



IVO POGORELICH

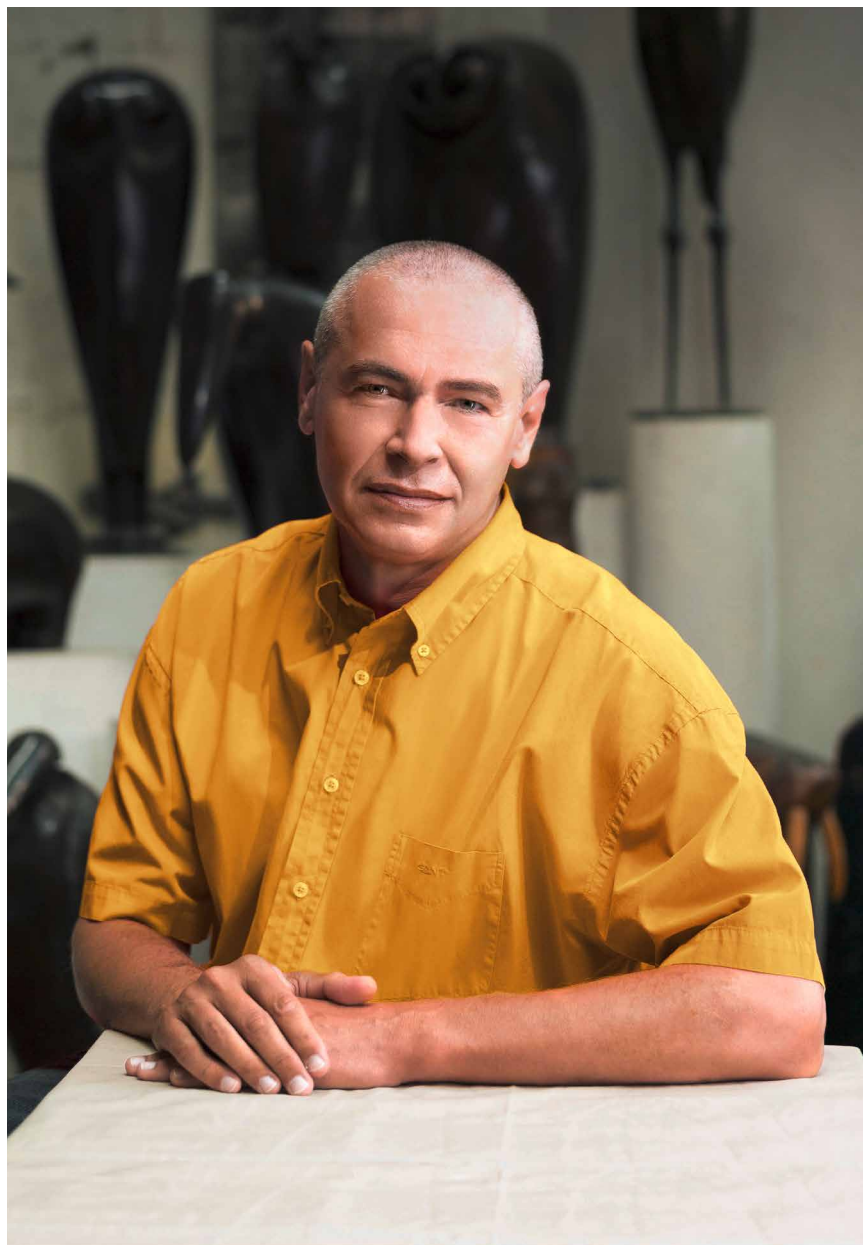
BEETHOVEN

Piano Sonatas opp. 54 & 78

RACHMANINOFF

Piano Sonata No. 2 op. 36





**IVO
POGORELICH**
BEETHOVEN

Piano Sonatas opp. 54 & 78

RACHMANINOFF

Piano Sonata No. 2 op. 36

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

PIANO SONATA NO. 22 IN F MAJOR *op. 54**F-Dur · en *fa* majeur

- | | | | |
|---|----|------------------------|------|
| 1 | I | In tempo d'un Menuetto | 5:55 |
| 2 | II | Allegretto | 5:45 |

PIANO SONATA NO. 24 IN F-SHARP MAJOR *op. 78**Fis-Dur · en *fa* dièse majeur

- | | | | |
|---|----|--|------|
| 3 | I | Adagio cantabile – Allegro ma non troppo | 9:15 |
| 4 | II | Allegro vivace | 3:33 |

SERGEI RACHMANINOFF (1873–1943)

PIANO SONATA NO. 2 IN B-FLAT MINOR *op. 36 (rev. 1931 edition)***b-Moll · en *si* bémol mineur

- | | | | |
|---|-----|--------------------------------------|-------|
| 5 | I | Allegro agitato | 11:42 |
| 6 | II | Non allegro – Lento – <i>attacca</i> | 10:04 |
| 7 | III | L'istesso tempo – Allegro molto | 7:50 |

IVO POGORELICH *piano**Recordings*

*Schloß Elmau, Germany, September 2016

**Liszt-Hall Raiding, Austria, September 2018

Executive Producer and Artistic Supervisor: Avo Kouyoumdjian*Recording Engineer:* Thomas Lang*Piano provided by* Steinway Austria*Piano Technician (Elmau):* Rudolf Moser*Piano Technician (Raiding):* Manfred Häfele*Postproduction:* Avo Kouyoumdjian, Thomas Lang*Project Coordinator:* George Tesla*Photos:* Bernard Martinez © Sony Music Entertainment*Artwork:* B61 Büro für grafische Gestaltung

THE REVOLUTIONARY AND THE ROMANTIC

A century of piano sonatas from Beethoven to Rachmaninoff

From the outset of his artistic endeavours, Ivo Pogorelich has been dedicated to reconsidering the expressive potential of the piano repertoire and its interpretative heritage. Since the early 1980s this has secured him an important place in contemporary pianism, placing him among those rare artists who have enriched the concert stage and classical discography with fresh and original ideas. Concentrating on the masterpieces of European music, with his inquiring spirit and unique technique, Pogorelich has opened up new perspectives on the piano literature, revealing unfamiliar sounds and new emotional horizons.

Consistently maintaining the continuity of his artistic program, after a period focused on deepening his musical insights and performance possibilities, in his latest recordings Pogorelich has chosen works which, from a historical perspective, represent manifold and significant ranges of pianistic art. His selection of two of Beethoven's lesser-known sonatas represents his attempt to cast new light on the works of the master of Viennese Classicism. They reveal the revolutionary spirit behind the composer's creation of specifically pianistic forms of musical thought that exerted such a strong influence on future generations of piano composers. Beethoven's inspired genius and prophetic intuition transformed previous approaches to piano writing, successfully enriching the range of sound and expression in a way which established the leading musical role it was destined to play for centuries to come.

By following the reflections of Beethoven's far-reaching influences, Pogorelich has created a clear historical bridge to some of their distant and transfigured outcomes in the works of Sergei Rachmaninoff, thus providing an overview not only of the development of pianistic art, but retrospectively of the links between these two composers from different periods.

Sonata in F major, op. 54, in that respect, stands out as one of the pioneering works in Beethoven's search for new pianistic expression. Created in the summer of 1804, it is an experimental work and one of the composer's least typical works in this genre. Somewhat overshadowed by the "Waldstein" (1803) and "Appassionata" (1806) Sonatas, this two-movement composition nevertheless boasts sufficient authentic musical spirit and substantive innovation to be worthy of being ranked among his most significant piano works.

Doubtless one of the main incentives that pointed Beethoven towards the emancipation of authentic piano style was the new instrument he received as a gift from the famous French piano

manufacturer, Érard, at the end of 1803. This innovative instrument with built-in pedals was more robust in its construction and offered greater tonal variability in comparison with the Viennese pianos on which he had previously played. It opened up the possibility for the elaboration of various composing processes, which resulted not only in varied sonorities and significantly more complex virtuosity, but also certain steps forward in the stylistic aspects of his musical language.

Through this dynamic interaction with his newly mastered piano Beethoven succeeded in confronting the original Classical gallantry of the sonata. The energetic octave unisons and the cascade of compact intervals in the second theme of the first movement exceed any association with orchestral *tutti*, finding independence as elements of piano virtuosity, while the chordal sequences at the end of the musical flow annul the percussive nature of the piano's sounds. The second movement, a musical *perpetuum mobile*, is one of the most liberating breakthroughs in Beethoven's creative spirit, and radiates unconventionality. By giving a highly charged dimension to the musical flow through the seductive rhythmic-melodic pulsation, unpredictable changes in harmony and strong gestural approach to the fingering, as well as the sudden chiaroscuro sound effects, he went beyond the Classical balance of expression and foreshadowing the musical freedoms of the 19th and 20th centuries. With jagged moves and specific hand coordination within this movement, Beethoven gains mastery over the Érard's entire extended keyboard of five and a half octaves, creating authentic sonority and anticipating methods that would later be noted in the pianistic works of all the renowned composers from Robert Schumann and Johannes Brahms to such turn-of-the-century musical masters as Enrique Granados and Sergei Rachmaninoff.

After an almost four-year hiatus in composing piano sonatas that followed the completion of the grandiose "Appassionata", Beethoven returned to this genre in 1809 with his ***Sonata in F-sharp major, op. 78***, marking a new phase in piano composition. This piece, also a diptych, written in what was for that time an extremely unusual key, illustrates Beethoven's need to distance himself from the formal monumentality and dramatics of previous works, disclosing the lyrical side of his creative personality. The choice of the "light" F-sharp major possibly allowed Beethoven to depict the emotional state stirred in him by Countess Therese von Brunswick, the sonata's dedicatee. But the key also shows the composer's trust in the breadth of expression offered by his new instrument. This sonata, believed to be one of the composer's favourite piano pieces, is significant in its affirmation of new pianistic processes achieved in the embodiment of tonal nuance, with the clarity and multiplicity of sounds proving in retrospect to anticipate musical Impressionism. The Adagio cantabile introduction to the first movement, consisting of only four bars, sets in motion a chain of fantastical imagery that Beethoven brings together by sharp, almost cinematic, changes to the thematic materials. Circumventing more expressive dramatic development and intensive elaboration of the material, the author keeps the musical flow within the sphere of idyllic feelings of romantic effusiveness that, even in moments of elevated tone, do not go beyond the fundamental mood of the movement. Through his

attention to tone refinement and more frequent use of the pedals, which Érard's piano provided, Beethoven established a completely new model for the poetic expression of piano sound which the next generation of Romantic composers would develop to undreamt-of limits. Contrary to the musical flow of the first movement, the Allegro vivace of the second movement introduces the composer's alienation from the previous mood. The fluttering harmonic mischief achieved by his brilliant virtuosity is tinged with his ubiquitous vivacious and humorous spirit.

While Beethoven made a significant contribution to the establishment of authentic idiomatic expression on the piano, almost a century later Sergei Rachmaninoff was to craft some of its final embellishments. In what is almost a collaboration across the ages, spanning the two ends of the evolutionary chain of piano literature, the two composers reveal surprisingly close creative intentions towards their chosen instrument. Such a creative, experimental approach to the piano was, however, for both artists essentially predestined by their practices and experiences as performers. For Rachmaninoff himself, whose piano opus represents the culmination of the pianistic canon which starts with Beethoven, his great predecessor's opus took on the significance of the foundations. His contact with Beethoven's opus was as a performer whose repertoire included the works of the Viennese master, but also as a composer for whom Beethoven's process of linking thematic materials and principles of developing musical drama was an inexhaustible source of ideas and directions within the domain of sonata forms.

Rachmaninoff's *Second Piano Sonata in B-flat minor, op. 36* takes a prominent place among the works that mark the historical reaffirmation of the piano sonata genre at the beginning of the 20th century. This masterpiece, written at the end of 1913, radiates the extraordinary monumentality of expression inspired by Rachmaninoff's impressions of the magnificent remains of Imperial Rome during the time he began work on this piece. Composed at the peak of the composer's creative power, this grandiose triptych combines all the characteristics of his mature style – a heterogeneous piano texture brimming with counterpoint and consolidated elements of folk music, the chromaticism of chord successions and melodic lines, as well as rhythmic flexibility. In 1931, almost two decades after its original composition, Rachmaninoff revised the Sonata at a time when his focus was on the sophistication of his personal style, sublimating its original technical demands and condensing the form without any intervention in the musical content itself.

Originally created on the eve of the Great War, the sonata encapsulates the anxious spirit of the time, the turmoil and turbulence that Rachmaninoff musically embodies by expressionistic means. The expressionist charge is at its sharpest in the two outer movements, leaving the central Lento to look back evocatively towards a world of Romanticism that Rachmaninoff allows to gently fade away.

From within the disconcerting musical flow of the Sonata powerful collisions of massive sound-blocks, dissonances and sharp harmonic encounters come to the fore. Amid these echoes of Munch's "Scream", Romanticism makes sporadic attempts to regain its voice, but to no avail.

Even when it seems to have succeeded, Rachmaninoff provides an indicative symbolic melody derived from the *Dies irae*, the medieval choral chant from the Requiem Mass, running through the lyrical second theme of the first movement and onwards through the entire piece.

The beginning of the first movement opens with the sudden collapse of the B-flat minor into the abyss of the bass, taking on the significance of a prophetic declaration. The monumentality of expression, united with Rachmaninoff's tragic thoughts, permeates the entire musical flow of the movement, at the end of which the daunting codetta serves more to preserve the mood than to resolve it. Protected from the intrigues of the surrounding world by interludes, the second movement seems like an oasis. By means of the variational gradation of melancholic musical sighs, Rachmaninoff elevates the power of suppressed subjective feelings through it. Without allowing them to fully predominate, using strong bass accents, he thrusts an agonizing wedge of horror into the very centre of this lyrical tissue, which removes the entire romantic pathos for ever, leaving a fading memory of it at the end of the movement. The polystylistic profile of the sonata complements the finale which, realized with demonic fervour, humour and the grotesque by means of the percussive treatment of the keyboard, anticipates Sergei Prokofiev's spirit, creating a subtle correspondence with the emerging spirit of later 20th-century music.

Composed at the same time as Rachmaninoff's ambitious choral symphony *The Bells*, the Second Sonata abounds with the idiomatic ringing of those "instruments", which, for the composer, carry equal degrees of content, emotional and coloristic significance throughout the whole opus. The evocation of bells – the church bells from Rachmaninoff's birthplace, Semyonovo, representing idyllic and melancholic recollections, the bells from Russian national festivals, but also alarm bells – peal throughout the entire flow of the sonata, thanks to the piano's onomatopoeic abilities. They ring prophetically through Rachmaninoff's score with hidden premonitions. They ring farewell before they are finally silenced by the October Revolution and Rachmaninoff's departure from Russia.

Stefan Cvetković

DER REVOLUTIONÄR UND DER ROMANTIKER

Ein Jahrhundert Klaviersonaten von Beethoven bis Rachmaninow

Schon von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an hat Ivo Pogorelich es sich zur Aufgabe gemacht, das Ausdruckspotenzial des Klavierrepertoires und die entsprechenden Aufführungstraditionen neu zu beleuchten. Seit Anfang der 1980er Jahre sichert ihm dies einen der vorderen Plätze in der zeitgenössischen Klavierszene, gehört er doch zu den wenigen Musikern, die in Konzertsaal und Aufnahmestudio gleichermaßen für frischen Wind gesorgt haben. Mit Forschergeist und technischer Meisterschaft widmet sich Pogorelich den Meisterwerken der europäischen Musik und eröffnet ungewöhnliche Ausblicke auf die Klavierliteratur, indem er immer wieder neuartige Klangwelten und ungekannte Gefühlsbereiche erschließt.

Im Einklang mit seinem kreativen Konzept hat Pogorelich – nach einer Phase, in der er sich darauf konzentrierte, seine musikalischen Erkenntnisse zu vertiefen und sein interpretatorisches Spektrum zu erweitern – für seine neuste Aufnahme Werke ausgesucht, die aus historischer Sicht eine Vielzahl bedeutender Aspekte künstlerischen Klavierspiels repräsentieren. Die Wahl zweier weniger bekannter Beethoven-Sonaten entspringt seinem Wunsch, die Werke dieses Meisters der Wiener Klassik neu zu beleuchten. Unter der Oberfläche besonders klaviertypischer Formen musikalischen Denkens lassen diese Sonaten das revolutionäre Potenzial Beethovens erkennen, das die folgenden Generationen von Klavierkomponisten nachhaltig prägte. Beethovens geniale Inspiration und prophetische Intuition bewirkten im Bereich der Klavierkomposition ein völliges Umdenken und führten zu einer Bereicherung der Klang- und Ausdruckspalette, die gerade diesen Parametern im folgenden Jahrhundert zu besonderer Bedeutung verhalf.

Indem er dem weitreichenden Einfluss Beethovens auf das Schaffen Sergei Rachmaninows nachspürt, schlägt Pogorelich eine klare historische Brücke, die nicht nur einen Überblick über die Entwicklungen der Pianistik gibt, sondern in der Rückschau auch die Verbindung zwischen diesen beiden, so unterschiedlichen Epochen angehörenden Komponisten offenbart.

Die Sonate F-Dur op. 54 kann in dieser Hinsicht als eines der zukunftsweisenden Werke Beethovens im Rahmen seiner Suche nach neuen pianistischen Ausdrucksmitteln gelten. Dieses experimentelle Stück aus dem Jahre 1804, einer von Beethovens kühneren Beiträgen zur Gattung, steht etwas im Schatten der »Waldstein-Sonate« (1803) und der »Appassionata« (1806); gleichwohl sind die beiden Sätze der Sonate von Grund auf innovativ und von solcher Originalität, dass man sie zu Beethovens bedeutendsten Klavierwerken zählen kann.

Zu den wichtigsten Faktoren, die die Entwicklung seines idiomatischen Klavierstils begünstigten, gehört zweifellos das neuartige Instrument, das Beethoven Ende 1803 als Geschenk von dem berühmten französischen Klavierbauer Érard erhielt. Ein solches Instrument hatte es noch nicht gegeben. Es verfügte über Pedale und war von stabilerem Bau und größerer Klangvielfalt als die Wiener Klaviere, die Beethoven zuvor gespielt hatte. Somit erlaubte es ihm die Ausbildung differenzierterer Kompositionstechniken, was wiederum zur Erweiterung der klanglichen Mittel sowie zu deutlich komplexerer Virtuosität führte – ein großer stilistischer Fortschritt innerhalb seiner Tonsprache.

Indem sich Beethoven sein neues Instrument durch intensive Beschäftigung zu eigen machte, gelang es ihm, die ursprüngliche klassische Ausgewogenheit der Sonate aufzubrechen. Kraftvolles Oktav-Unisono und eine Kaskade kompakter Intervalle im Seitenthema des ersten Satzes übersteigen jede Assoziation mit einem Orchestertutti und erlangen die Bedeutung charakteristischer Elemente der Klaviervirtuosität, während die Akkordfolgen am Ende des musikalischen Prozesses die Perkussivität des Klavierklangs aufheben. Der zweite Satz, eine der bahnbrechendsten Leistungen Beethovens, ist ein musikalisches Perpetuum mobile; alles daran wirkt unkonventionell. Durch fesselndes rhythmisch-melodisches Pulsieren, unvorhersehbare Harmoniewechsel und stark gestisch geprägtes Spiel sowie durch plötzliche Chiaroscuro-Effekte des Klangs lädt Beethoven den Ablauf der Musik mit höchster Spannung auf; er lässt die klassische Mäßigung des Ausdrucks hinter sich und gelangt zu musikalischen Freiheiten, die diejenigen des 19. und 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheinen. Mittels ungewöhnlicher Grifftechnik und besonderer Koordination der Hände verschafft sich Beethoven in diesem Satz Zugriff auf die gesamte Érard-Tastatur von fünfeinhalb Oktaven und kommt zu originellen Klanglichkeiten und Satztechniken, wie man ihnen später in den Klavierwerken anerkannter Meister von Robert Schumann und Johannes Brahms bis hin zu Komponisten der Jahrhundertwende, etwa Enrique Granados und Sergei Rachmaninow, wiederbegegnen kann.

Nach einer auf die Vollendung der grandiosen »Appassionata« folgenden Pause von fast vier Jahren, in denen er keine Sonaten schrieb, erreicht Beethoven 1809 mit der Sonate Fis-Dur op. 78 ein neues Entwicklungsstadium in der Klavierkomposition. Diese Sonate Beethovens mit ebenfalls nur zwei Sätzen in einer für die damalige Zeit äußerst ungewöhnlichen Tonart zeigt Beethovens Bestreben, sich von der monumentalen Form und Dramatik vorangegangener Werke zu lösen und seine lyrische Seite zu kultivieren. Die Wahl der »hellen« Tonart Fis-Dur erlaubte ihm möglicherweise, die Gefühle auszudrücken, die er für die Widmungsträgerin des Stücks, Gräfin Therese von Brunswick, hegte. Gleichzeitig belegt die Tonart aber auch, welche Ausdruckspalette der Komponist von seinem neuen Instrument erwartete. Die Bedeutung dieser Sonate – sie gilt als eines von Beethovens Lieblingsstücken unter seinen Klavierwerken – liegt darin, dass sie den Aspekt der Klangnuancierung in den neuen pianistischen Ansatz einbezieht und mit ihrer Klarheit und klanglichen Variabilität im Rückblick geradezu wie eine Vorwegnahme

des musikalischen Impressionismus anmutet. Die »Adagio cantabile«-Einleitung zum ersten Satz besteht aus nur vier Takten, evoziert aber eine Reihe fantastischer Bilder, die Beethoven durch scharf, fast cineastisch kontrastierendes thematisches Material zusammenbringt. Er vermeidet dramatische Entwicklung und intensive thematisch-motivische Arbeit und beschränkt den musikalischen Prozess auf eine Sphäre idyllischer Gefühle und romantischen Überschwangs, deren Grundstimmung er selbst in Augenblicken gesteigerten Tonfalls niemals verlässt. Indem er sein Augenmerk auf klangliche Verfeinerung und häufigeren Gebrauch der Pedale – über die der Érard-Flügel ja verfügt – legt, stellt Beethoven ein völlig neues Ideal poetischen Ausdrucks im Klavierklang vor, das die folgende Generation romantischer Komponisten zu unerhörten Höhen weiterentwickelte. Mit dem Allegro vivace des zweiten Satzes entfernt sich Beethoven von der Atmosphäre und vom musikalischen Fließen des ersten Satzes. Die schillernde Harmonik, die Beethoven durch seine brillante Virtuosität erzielt, trägt alle Merkmale seines allgegenwärtigen, lebhaften, humorvollen Genies.

Beethoven leistete einen unverzichtbaren Beitrag zur Etablierung eines klavierspezifischen Ausdrucks. Dem fügte Sergei Rachmaninow fast ein Jahrhundert später letzte Feinheiten hinzu. Fast wirkt es wie eine epochenübergreifende Zusammenarbeit, die Anfang und Ende dieser Entwicklungskette in der Klavierliteratur umspannt: Beide Komponisten lassen bezüglich ihres Instruments überraschend ähnliche künstlerische Absichten erkennen. Freilich waren beide aufgrund ihrer Aufführungsgewohnheiten und -erfahrungen zu einem so kreativen, experimentellen Ansatz bei der Klavierkomposition prädestiniert. Für Rachmaninow, dessen Klavierwerke einen Endpunkt des pianistischen Kanons darstellen, der bei Beethoven beginnt, stellte das Œuvre seines großen Vorgängers quasi die Ausgangsbasis dar. Er kam mit Beethovens Musik sowohl als Pianist in Berührung – er hatte einige von dessen Werken im Repertoire – als auch als Komponist: Beethovens Verfahren, die Verarbeitung thematischen Materials mit musikdramatischen Entwicklungsprinzipien zu verbinden, war für Rachmaninow eine nie versiegende Inspirationsquelle auf dem Gebiet der Sonatenform.

Sergei Rachmaninows Klaviersonate Nr. 2 b-Moll op. 36 nimmt unter den Werken, die diese Gattung zu Beginn des 20. Jahrhunderts – also mit historischem Abstand – wiederbeleben, einen besonderen Rang ein. Das Ende 1913 entstandene Meisterwerk zeigt eine ungeheure Monumentalität des Ausdrucks; vermutlich war Rachmaninow von den beeindruckenden, grandiosen Relikten des Römischen Reiches inspiriert, die er im gleichen Jahr besucht hatte. Alle Merkmale seines Spätstils kommen in diesem fulminanten, auf der Höhe seiner Schaffenskraft geschriebenen Triptychon zusammen: eine heterogene Textur des Klaviersatzes, die vor Kontrapunkt, stilisierten Volksmusikelementen, chromatisch geprägten Akkordfortschreitungen und Melodielinien sowie rhythmischer Flexibilität fast überfließt. 1931, also fast zwei Jahrzehnte nach der Komposition, überarbeitete Rachmaninow die Sonate zu einer Zeit, in der er sich vor allem der Vervollkommenheit seines Stils widmete; er stellte die

technischen Anforderungen des Originals hinten und verdichtete die Form, ohne jedoch den musikalischen Gehalt anzutasten.

Die Sonate, in ihrer Fassung quasi am Vorabend des Ersten Weltkriegs entstanden, fasst die beklemmende Stimmung ihrer Zeit, die Unruhe und Aufgewühltheit zusammen. Rachmaninow beschreibt all dies mit expressionistischen Mitteln; die Schärfe des Ausdrucks zeigt sich am klarsten in den Ecksätzen, während der Lento-Mittelsatz noch einmal die Erinnerung an eine romantische Welt wachruft, die Rachmaninow dann sanft ausblendet.

Aus dem verwirrenden Verlauf der Musik sticht das kraftvolle Aufeinanderprallen massiver Klangblöcke heraus, Dissonanzen und klirrende Harmoniefortschreitungen treten hervor. Mitten in diesen Nachklängen von Munchs »Schrei« versucht das Romantische in Abständen immer wieder, sich Gehör zu verschaffen, aber vergebens. Selbst wenn es scheint, als hätte es sich durchgesetzt, erklingt eine bedeutungsschwere Melodie, die Rachmaninow vom Dies irae, der mittelalterlichen Sequenz aus der Totenmesse, abgeleitet hat und die vom lyrischen Seitenthema des ersten Satzes an das gesamte Stück durchzieht.

Der erste Satz der Sonate beginnt in b-Moll mit einem plötzlichen Absturz, der in den tiefsten Tiefen des Basses endet und zu einer Art Prophezeiung gerät. Der monumentale Ausdruck, verbunden mit Rachmaninows tragischen Gedanken, prägt den gesamten Satzverlauf, an dessen Ende eine entmutigende Codetta die Grundstimmung eher beibehält als auflöst. Der zweite Satz, durch Zwischenspiele gleichsam von der Unbill der umgebenden Welt abgeschirmt, erscheint wie ein Ort der Ruhe. Durch allmähliches Variieren sich steigender, melancholischer Seufzermotive erweckt Rachmaninow den Eindruck unterdrückter subjektiver Empfindungen; diese dürfen niemals ganz ausbrechen, aber stark akzentuierte Bässe zerstören – quälenden Schreckensvisionen gleich – letztlich doch das lyrische Gewebe. Das romantische Pathos wird für immer vertrieben; was bleibt, ist eine verblassende Erinnerung am Ende des Satzes. Der polystilistische Zuschnitt der Sonate prägt das Finale, wo dämonische Glut, Humor und Groteske, erzielt durch perkussiven Gebrauch der Tastatur, den Geist Prokofjews vorwegnehmen, sodass sich wie von ferne ein Dialog mit den musikalischen Strömungen des späteren 20. Jahrhunderts entspinnt.

Rachmaninows Zweite Klaviersonate entstand zur gleichen Zeit wie seine ehrgeizige Chorsymphonie Die Glocken und ist erfüllt von Nachahmungen des Klangs dieser »Instrumente«, die, nach dem Verständnis des Komponisten, gleichermaßen inhaltliche, emotionale und koloristische Bedeutung für das gesamte Stück haben. Die glockenartigen Klänge – sie gemahnen an die Kirchenglocken von Rachmaninows Geburtsort Semjonowo wie idyllische, melancholische Reminiszenzen, an das Geläut zu russischen Festtagen, aber auch an Alarmglocken – prägen dank der klangmalerischen Fähigkeiten des Flügels das gesamte Werk. Die Glocken erfüllen Rachmaninows Notentext geradezu heilscherisch mit leiser Vorahnung. Sie läuten zum Abschied, bevor die Oktoberrevolution und Rachmaninows Fortgang aus Russland sie endgültig zum Verstummen bringen.

Stefan Cvetković

LE RÉVOLUTIONNAIRE ET LE ROMANTIQUE

De Beethoven à Rachmaninov : un siècle de sonates pour piano

Ivo Pogorelich a toujours remis en question le potentiel expressif et le patrimoine interprétatif du répertoire pour piano, ce qui lui a valu dès le début des années 1980 une place importante sur la carte contemporaine des pianistes classiques. Il compte parmi les rares artistes qui ont enrichi la scène de concert et la discographie d'idées nouvelles et originales. En se concentrant sur les chefs-d'œuvre de la musique européenne, la curiosité et la technique unique de Pogorelich ont ouvert des perspectives inattendues et révélé aussi bien des sonorités insolites que des horizons émotionnels jusqu-là inconnus.

Après une période axée sur l'approfondissement de ses connaissances musicales et des possibilités d'interprétation, et tout en maintenant la continuité de son programme artistique, Pogorelich a choisi pour ses derniers enregistrements des œuvres qui, du point de vue historique, représentent divers types significatifs d'art pianistique. En sélectionnant deux des sonates les moins connues de Beethoven, il souhaite jeter un nouvel éclairage sur le maître du classicisme viennois. Ces sonates illustrent l'esprit révolutionnaire qui a poussé le compositeur à créer des formes spécifiquement pianistiques de pensée musicale, lesquelles ont exercé une immense influence sur les générations postérieures de compositeurs pour piano. Le génie et les intuitions prophétiques de Beethoven ont transformé l'écriture pour piano, enrichi l'éventail sonore et expressif de l'instrument, et, par là même, établi définitivement le rôle majeur qu'il allait jouer pendant plus d'un siècle.

En analysant les répercussions de l'influence de Beethoven jusque dans les œuvres de Sergueï Rachmaninov, Pogorelich donne un aperçu non seulement du développement de l'art pianistique, mais des liens entre ces deux compositeurs.

La *Sonate en fa majeur, op. 54* s'impose comme une œuvre-clef dans la quête beethovenienne d'une nouvelle expression pianistique. Créée à l'été 1804, cette œuvre expérimentale en deux mouvements est l'une des moins typiques du compositeur dans le genre de la sonate pour piano. Quelque peu éclipsée par la « Waldstein » (1803) et l'« Appassionata » (1806), elle mérite pourtant d'être classée parmi ses œuvres pour piano les plus remarquables.

Dans la révolution pianistique opérée par Beethoven, une impulsion décisive a certainement été apportée par l'instrument dont le célèbre facteur français Érard lui fit cadeau à la fin de 1803. De construction plus robuste que les pianos viennois sur lesquels Beethoven jouait auparavant, cet instrument novateur avec pédales intégrées offrait une plus grande variété de sonorités. Il

ouvrit la voie à divers procédés de composition qui résultèrent en de nouveaux effets sonores, une virtuosité beaucoup plus complexe, mais aussi certaines avancées dans les aspects stylistiques de son langage musical.

L'interaction dynamique avec son nouveau piano permit à Beethoven de dépasser la galanterie de la sonate classique. Ainsi, les octaves énergiques et la cascade d'intervalles compacts du deuxième thème du premier mouvement n'évoquent plus un tutti orchestral mais constituent un élément de virtuosité pianistique à part entière, tandis que les séquences d'accords qui leur succèdent annulent la nature percussive de l'instrument. Le deuxième mouvement, un *perpetuum mobile* où l'esprit créateur de Beethoven se libère totalement, rayonne d'originalité. En chargeant fortement le discours musical au moyen d'une pulsation rythmico-mélodique séduisante, de modulations imprévisibles, d'un rapport très gestuel au clavier et de soudains effets de clair-obscur, Beethoven va bien au-delà de l'équilibre expressif classique et préfigure les libertés musicales des XIX^e et XX^e siècles. Grâce à des mouvements irréguliers et une coordination spécifique des deux mains, il prend possession des cinq octaves et demie du clavier de l'Érard et esquisse les méthodes qu'emploieront plus tard tous les compositeurs de renom, depuis Schumann et Brahms jusqu'à Granados et Rachmaninov.

Après avoir achevé la grandiose « Appassionata », Beethoven se détourna pendant presque quatre ans de la sonate pour piano. Il revint au genre en 1809 avec la *Sonate en fa dièse majeur, op. 78* qui marque une nouvelle étape dans la composition pour piano. Cette pièce, elle aussi en deux mouvements, est écrite dans une tonalité extrêmement inhabituelle pour l'époque. On y voit Beethoven prendre ses distances par rapport à la monumentalité et au caractère intensément dramatique de ses œuvres précédentes, pour mettre en avant la veine lyrique de sa personnalité créatrice. Le choix de la tonalité « lumineuse » de *fa dièse majeur* vise peut-être à dépeindre l'état émotionnel que la comtesse Thérèse von Brunswick, dédicataire de la sonate, avait suscité en Beethoven, mais il montre surtout à quel point le compositeur avait confiance en les capacités expressives de son nouvel instrument. Cette sonate, dont on sait que Beethoven était fier, est significative en ce sens que de nouveaux procédés pianistiques s'y affirment avec une clarté et une richesse de nuances sonores qui annoncent l'impressionnisme musical. L'introduction du premier mouvement, faite de seulement quatre mesures marquées *Adagio cantabile*, met en branle une série d'images fantastiques que Beethoven assemble en usant de changements brusques, presque cinématographiques, du matériau. Renonçant à un développement plus dramatique et à un travail plus appuyé d'élaboration thématique, le compositeur maintient le discours musical dans la sphère des sentiments idylliques et conserve jusque dans les moments forts l'atmosphère fondamentale d'effusion romantique. Par l'attention qu'il porte au raffinement du timbre et l'utilisation fréquente des pédales de son Érard, Beethoven crée un modèle d'expression poétique sans précédent, que la génération suivante de compositeurs romantiques développera jusqu'à des dimensions insoupçonnées. L'atmosphère change du tout au tout avec le second mouvement,

Allegro vivace : l'espiègle papillonnement harmonique créé par sa brillante virtuosité est un bel exemple de l'humour truculent de Beethoven.

Si Beethoven contribua de manière décisive à l'établissement d'un langage typiquement pianistique, Sergueï Rachmaninov réalisa près d'un siècle plus tard certains de ses ultimes ornements. Aux deux extrémités de la chaîne d'évolution, dans ce qui est presque une collaboration à travers les âges, les deux compositeurs présentent d'étonnantes similitudes dans le traitement de leur instrument de prédilection. Il faut dire que, étant tous deux des virtuoses exceptionnels, ils étaient prédestinés à approcher le piano de manière créative et expérimentale. Rachmaninov, dont la production pianistique représente l'aboutissement du canon initié par Beethoven, a bâti sur les fondations posées par son grand prédécesseur. Non seulement il était un remarquable interprète des œuvres du maître viennois, mais les procédés de développement et d'élaboration thématique créés par Beethoven furent une source inépuisable d'idées pour son propre travail de composition, en particulier dans le domaine de la forme sonate.

La *Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur, op. 36* occupe une place de choix parmi les œuvres qui marquent la réaffirmation historique du genre au début du XX^e siècle. Écrit à la fin de 1913, ce chef-d'œuvre reflète par son extraordinaire monumentalité l'impression que firent sur Rachmaninov les somptueux vestiges de la Rome impériale au moment où il entamait le travail de composition. Ce triptyque grandiose, composé alors que le compositeur était à l'apogée de sa puissance créatrice, réunit toutes les caractéristiques de son style de maturité : une écriture pour piano hétérogène, riche de contrepoint et teintée d'éléments folkloriques, le chromatisme des enchaînements harmoniques et des lignes mélodiques, la souplesse rythmique. En 1931, à une époque où il s'appliquait à affiner son style personnel, Rachmaninov révisa cette sonate pour réduire sa virtuosité à l'essentiel et condenser la forme, mais sans toucher au contenu musical lui-même.

Créée à la veille de la Grande Guerre, la sonate contient toute l'atmosphère d'anxiété, le tumulte et la turbulence qui régnaient à l'époque et que Rachmaninov traduit musicalement par des moyens expressionnistes. L'expressionnisme est à son comble dans les deux mouvements extrêmes, tandis que le Lento central regarde en arrière vers un monde romantique que Rachmaninov laisse doucement s'estomper.

Issus d'un discours musical déconcertant où des blocs sonores massifs s'entrechoquent avec violence, dissonances et frottements harmoniques passent au premier plan. Au milieu de ces échos du « Cri » de Munch, le romantisme tente ici et là de retrouver sa voix, mais en vain. Lorsqu'il semble parvenir à s'imposer, Rachmaninov introduit une mélodie symbolique dérivée du Dies irae, la séquence médiévale chantée de la messe de Requiem, qui parcourt le second thème du premier mouvement puis l'œuvre entière.

Le premier mouvement débute par l'effondrement soudain du si bémol mineur dans le gouffre du registre grave, telle une déclaration prophétique. Le caractère monumental et tragique

persiste pendant tout le mouvement, à la fin duquel la redoutable codetta préserve l'ambiance plutôt qu'elle ne la résout. Protégé des intrigues du monde environnant par des interludes, le deuxième mouvement fait l'effet d'une oasis. Au moyen d'une gradation variationnelle de soupirs musicaux mélancoliques, Rachmaninov y élève le pouvoir des sentiments subjectifs refoulés. Sans les autoriser à dominer pleinement, en utilisant de forts accents à la basse, il enfonce un coin d'horreur en plein cœur de ce tissu lyrique, chassant à jamais le pathos romantique dont ne reste à la fin qu'un souvenir blémant. Le profil polystylistique de la sonate est complété par le finale qui, entre ferveur démoniaque, humour et grotesque, préfigure l'esprit de Sergueï Prokofiev par le traitement percussif du clavier et crée ainsi une correspondance subtile avec l'esprit naissant de la musique du XX^e siècle.

Composée en même temps que l'ambitieuse symphonie chorale *Les Cloches*, la Deuxième Sonate fait souvent appel aux sonneries de ces « instruments » qui, pour le compositeur, sont chargés à la fois de contenu, d'émotion et de couleur locale. Que ce soient les cloches de l'église de Semionovo (lieu de naissance de Rachmaninov) qui représentent les souvenirs mélancoliques d'une enfance idyllique, les cloches des fêtes nationales russes, ou encore les cloches d'alarme, la sonate tout entière carillonne grâce aux capacités onomatopéiques du piano. Les cloches résonnent prophétiquement d'un bout à l'autre de la partition avec des prémonitions cachées. Elles sonnent les adieux avant d'être finalement réduites au silence par la révolution d'Octobre et l'exil de Rachmaninov.

Stefan Cvetković

