

18.12. 2021 20:00
Grand Auditorium
Samedi / Samstag / Saturday
Récital de piano

Grigory Sokolov piano



GPB INTERNATIONAL S.A.
MEMBER OF GAZPROMBANK GROUP

Robert Schumann (1810–1856)

Kreisleriana op. 16 (1838)

N° 1: Äußerst bewegt

N° 2: Sehr innig und nicht zu rasch – Intermezzo I: Sehr lebhaft –
Intermezzo II: Etwas bewegter

N° 3: Sehr aufgeregt

N° 4: Sehr langsam

N° 5: Sehr lebhaft

N° 6: Sehr langsam

N° 7: Sehr rasch

N° 8: Schnell und spielend

39'

—
Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Dix Préludes op. 23 (1901–1903)

Largo

Maestoso

Tempo di minuetto

Andante cantabile

Alla marcia

Andante

Allegro

Allegro vivace

Presto

Largo

40'

De **Kamelle**knécher



Ladies and gentlemen,

On behalf of the Bank GPB International S.A. I am glad to welcome you today to this remarkable cultural event. It is a great honor to welcome one of a kind world famous pianist Grigory Sokolov performing in Luxembourg in this central space of the cultural landscape of our country.

These last unprecedented times created extreme turbulence in the cultural sphere and at least a year of silence around the globe. We believe it is an important gesture and responsible choice especially on the eve of a new year – a time of hope and new beginnings, to support bright cultural happenings and to present this concert tonight.

For us, supporting a world famous pianist with Russian roots performing in Luxembourg is a logical act as we follow our goal of connecting countries, economies and people. We believe that this evening will help to connect nations and hearts.

Dmitry Derkatch
Chairman of the Management Board
Bank GPB International S.A.

Le rouge et le rose

Martin Kaltenecker

Robert Schumann, *Kreisleriana op. 16*

L'art moderne, écrit le romancier et critique littéraire Friedrich Schlegel dès 1797, est celui de la subjectivité, s'opposant à l'objectivité de l'art classique. L'artiste recherche ce qui est intéressant et non le plaisir « désintéressé » ; le public demande non plus des formes parfaites mais une « individualité intéressante », une poésie et une musique « caractéristiques ». Cet art introduit dans l'esprit des spectateurs et des auditeurs un « désir de maximum », allant vers une surenchère qui les laissera toujours insatisfaits, et ses productions se présentent ainsi comme « une suite de débuts ». La poésie romantique s'accompagne toujours d'un léger persiflage – l'ironie lance des piques à la sérénité classique. La tendance est au piquant, au frappant, au choquant, ce qui amène Schlegel à conclure qu'un jour « *il nous faudra une philosophie de la laideur, complément du beau* ».

Mais si l'artiste romantique, afin de se singulariser, est tenté par l'effet frappant, s'il oscille entre le pathos et l'ironie, entre le premier degré et le second degré, c'est aussi qu'il ressent profondément un décentrement. Sa voix – cri, plainte, méditation mélancolique – s'élève en un lieu situé à l'écart de la société bourgeoise, de la cité repue, des installés et des hypocrites – ceux que Schumann appelle les « philistins ». L'artiste s'autorise cette subjectivité, l'authenticité de son émotion, sa souffrance pour trouver de nouvelles formes. Le plus souvent, ce repli lyrique consiste non pas à resculpter les formes, voire à les faire exploser – comme le faisait Beethoven, et Berlioz à sa suite – mais, plus étrangement, de façon parfois perturbante, à les faire *vaciller*, comme c'est le cas chez Chopin et Schumann.



Robert Schumann en 1839

Les *Kreisleriana* de Schumann témoignent exemplairement d'un tel travail. Le cycle naît dans le contexte de la passion du musicien pour Clara Wieck, à laquelle il écrit en août 1838 : *« J'ai terminé encore une série de nouvelles pièces ; je les appelle Kreisleriana. Toi et ta pensée les dominent complètement et je veux te les dédier – à toi et à personne d'autre –, et tu souriras très joliment quand tu t'y retrouveras. Musique bizarre, musique folle, voire solennelle ; tu en feras des yeux quand tu les joueras ! D'ailleurs, il m'arrive maintes fois en ce moment de me sentir éclater à force de musique. Joue quelquefois mes Kreisleriana ! Dans certaines parties, il y a un amour vraiment sauvage, et ta vie et la mienne, et beaucoup de tes regards. »*

Le maître de chapelle Kreisler auquel se réfère le titre est un personnage inventé par E. T. A. Hoffmann – fantasque, marginal, sur-cultivé, atrabilaire, génial mais dont l'élan créateur est aussi contrecarré par une sensibilité excessive. Kreisler incarne donc la menace de la non-œuvre, du chaos, de l'inachevé. On peut alors écouter le cycle de Schumann en résonance plus ou moins étroite avec le roman que Hoffmann intitule en 1820 *Les Sages Réflexions du Chat Murr, entremêlées d'une biographie fragmentaire du maître de chapelle Johannes Kreisler présentée au hasard de feuillets arrachés* : comme un « monologue intérieur » de Kreisler ; comme l'alternance entre des pièces vives (Kreisler) et douces (le chat), où l'on retrouve les deux alter ego de Robert lui-même, l'impétueux Florestan et le doux Eusebius tels qu'ils apparaissent dans le *Carnaval op. 9* par exemple ; ou encore comme une succession de « feuillets arrachés ».

« Parfois, écrivait Clara à son fiancé, *ta musique m'effraie littéralement.* » Et il y a certes une énergie centrifuge à l'œuvre ici, la recherche du frappant, du déchaînement subit, de l'excès – la plupart des indications de tempo sont précédées de l'adverbe *sehr* – très vite, très lent, etc. Mais les *Kreisleriana* ne versent pas non plus dans un pur tourbillon d'affects et d'images – peut-être ce cycle illustre-t-il la formule du philosophe Walter Benjamin définissant l'artiste romantique comme celui qui « *construit la forme en la démolissant* ». Schumann veille à l'alternance entre le vif et le lent, à une harmonie des tonalités, toutes bémolisées (ré mineur, si bémol majeur, sol mineur, si bémol majeur, sol mineur, si bémol majeur, do mineur, sol mineur), avec un rôle central du sol mineur.

La première *Kreisleriana* est conquérante, elle se lance à l'assaut du piano avec des gestes ascendants. Les triolets de la main droite s'opposent aux basses fortement marquées – simplement toute la musique est décalée d'un cran, les accents tombent systématiquement sur le second temps, avec un effet de trébuchement, comme si l'on était parti trop vite. La partie médiane, douce, est faite au contraire de figures descendantes. Comme dans presque toutes les pièces du cycle, la première partie est reprise, mais très raccourcie.

La deuxième est chantante – après le travail rythmique, place à l’aspect mélodique. L’indication « *Sehr innig* » (« *intime* ») fait référence à l’univers naïf et recueilli d’Eusebius, interrompu par deux intermezzos qui compliquent la forme : le premier lui coupe la parole avec un « *très vif* », sans doute proféré par Florestan ; le second, survenant après un bref retour du début, est une subtile animation (« *un peu plus mouvementé* ») de la méditation chantante, suivie par un moment d’hésitation et un retour varié du début – rappel davantage que reprise. La forme est admirablement pliée aux changements d’humeur incessants, mais, grâce aux retours, elle ne se défait guère.

Vient ensuite un petit scherzo fait à nouveau de montées, avec un trio très chantant : Schumann mélodiste privilégie les intervalles conjoints, il aspire profondément à faire chanter la gamme. Une coda « *encore plus rapide* » reprend la figure du triolet, mais inverse la direction – les figures dégringolent du haut vers le bas.

La quatrième *Kreisleriana* est lente, rappelant un récitatif, une parole qui se cherche, et elle s’enfonce lentement vers le registre grave, laissant surgir alors une belle mélodie – pas de gammes cette fois-ci. Elle introduit la cinquième pièce où l’on retrouve les figures de sautellement caractéristiques de Florestan, le sol mineur qu’il semble affectionner et ces rythmes pointés qu’affectionne particulièrement son créateur Robert. Elle est très proche déjà des *Novelettes op. 21*.

Retour vers un « *très lent* » ensuite – mélodie presque murmurée dans le registre de l’alto ; accords plaintifs et compacts précédés de longues levées, seul moment du cycle où le paramètre de l’harmonie vient sur le devant de la scène, grâce à des modulations originales. Enfin, apparition d’une sicilienne sereine, enjouée, comme si Florestan et Eusebius, se tenant par l’épaule, esquissaient quelques pas de danse ensemble – les voilà d’accord, réconciliés.

Plusieurs panneaux encore dans la septième *Kreisleriana* – une étude pour les accords (brisés à la main droite, très larges et comme arrachés à la main gauche), un fugato martelé, presque

boulé, une brève allusion au début puis, « *un peu plus lentement* », un passage tout en accords, rappelant un choral, où l'élan furieux s'éteint.

Le final revient à nouveau à la dimension du rythme : une sicilienne un peu sautillante encore, reprenant l'humeur de celle de la sixième pièce, mais ici plus aérienne, et que l'on imagine volontiers orchestrée par Mendelssohn. Le rythme pointé rend progressivement un caractère affirmatif, parfois douloureux dans la partie centrale, avant que la musique ne s'estompe lentement, disparaissant sur la pointe des pieds.

On peut ainsi écouter le cycle en cherchant à mettre des images et des titres sur chacune des pièces et de leurs humeurs ; on peut traquer, partition en main, ses subtilités formelles et rythmiques ; on peut aussi l'écouter comme un corps, ou avec son corps, ainsi que Roland Barthes l'a montré dans un texte célèbre parmi les schumanniens : « *Dans les Kreisleriana de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps ; ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat [...].*

Dans la première des Kreisleriana, cela fait boule, et puis ça tisse, dans la deuxième, cela s'étire : et puis ça se réveille : ça pique, ça cogne, ça rutile sombrement, dans la troisième, cela se tend, s'étend : aufgeregt, dans la quatrième, ça parle, ça déclare, quelqu'un se déclare, dans la cinquième, ça douche, ça déboîte, ça frissonne, ça monte en courant, en chantant, en tapant, dans la sixième, cela dit, cela épelle, le dire s'emporte jusqu'à chanter, dans la septième, ça frappe, ça tape, dans la huitième, ça danse, mais aussi cela recommence à gronder, à donner des coups. »

Sergueï Rachmaninov, *Dix Préludes op. 23*

Rachmaninov n'est guère du côté de la modernité telle que Schlegel la définissait à la toute fin du 18^e siècle – la puissance destructrice de l'ironie, la forme qui déjante, le second degré lui sont étrangers. Il veut atteindre le beau de toutes ses forces à travers ce qu'il appelle une musique qui « *vient du cœur* ». Le sentiment ne saurait menacer la forme – il doit trouver sa forme, et il la trouvera. Rachmaninov sera un antimoderne ; le mordant de Prokofiev le hérisse ; il respecte Stravinsky seulement parce que celui-ci a une maîtrise profonde de la technique orchestrale ; il ne voit chez les futuristes (Scriabine) que des « *couleurs* », des « *atmosphères* », des « *œuvres informes comme du brouillard qui feront long feu* ». En revanche, les excès du cœur sont approuvés par lui – ainsi, la boîte des passions noires qu'ouvre Strauss dans *Salome* et *Elektra*.

Mais à vouloir forcer directement l'accès à la beauté naïve et au cœur – sans le détour « moderne » par la complexité et la brisure – on doit payer un prix : celui de tomber parfois dans la fadeur et dans une sentimentalité qui est la grimace de la beauté. La musique de Rachmaninov prend le risque de la sentimentalité ; ceux qui aiment qu'il s'y abîme mobilisent le plus souvent le cliché de « l'âme russe » ; ceux qui ne l'aiment pas y vont de leurs sarcasmes : « *Le Deuxième Concerto, écrit un critique américain en 1919, ressemble à un banquet lugubre de confiture et de miel* ». ... Et Arthur Rubinstein remarquera plus tard : « *Je tombe, je dois l'admettre, sous le charme de ses compositions quand je les écoute mais je retourne chez moi avec une pointe de dégoût envers leurs douceurs exprimées avec trop d'affront.* »

Dans les *Préludes op. 23*, Rachmaninov s'inscrit dans la tradition romantique qui valorise les pièces de caractère, études et préludes, considérées comme un contrepoint nécessaire aux grandes formes symphoniques ; il s'agit de les soumettre à un travail compositionnel qui en fera davantage que de simples pièces de circonstance.



Sergueï Rachmaninov en 1900

Le compositeur russe l'affirme nettement : « *Les jeunes compositeurs posent souvent un regard condescendant sur les petites formes, ils mettent toute leur énergie et leur ardeur à créer de grandes formes, une symphonie, un concerto. C'est une erreur. Certaines œuvres de petite forme peuvent être des chefs-d'œuvre tout aussi immortels que de grandes formes. En composant une petite pièce pour piano, j'ai moi-même souvent été pris d'une grande angoisse et j'ai rencontré quantité de problèmes, autant que dans une symphonie ou un concerto. Il y a beaucoup de passages dans mes concertos et mes symphonies écrits d'une traite, alors que de petites pièces m'ont demandé une précision particulière et un travail acharné.* »

Les tonalités du recueil n'obéissent à aucun enchaînement systématique mais s'ordonnent néanmoins selon des rapports conventionnels, sans heurt (sauf entre le premier, en fa dièse mineur, et le second, en si bémol majeur). La « *musique du cœur* » induit logiquement une prédominance de la mélodie comme l'explique Rachmaninov : « *Les grands compositeurs ont toujours et*

avant tout porté attention à la mélodie et à son rôle fondamental dans la musique. La mélodie est le fondement de toutes les musiques, car une mélodie parfaite porte et donne vie à son dessin harmonique... L'inventivité mélodique, dans le sens le plus élevé du terme, est vitale pour un compositeur. S'il n'est pas capable de créer des mélodies qui puissent durer, il y a peu de chances qu'il acquière l'art de la composition. »

Le *Largo* qui ouvre le recueil est un tel hommage initial à la mélodie, posée ici sur un accompagnement régulier qui ajoute l'acidité d'un frottement de secondes mineures. Le galbe mélodique est fait d'une répétition de motifs descendants, et, à la fin du morceau, elle s'enfoncé elle-même lentement vers le registre grave. Après cette entrée en douceur, le deuxième prélude s'affirme avec panache – rythme martial, accords pleins, amples arpegges à la main gauche ; la partie centrale, subtilement enchaînée, rappelle une étude de Chopin, avec un ruissellement d'accords brisés à la main droite.

Le *Tempo di minuetto* qui suit fait signe à l'univers des ballets de Tchaïkovski qui avait soutenu le jeune Rachmaninov à ses débuts. Une belle harmonie (on commence sur un IV^e degré, *in medias res*) ; une écriture en imitations, une animation finale – tout est parfaitement ciselé, à mi-chemin entre les fêtes galantes de Verlaine et les œufs de Fabergé dont raffolait Tchaïkovski. Autre regard rétrospectif dans le quatrième prélude : c'est une réactualisation des nocturnes de John Field (1782–1837) et du premier Chopin, avec leur accompagnement typique en triolets. Mais la mélodie, toute en intervalles conjoints, est parente de la célèbre *Vocalise op. 34 N° 14* (1912).

Le cinquième prélude est un peu une pièce rapportée, composée dès 1901. C'est un *Alla marcia* construit sur un rythme de polka, nettement déduit des polonaises martiales de Chopin. Pièce brillante destinée aux « broyeurs d'ivoire » (Jean-Jacques Groleau), mais dont la partie centrale enlace subtilement différentes voix – ce n'est plus une seule mélodie qui nous prend par la main, l'oreille doit se diviser, se concentrer, étendre ses capacités. Dans l'enregistrement réalisé par le compositeur lui-même, « le beau

volet central évite l'alanguissement dans lequel se complaisent tant de pianistes, gardant une consistance rythmique et sonore sous laquelle viennent se greffer les contrechants des voix intermédiaires » (André Lischke).

Quant au sixième prélude, on a pu le définir comme une élégie ; on a pu y percevoir des échos du *Deuxième Concerto* ; on peut aussi le trouver un peu banal ; peut-être est-ce le prélude de trop.

Le recueil se poursuit avec trois pièces vives dont le tempo s'accélère au fur et à mesure – *Allegro, Allegro vivace, Presto* – et qui sont toutes des études, œuvres d'un pianiste compositeur offertes à ses collègues virtuoses. La septième oppose un mouvement perpétuel de doubles croches crépitant, à des basses scandées comme des coups de cloche ; la huitième est une étude pour la main gauche faisant traverser à une figure immuable des tonalités éloignées, chose exceptionnelle dans ce recueil ; la neuvième, une étude pour les doubles notes à la main droite, très proche de Chopin, voire de Czerny, dont Rachmaninov appréciait l'intelligence technique et la musicalité. Le cahier se referme doucement, comme il avait commencé, par un autre nocturne songeur aux figures descendantes, et qui semble appeler sa transcription pour alto ou violoncelle. La musique s'éloigne de nous.

Martin Kaltenecker est maître de conférences à l'Université de Paris. Il a publié La rumeur des batailles (2000), Avec Helmut Lachenmann (2001) et L'Oreille divisée. Les Discours sur l'écoute musicale aux 18^e et 19^e siècles (2011) et codirigé Penser l'Œuvre musicale au 20^e siècle : avec, sans, contre l'histoire ? (2006) et Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes (2012).

Dernière audition à la Philharmonie

Robert Schumann *Kreisleriana op. 16*

16.01.2013 Christian Zacharias

Sergueï Rachmaninov *Dix Préludes op. 23*

Première audition

Die Kunst der Aneinanderreihung

Schumann, Rachmaninow und andere Serien-Täter

Tomi Mäkelä

Als Robert Schumann 1838 seine acht *Klavierfantasien op. 16* konzipierte, ging er davon aus, dass sein Publikum das Werk des preußischen Juristen und Autors E. T. A. Hoffmann (1776–1822) kennt. Schumann nannte seinen neuen Zyklus *Kreisleriana*, was den Bezug zu Hoffmann allerdings vage ließ und zum Nachschlagen und Nachdenken einlud. Hoffmann hatte die Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler schon in den 1810er Jahren entwickelt, doch dessen ironische Radikalität, die heute noch progressiv wirkt, war nicht in Vergessenheit geraten. Als Schumann dem in Marche-en-Famenne im belgischen Luxemburg geborenen Amateurpianisten und Gutsbesitzer Simonin de Sire gegenüber im März 1839 meinte, dass nur «die Deutschen» den Titel verstünden, scheint er übersehen zu haben, dass Flammarton 1832 *Les Contemplations du chat Murr. Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler* publiziert hatte und bei Renduel eine zwanzigbändige Hoffmann-Ausgabe erschienen war. Nicht nur Théophile Gautiers Schriften um 1835 reflektieren das Interesse an Hoffmann im Frankreich dieser Zeit. Möglicherweise enttäuschte Schumann vor diesem Hintergrund das Desinteresse an seiner Vertonung, oder er wusste, dass die ersten französischen Hoffmann-Übersetzer das Radikale (mangels Einfällen) glätteten und teilweise wohl missverstanden.

In *Kreisleriana* dürfte es auch um Schumanns eigene Seelenlage gehen. Womöglich projizierte er sich auf die Figur des Kreisler bzw. er nannte seine Spiegelbilder so: als Metapher einer



Robert Schumann 1850

introspektiven Perspektive, die er bei Hoffmann entdeckt hatte. In diese Richtung deutet Schumanns Hinweis, man würde in *Kreisleriana* ein «Bild» seines «Charakters» entdecken können. Oder meinte er seine tonkünstlerische Charakteristik? Mit welcher Intention auch immer, er gab Hoffmanns Kreisler eine Klanggestalt. Auch wenn Schumann meinte, die Namen für seine Stücke würden ihm erst nach dem Komponieren einfallen, sind sie nicht beliebig. Deshalb lohnt es sich, parallel zum Üben oder Zuhören in Hoffmanns proto-kafkaesken Schriften zu blättern. Hoffmanns *Kreisleriana* und ausgewählte Passagen in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* bieten sich an, aber auch in anderen Texten finden sich Kreislers Spuren. Sogar Hoffmanns formale Innovationen helfen Schumanns Kompositionsweise zu verstehen. Während Hoffmanns Œuvre mit «sieben Siegeln» versehen für diejenigen bleibt, die Musik nicht lieben, ist Schumanns Genie für jeden unfassbar, der keine Lust am Lesen hat.

Schumanns *Kreisleriana* ist eine Serie von Einzelstücken. Diese Formanlage beherrschte er wie kaum ein anderer. Den einzelnen Sätzen sind im Unterschied zu *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes op. 9*, dem eingängigen Vorläufer des etwas anspruchsvolleren *op. 16*, keine programmatischen Titel, sondern Reihungsnummern und Tempohinweise beigefügt. Als Serie folgen sie einer neuartigen Logik. Der präludierende erste Satz fängt «*äußerst bewegt*» an. Die Tonart d-moll erlaubt eine vage Assoziation mit Bachs *Chromatischer Fantasie*. Mit fast übertrieben wirkender Präzision legt Schumann die Akzentuierung fest; offenbar hatte er eine genaue Vorstellung von Klangbild und Phrasierung seiner Schöpfung, und er war gnadenlos gegenüber den Klavierübenden. Der umfangreiche zweite Satz soll vorerst «*Sehr innig und nicht zu rasch*» sein. Ein *Intermezzo I.* («*Sehr lebhaft*») wird nachgeschoben, bevor der erste Teil sich wiederholt; dann folgt ein zweites *Intermezzo* usw. An diesem Punkt neigen die Zuhörenden dazu, die Orientierung zu verlieren und zu denken, der eine Satz bestünde aus mehreren Sätzen. Der «*sehr aufgeregte*» dritte Satz ist übersichtlich und wie eine Fortspinnung ausgewählter Aspekte der ersten beiden Sätze. Neuartig ist der nachdenklich rezitierend beginnende, relativ kurze vierte Satz («*Sehr langsam*» – «*Bewegter*» – «*Erstes Tempo*»). Der fünfte («*Sehr lebhaft*») kommt mit gesteigerter harmonischer Komplexität im schnellen Tempo daher; der sechste ebenso, jedoch «*sehr langsam*» und «*durchaus leise zu halten*», wie Schumann notiert. Im Modus der früheren Impromptu-Sätze steht *N° 7* («*sehr rasch*», dann «*noch schneller*» und schließlich «*etwas langsamer*»). In der «*schnellen und spielend*» vorzutragenden *N° 8* lässt Schumann die Intensität der Textur (mit hochinteressanter Basslinie) allmählich steigen, bevor der Zyklus «*mit aller Kraft*» dem Ende zugeht. Hier hört man allerlei punktierte Marsch-Charaktere in schnellen Triolen, was ein wenig davidsbündlerisch à la *Carnaval* bzw. Hoffmanns *Serapions-Brüder* anmutet. Der Davidsbund-Aspekt wird im sechsten Satz zitathaft unmissverständlich angekündigt. Den voluminösen Zeilen folgt noch ein leiser Abmarsch der «*schnell spielenden*» Geschöpfe, die eine Art Tarantella vorführen. Das ist ein ungewöhnliches Ende einer aufregenden Kavalkade. Die Szene erinnert an Kreislers Verschwinden bei Hoffmann:

«...wirklich hatte man ihn mit zwei übereinander gestülpten Hüten und zwei Rastralen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Tore hinaushüpfen sehen...».

Die Rezeption von *Kreisleriana* dürfte vielfach vom Hoffmann-Verweis (auf «mehr als «nur Musik») profitiert haben. Das gilt insbesondere im Vergleich zu den abschreckend klassizistisch betitelten zwölf *Symphonischen Etüden in Form von Variationen op. 13* mit dem ursprünglichen, später leider abgelehnten romantischen Titel «*Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*». Zumindest ein Teil der musikalischen Welt verlangte bereits um 1838 anstelle des schnellen Späßes nach tieferem Sinn. Diesen konnte Schumann sofort liefern, schließlich hatte er in Zwickau eine Gelehrtenschule besucht und in Leipzig ein wenig Jura studiert. Später interessierte sich das gelehrte Musikpublikum, das Kunstmusik nicht als verfremdeten Tanz verstand, für Titel wie Liszts *Tasso: lamento e trionfo* (nach Goethe) und Strauss' *Also sprach Zarathustra* (nach Nietzsche). Auf die Zeitgenossen wirkte Schumanns Zyklus aus charakteristischen «Phantasien» (ähnlich wie frühere Serien vergleichbarer Art wie *Papillons op. 2*, angelehnt an Jean Pauls *Flegeljahre*) wie eine Neuerfindung, weil die Vorgängerkompositionen der Clavecinisten (Chambonnières, Couperin u. a.) in Vergessenheit geraten waren. Diesen sowie den Virginalisten der Elisabethanischen Ära (Bull etc.) ging es bereits um fantasievoll marktgerechte Satzfolgen mit originellen Titeln. Wahrscheinlich wusste Schumann nicht, dass die Historie der Charakterstücke, denen er in *Kreisleriana* eine zyklische Monumentalität verlieh, bereits um 1600 begonnen hatte.

Die persönliche Widmung von *Kreisleriana* ist etwas irreführend. Ursprünglich war nicht «der Freund» oder «Herr» Chopin, sondern Clara Wieck vorgesehen, doch Schumann wollte deren Vater nicht provozieren; Friedrich Wieck hatte ihm den Umgang mit Clara ja untersagt, und eine Widmung hätte er (mit Recht) als Beweis für einen fortgesetzten Kontakt zwischen den Liebenden aufgefasst. Chopin soll das Stück nicht verstanden haben. Solche Irritationen beruhten auf Gegenseitigkeit, da Schumann Chopins konsequente Vermeidung der «Größe» (großer Formen,

erhabener Werktiteln usw.) sowie die konsequente Melodiösität nicht immer zu würdigen wusste. In der Tat suggeriert der Titel *Kreisleriana* einen semantischen Zusammenhang. Keineswegs ersetzt Schumanns Zyklus die Erlebnisse, Gefühle und Gedanken, die Lesende bei Hoffmanns Erzählungen erwarten – schafft aber andere.

*

Mit der nüchternen Inhaltsangabe *Dix Préludes op. 23* untertrieb Rachmaninow den Werkcharakter des Ganzen und die grundsätzliche Bildhaftigkeit seiner Musik. Zu einer ähnlichen Haltung neigten auch Chopin, Skrjabin, Debussy und andere Komponisten von Klavierpräludien. Schon die von Bach im *Wohltemperierten Clavier* sind nicht nur Einleitungen zu einer in jeder Tonart folgenden Fuge. Das Präludieren war zwar eine Improvisationsgattung, aber auch dann, und erst recht in notierter Form, entstanden oft wahrhaftige Charakterstücke. Seine *Etüden op. 33* und *39* nannte Rachmaninow *Études-Tableaux*, und derselbe Titelzusatz hätte zu den *Préludes* auch gepasst.

Rachmaninows spätere *Préludes* stehen im Schatten von jenem in *cis-moll op. 3 N° 2*. Dessen Popularität war nicht reproduzierbar, aber der Komponist wollte nicht nur gefällig schreiben. Er pflegte die Wunschildentität eines elitär melancholischen Symphonikers. Ihm gelang es jedoch genauso wenig wie Schumann, die Reputation eines unterhaltsamen Pianisten, mit der der Kollege Chopin nicht haderte, loszuwerden. Zweifelsohne genial und historisch überragend ist Rachmaninows Art, für Klavier zu komponieren. Er gehört zu den Ersten, die idiomatisch für den erst um 1900 ausgereiften modernen Konzertflügel komponierten. Zurecht zählt Rachmaninow heute zum russischen Kanon, obwohl er einen Großteil seines Lebens, insbesondere ab 1917, im Ausland verbrachte. Nach der Oktoberrevolution trugen seine Erfolge zur sich gerade erst formierenden nordamerikanischen Kunstmusikkultur bei. Zu genuin amerikanischen Stilmitteln bewahrte er jedoch Distanz, obwohl das rhythmische Momentum seiner Musik stellenweise das Niveau von Jazz erreicht. Seinen Stil hatte er allerdings bereits vor 1900 entwickelt. Wie die etwas



Sergej Rachmaninow 1910

jüngeren Strawinsky, Chagall und Nabokov war Rachmaninow ein russischer Kosmopolit, dessen Kunst daran erinnert, dass Moskau und Sankt Petersburg im 19. Jahrhundert zum europäischen Kulturraum zählten.

Die *Dix Préludes* entstanden 1901–1903. Einige Historiker meinen, dass sie den Komponisten in erster Linie von seinen akuten finanziellen Problemen befreien sollten. Kurze einsätzig Klavierwerke oder Serien aus solchen waren damals sehr begehrt. Die Verlagshäuser wetteiferten um die Gunst der Wohnzimmer und Salons, in denen teilweise recht ambitioniert geübt wurde, so dass auch schwierige Stücke hohe Auflagen erzielen konnten. Schließlich gab es damals schon Lehrkräfte, die ihre Zöglinge durch virtuoses Repertoire zu motivieren versuchten. Ab und an führt biographisches Wissen zu fragwürdigem Zweifeln an der Qualität eines Werkes, als ob es unmöglich wäre, Künstlerisches mit Handwerklich-Geschäftlichem zu verbinden und sogar in einer finanziellen Notlage originelle Ideen zu haben.

In *op. 23* vermeidet Rachmaninow die Wiederholung der Tonarten. Hier, in *op. 3 N° 2* und den *Préludes op. 32* bildet sich das tonal Totale, so wie im *Wohltemperierten Clavier*, aber in einer anderen Reihenfolge. Die Logik des Fortschreitens von Tonart zu Tonart ist ebenso rätselhaft (und intuitiv schlüssig) wie bei Chopin in ähnlichen Fällen – bei beiden auch bei den *Études*. Wie auch vereinzelt schon bei Bach sind einige Rachmaninow-*Préludes* recht lange und komplexe Kompositionen. Typisch für die Gattung ist das von Stück zu Stück variierende Niveau der Virtuosität. In einigen Fällen ist unklar, warum Rachmaninow ein pianistisch avanciertes Präludium nicht gleich eine «Étude» nannte. Nicht weniger als Chopin beherrschte er beide Gattungen, deren «Titrologie» in Bescheidenheit nur zu übertreffen ist, wenn Meisterwerke als «Esquisses» bezeichnet werden.

Tomi Mäkelä, seit 2009 Professor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ist Autor u. a. von Jean Sibelius (Woodbridge 2011) und Saariaho, Sibelius und andere. Neue Helden des neuen Nordens (Hildesheim 2014).

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Robert Schumann *Kreisleriana op. 16*
16.01.2013 Christian Zacharias

Sergej Rachmaninow *Dix Préludes op. 23*
Erstaufführung

Interprète

Biographie

Grigory Sokolov piano

Le côté unique de l'instant se trouve au cœur de l'approche musicale de Grigory Sokolov et de ses interprétations. Le répertoire du pianiste s'étend de la polyphonie sacrée médiévale et d'œuvres pour clavier de Byrd, Couperin, Rameau, Froberger, à la musique de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms et à des figures centrales du 20^e siècle comme Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky. Né à Leningrad, actuel Saint-Petersbourg, Sokolov a donné son premier récital à l'âge de 12 ans. À 16 ans, il s'est fait remarquer en étant le plus jeune lauréat à remporter le concours international de piano Tchaïkovski à Moscou. Emil Gilels, alors président du jury du concours, l'a immédiatement soutenu. Au cours de sa carrière, il a joué avec des orchestres renommés comme le New York Philharmonic, le Concertgebouworkest d'Amsterdam, le Philharmonia London, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et les Münchner Philharmoniker, avant de prendre la décision de se concentrer sur les récitals. Sokolov est très fortement intéressé par les questions de mécanique des instruments qu'il joue et passe des heures à explorer les particularités respectives de chacun lors d'échanges avec les techniciens du piano. Dans ses conceptions musicales, le lien entre musicien et instrument est fondamental. Les plus récents enregistrements de Sokolov, tous gravés en live, sont parus sous le label Deutsche Grammophon. Des œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Rachmaninov sont disponibles en disques, en lien avec des DVD. Par ailleurs est sorti *A Conversation That Never*



Grigory Sokolov
photo: Irina Schymchak

Was, portrait de Nadja Zhdanova qui s'appuie sur des interviews avec des amis et des compagnons de route, ainsi que sur un impressionnant matériel d'archives. Grigory Sokolov a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2019/20.

Grigory Sokolov Klavier

Es ist die Natur des unwiederbringlichen Moments, die im Zentrum von Grigory Sokolovs Musikverständnis steht und seine Interpretationen prägt. Das Repertoire des Pianisten reicht dabei von mittelalterlicher Sakralpolyphonie und Werken für Tasteninstrumente von Byrd, Couperin, Rameau, Froberger bis zur Musik von Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms und Schlüsselfiguren des 20. Jahrhunderts wie Prokofjew, Ravel, Scriabin, Rachmaninow, Schönberg und Strawinsky. In Leningrad (heute St. Petersburg) geboren, spielte Sokolov 12-jährig sein erstes Recital. Mit 16 machte er als jüngster Sieger in der Geschichte des Internationale Tschaikowsky-Klavierwettbewerbs Moskau auf sich aufmerksam. Emil Gilels, damals Jury-Vorsitzender des Wettbewerbs, setzte sich fortan für den Pianisten ein. Im Laufe seiner Karriere spielte er mit den namhaften Orchestern, wie New York Philharmonic, Concertgebouworkest Amsterdam, Philharmonia London, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Münchner Philharmoniker, bevor er den Entschluss fasste, seinen Fokus auf Recitals zu richten. Sokolov ist in außergewöhnlichem Maße an Fragen der Mechanik der von ihm gespielten Instrumente interessiert und verbringt Stunden mit der Erforschung des jeweiligen Charakters und im Austausch mit Klaviertechnikern. Für seine musikalischen Ideen ist die Partnerschaft von Musiker und Instrument grundlegend. Sokolovs jüngste Plattenaufnahmen, allesamt Live-Mitschnitte, erscheinen beim Label Deutsche Grammophon. Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Rachmaninow sind auf CD in Verbindung mit Video-DVD erhältlich. Darüber hinaus erschien *A Conversation That Never Was*, ein Porträt

von Nadja Zhdanova, das sich auf Interviews mit Freunden und Weggefährten und eindrucksvolles Archivmaterial stützt. Grigory Sokolov war zuletzt in der Saison 2019/20 in der Philharmonie Luxembourg zu erleben.

Récital de piano

Prochain concert du cycle «Récital de piano»
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital de piano»
Next concert in the series «Récital de piano»

20.01. 2022 20:00 Salle de Musique de Chambre
Jeudi / Donnerstag / Thursday

Tamara Stefanovich piano

Études de Abrahamsen, Bacewicz, Benjamin, Debussy,
Djordjević, Gedizlioğlu (création), Ligeti, Messiaen, Nicolaou,
Rachmaninov, Reuter, Richards (création), Scriabine, Suckling
(création), Szymanowski

résonances ((r))

Nach dem Konzert Salle de Musique de Chambre
Artist talk: Tamara Stefanovich im Gespräch mit Lydia Rilling (D)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.