient rêvé en vain quelques décennies plus tôt : un concerto pour piano authentiquement symphonique, dessinant une trajectoire logique du premier au dernier mouvement, et traitant piano et orchestre en partenaires égaux sans pour autant renoncer à une partie de soliste de grande virtuosité. Il fallait sans doute un génie du clavier de l'envergure de Rachmaninoff pour surmonter ce dilemme. L'extrême difficulté de l'écriture, l'ampleur et la richesse des accords, la quantité de notes, la rapidité du débit – tout concourt à donner à la partie de piano une densité et une puissance susceptibles de tenir tête à un orchestre luxuriant. L'effort physique que doit fournir le soliste est énorme, si bien que, pendant longtemps, beaucoup de pianistes préférèrent éviter l'œuvre. C'est le jeune Vladimir Horowitz qui mit finalement le concerto au répertoire. Aujourd'hui, le Troisième Concerto jouit d'une popularité égale à celle du Deuxième, auquel il est même souvent jugé supérieur du point de vue de la composition.

Fidèle à la conception cyclique appréciée des romantiques, Rachmaninoff a créé de multiples liens entre les mouvements. Un rôle essentiel est joué sous cet angle par le thème initial, mélodie simple à caractère folklorique qui réapparaît sous divers aspects dans les autres mouvements. Le compositeur prétendit que ce thème s'était écrit « de lui-même », mais il présente une similitude évidente avec un ancien chant liturgique de la région de Kiev. Tandis que la conception d'ensemble du concerto reste ancrée dans la tradition, les détails sont traités avec beaucoup d'originalité. Le riche éventail des émotions varie entre une profonde mélancolie (début de l'Intermezzo), un humour fantasque (section médiane du finale) et l'apothéose solennelle de la conclusion. Néanmoins, l'élément le plus surprenant est sans doute la grande cadence du premier mouvement : renonçant tout d'abord à l'orchestre, Rachmaninoff confie la réexposition dramatique du thème principal au seul soliste, qui échafaude des accords vertigineux. Même si, tout au long du concerto, le piano doit lutter contre le tutti, ce moment héroïque n'appartient qu'à lui.

Anselm Cybinski

ALSO AVAILABLE



LISZT

Khatia Buniatishvili's sensational début album: "I was always aware that my first recording had to be a portrait of Liszt. Only he would enable me to present as unity the many aspects of my soul."

Includes: Liebestraum No. 3 in A-flat major S 541; Sonata in B minor S 178, Mephisto Waltz No. 1 (The Dance at the Village Inn) S 514; La lugubre gondola S 200/2; Prelude and Fugue in A minor S 462/1



CHOPIN

"Chopin's music is like a breath of a young soul, with no time to be indifferent to love," says Khatia Buniatishvili. She presents her very personal approach to the composer with a programme encompassing five masterpieces, among them the Sonata No. 2 with the famous Funeral March, as well as the Second Piano Concerto.



MOTHERLAND

This album is an intimate quest encompassing solo piano works from Bach to Pärt. Spanning a broad stylistic and historical range, it celebrates the works that have accompanied Khatia Buniatishvili's personal path in life, including pieces from her Georgian homeland.



KALEIDOSCOPE

"The richness of colour in this music reminds me of a kaleidoscope." That's how Khatia Buniatishvili explains the title of her latest recording, featuring *La Valse* by Maurice Ravel, three movements from Igor Stravinsky's ballet *Petrushka* and Mussorgsky's famous *Pictures at an Exhibition*.



LISZT

PIANO CONCERTO NO. 2

BEETHOVEN

PIANO CONCERTO NO. 1 (DVD AND BLU-RAY)

The first classical concert mixed in the new revolutionary sound technology of Dolby Atmos (on Blu-ray). With Zubin Mehta and the Israel Philharmonic Orchestra.



GD0003644878