

RACHMANINOV
ÉTUDES-TABLEAUX
STEVEN OSBORNE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	page 3
ENGLISH	☞	page 4
FRANÇAIS	☞	page 10
DEUTSCH	☞	Seite 13

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



SERGEI RACHMANINOV

(1873–1943)

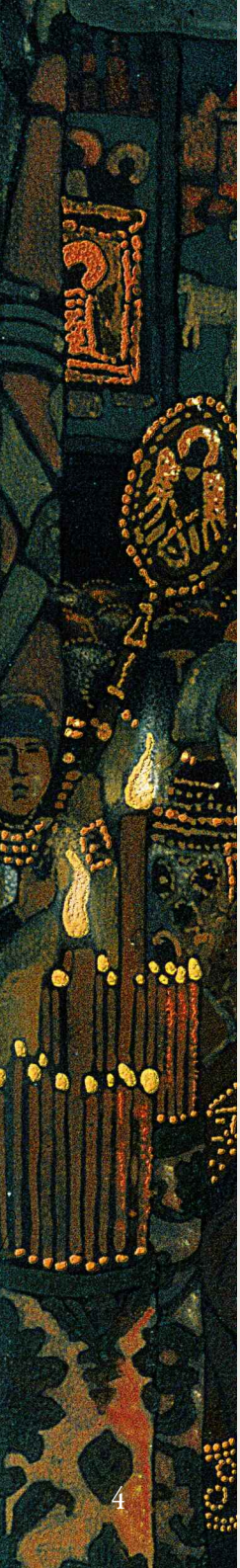
Études-tableaux Op 33 (1911) [23'29]

- [1] No 1 in F minor: Allegro non troppo [2'40]
- [2] No 2 in C major: Allegro [2'13]
- [3] No 3 in C minor: Grave *Op posth* [5'20]
No 4 was revised and published as Op 39 No 6
- [4] No 5 in D minor: Moderato *Op posth* [3'02]
- [5] No 6 in E flat minor: Non allegro – Presto [1'34]
- [6] No 7 in E flat major: Allegro con fuoco [1'39]
- [7] No 8 in G minor: Moderato [3'35]
- [8] No 9 in C sharp minor: Grave [3'23]

Études-tableaux Op 39 (1916–17) [38'10]

- [9] No 1 in C minor: Allegro agitato [2'56]
- [10] No 2 in A minor: Lento assai [6'48]
- [11] No 3 in F sharp minor: Allegro molto [3'02]
- [12] No 4 in B minor: Allegro assai [3'37]
- [13] No 5 in E flat minor: Appassionato [4'49]
- [14] No 6 in A minor: Allegro [2'34]
- [15] No 7 in C minor: Lento lugubre [7'28]
- [16] No 8 in D minor: Allegro moderato [3'13]
- [17] No 9 in D major: Allegro moderato (Tempo di marcia) [3'39]

STEVEN OSBORNE piano



SAVE IN such an explicit instance as the symphonic poem *The Isle of the Dead*, where he is known to have drawn his inspiration from the forbidding picture *Die Toteninsel* by the Swiss artist Arnold Böcklin, Rachmaninov seldom let slip any clues as to specific extra-musical associations that might have lain behind his works. However, he made an exception with five of his *Études-tableaux* for piano, which the Italian composer Ottorino Respighi orchestrated in 1931. Rachmaninov wrote to Respighi on 2 January 1930, saying that he was convinced that the études would sound wonderful in Respighi's hands; at the same time he offered to let him into the secret of the ideas that prompted the five he was going to orchestrate, so that he might be able to identify apposite instrumental timbres. As Rachmaninov revealed:

The first étude (A minor) [Op 39 No 2] is the sea and seagulls. The second étude (A minor) [Op 39 No 6] is inspired by images of Little Red Riding Hood and the Wolf. The third étude (E flat major) [Op 33 No 7] is a scene at a fair. The fourth étude (D major) [Op 39 No 9] is of a similar character, reminiscent of an oriental march. The fifth étude (C minor) [Op 39 No 7] is a funeral march, on which I should like to dwell in some detail ... The main theme is the march. The other theme represents choral singing. In the passage beginning with the sixteenth-notes [semiquavers] in C minor and a little later on in E flat minor I pictured a shower of rain—fine, incessant and forlorn. The development of this passage reaches its culmination in C minor—the ringing of church bells. Then the ending is the opening theme or march.

The scenario that Rachmaninov proposes for Op 39 No 7 does indeed match the moods of the music itself. The opening is marked 'Lento lugubre', and he indicates that a particular figure of descending thirds is to be played 'lamentoso': this could well be a funeral march, a march of



world-weary, hesitant gait. Equally, the triadic passage starting at bar 26 [2'01] could well be likened to Russian Orthodox church singing; a misty drizzle could perhaps be associated with the writing from bar 39 [3'08] onwards, and church bells do ring out at bar 90 [6'14]. Respighi obliged by giving his orchestrations the titles Rachmaninov had indicated, albeit placing them in a slightly different order from the one Rachmaninov outlined in his letter. As with all these études, however, the music goes much deeper than the superficially pictorial or the graphically programmatic: there is a rich emotional dimension coupled with a harmonic and textural intricacy that transcend mere scene-setting.

It is at least interesting that we have these five snapshots of the *Études-tableaux*, though we are quite at liberty to interpret the pieces in our own way—as musical images of one sort or another, or simply as abstract, albeit potentially emotive, music. As to the remainder of the *Études-tableaux*, Rachmaninov provides no background whatsoever. There is no further mention of the origins of the *Études-tableaux* anywhere in Rachmaninov's published correspondence, nor indeed any comment on the process of their composition. All we can infer from the manuscripts is that the *Études-tableaux* Op 33 were written in August and September 1911 at Rachmaninov's country estate, Ivanovka, and that the further nine pieces of Op 39 were, for the most part, composed in Moscow during September and October 1916 and February 1917. The designation 'étude-tableau' ('study-picture') seems to have been an invention of Rachmaninov's own: there had, of course, been études before, just as there had been pictures, if we think of Musorgsky's *Pictures from an Exhibition* as just one example. But the two words used in conjunction perfectly encapsulate the character of the music and the driving forces behind it.

Rachmaninov did, once in a while, open up, even if only in vague terms, about his sources of inspiration. In an



SERGEI RACHMANINOV

interview that he gave to the journal *The Etude* of Philadelphia in December 1941, Rachmaninov admitted:

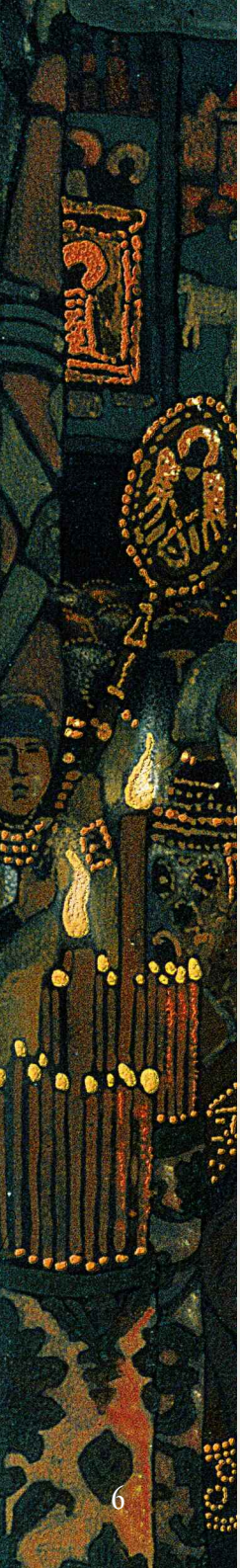
When composing, I find it of great help to have in mind a book just recently read, or a beautiful picture, or a poem. Sometimes a definite story is kept in mind, which I try to convert into tones without disclosing the source of my inspiration. By that I do not mean that I write program music. Since the sources of my

inspiration are never revealed, the public must listen to the music absolutely. But I find that musical ideas come to me more easily when I have a definite non-musical subject to describe. This is particularly true in writing a shorter piece for the piano.

Ivanovka, set deep in the Russian countryside and a haven of tranquillity, also gave him a close contact with the nature he found so essential and so stimulating for his creativity, together with the peace of mind he needed to put his thoughts in order. If 'the sea and seagulls' were indeed the image that sparked Op 39 No 2, landlocked Ivanovka could scarcely have conjured it up in itself, but it can well be imagined that Rachmaninov's strolls through the quiet expanses and nooks and crannies of his estate could allow such thoughts to enter his mind and take musical shape, particularly if he had just been reading Chekhov.

Clearly, Rachmaninov's own formidable gifts as a pianist play their part in these pieces, but, as always, his concern was not for virtuosity as a mere end in itself but, rather, as a vehicle for the expression of the feelings he wanted to voice. These 'study-pictures' have the power to hold the attention through Rachmaninov's command of keyboard colour and through an economy of means that enabled him to craft a miniature that was sharply focused structurally, perfectly formed and emotionally concentrated. As he said in that same 1941 interview for *The Etude*:

A small piece can become as lasting a masterpiece as a large work. As a matter of fact, I have often found that a short piece for the piano has always given me much more pain, and has presented to me many more problems, than a symphony or a concerto. Somehow, in writing for the orchestra, the variety of colors provided by the instruments brings me many different ideas and effects. But when I write a small piece for the piano, I am at the mercy of my thematic idea which must be presented concisely and without digression.



In my concertos and symphonies, there are frequent times when I can write fluently. But every small piece I have produced is the result of great care and hard work. For, after all, to say what you have to say, and to say it briefly, lucidly, and without any circumlocution, is still the most difficult problem facing the creative artist. The artist learns, after long experience, that it is more difficult to be simple than to be complicated. The young composer should bear this in mind.

Originally Rachmaninov composed nine pieces for the Op 33 set, but three of them were withdrawn before publication. As he wrote to the musicologist Boris Asafyev on 13/26 April 1917: '[They] are in my desk. They will not be published.' Rachmaninov's decision to withdraw No 3 in C minor can perhaps be explained by the fact that he was already contemplating his fourth piano concerto—the étude's ravishing harmonic sequence, beginning at bar 30 [3'41], found a new home in the slow movement of the concerto. With regard to No 5 in D minor, it is by no means clear why Rachmaninov should have withheld it. Both were, in any case, published posthumously in the Soviet Union in 1948, and have since been customarily included as part of the set, as they are on this recording. The étude in A minor that was originally intended as the fourth piece of Op 33 was later recast as No 6 in the Op 39 set.



By the time Rachmaninov came to write the Op 33 set of *Études-tableaux*, he had already composed his first piano sonata (1907), the variations on a theme of Chopin (1902–3) and all twenty-four of his preludes in all the major and minor keys, comprising the ten of Op 23 (1901, 1903), the thirteen of Op 32 (1910) together with the early and preternaturally famous prelude in C sharp minor, Op 3 No 2 (1892). His writing for piano had by this time attained a high degree of sophistication and subtlety coupled with a matchless insight into the instrument's expressive potential. This wealth of experience is incontrovertibly evident in the sheer variety of ideas, the rich harmonic vocabulary and the textural refinement that Rachmaninov had at his fingertips in writing these miniatures. Come the Op 39 *Études-tableaux* of 1916–17, that harmonic and tonal palette is even broader, at times exploratory and ambiguous, while not straying beyond the bounds that Rachmaninov set himself: 'I myself could never care to write in a radical vein which disregards the laws of tonality and harmony,' he declared to *The Etude* in 1941, 'nor could I learn to love such music, if I listened to it a thousand times.' However, as the *Études-tableaux* show, he possessed all the means necessary to give expression to his fertile imagination—and, indeed, to allow us, the listeners, to let our imaginations take wing.

GEOFFREY NORRIS © 2018

STEVEN Osborne

Steven Osborne is one of Britain's most treasured musicians whose insightful and idiomatic interpretations of diverse repertoire show an immense musical depth. His awards include the Royal Philharmonic Society Instrumentalist of the Year (2013) and two *Gramophone* Awards. His residencies at London's Wigmore Hall, Antwerp's deSingel, the Bath International Music Festival and most recently with the City of Birmingham Symphony Orchestra are a testament to the breadth of his interests and the respect he commands.

Concerto performances take Steven Osborne to major orchestras all over the world, and he has enjoyed collaborations with many renowned conductors. Steven Osborne's recitals of carefully crafted programmes are publicly and critically acclaimed without exception. He has performed in many of the world's prestigious venues including the Vienna Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Berliner Philharmonie, de Doelen Rotterdam, Brussels Palais des Beaux-Arts, Tokyo's Suntory Hall, Kennedy Center Washington and Carnegie Hall in New York, and is a regular guest at London's Wigmore Hall. His chamber music partners include Alban Gerhardt, Paul Lewis, James Ehnes, Dietrich Henschel and Alina Ibragimova.

In his nineteen years as a Hyperion recording artist, his twenty-seven releases have accumulated numerous awards in the UK, France, Germany and the USA, including two *Gramophone* Awards, three Preise der Deutschen Schallplattenkritik and a Choc in *Classica* Magazine, in addition to a clutch of Editor's Choices in *Gramophone* and Recordings of the Year from *The Daily Telegraph*, *The Guardian*, *The Times* and *The Sunday Times*. His recordings span a wide range of repertoire including Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Liszt, Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninov, Medtner, Messiaen, Britten, Tippett, Crumb and Feldman.

Born in Scotland, Steven Osborne studied with Richard Beauchamp at St Mary's Music School in Edinburgh and Renna Kellaway at the Royal Northern College of Music in Manchester. He won first prize at the prestigious Clara Haskil Competition in 1991 and the Naumburg International Competition in 1997. He is a Visiting Professor at the Royal Academy of Music and was elected a Fellow of the Royal Society of Edinburgh in March 2014.



© Benjamin Ealovega



Some more Russian piano music from Steven Osborne

SERGEI RACHMANINOV (1873–1943) **24 Preludes**
CDA67700

'There are few pianists who offer such range and depth of palette: not even Ashkenazy's seminal reading ... this has award-winner written all over it' (*Gramophone*) 'Outstanding Rachmaninov playing of acute perception, discretion and poetic sensibility, limpid, powerful and luminous' (*BBC Music Magazine*)

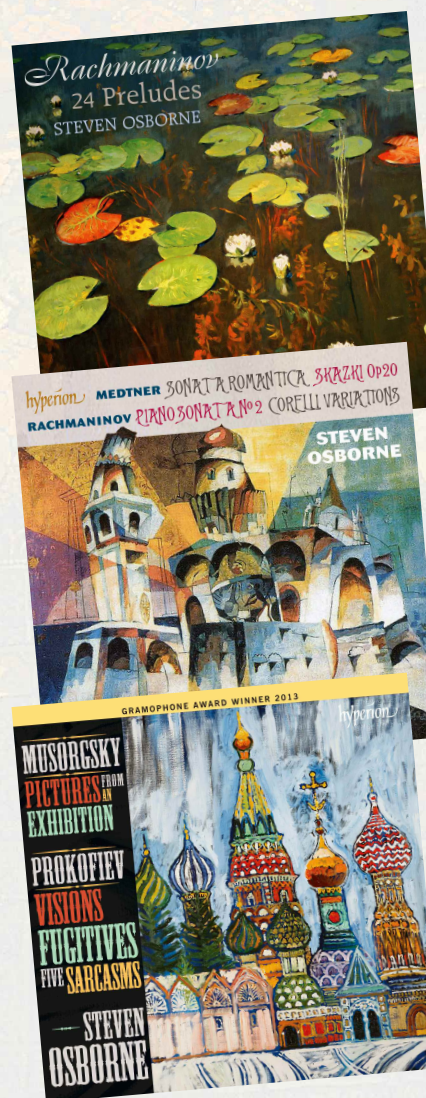
NIKOLAI MEDTNER (1880–1951) &
SERGEI RACHMANINOV (1873–1943) **Piano Sonatas**
CDA67936

'Something of a revelation. Steven Osborne's recording of the expansive Sonata Romantica, Op 53 No 1, reveals colours, and light and shade, that made me listen to the work anew. Lasting almost 25 minutes, this is a big piece, and what's so impressive about Osborne's account is not only the superlative technical command but the musical imagination he brings to the work ... makes the most urgent and compelling case for large-scale Medtner' (*International Record Review*)

MODEST MUSORGSKY (1839–1881) **Pictures from an Exhibition**
SERGE PROKOFIEV (1891–1953) **Visions fugitives & Sarcasms**
CDA67896

'Throughout this enthralling and warmly recorded performance, Osborne maximises colour and atmosphere, yet manages to achieve a freshness of approach without recourse to idiosyncratic mannerisms. Every movement is brilliantly characterised as a result of Osborne's imaginative approach to keyboard texture ... playing that is not only vivid but also beautifully poised' (*BBC Music Magazine*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER





For Paul, who loves Rachmaninov as much as I do

STEVEN OSBORNE

Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 9–11 August 2017

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician NIGEL POLMEAR

Booklet Editor PETER HALL

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

Front illustration: *Mystery Play in Medieval Novgorod* by Nicholas Roerich (1874–1947)

Private Collection / Calmann & King Ltd / Bridgeman Images

RACHMANINOV *Études-tableaux*

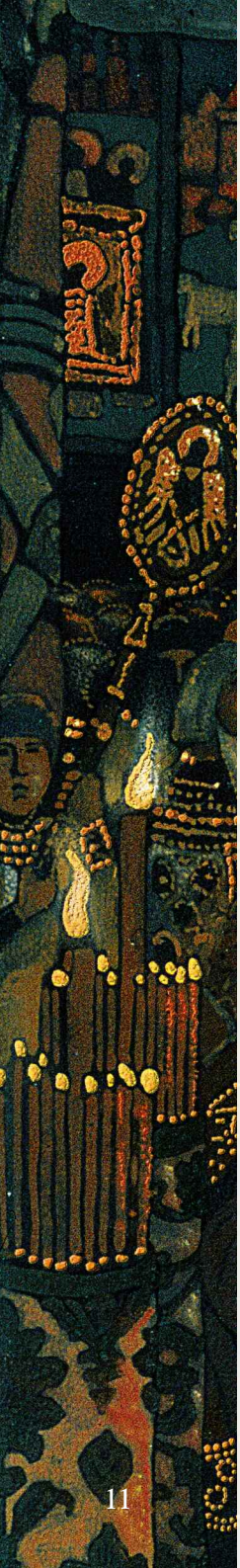
S I L'ON EXCEPTE un cas aussi explicite que le poème symphonique *L'Île des morts*, pour lequel on sait qu'il tira son inspiration du tableau menaçant de l'artiste suisse Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, Rachmaninov laissa rarement échapper le moindre indice sur des liens extra-musicaux précis qui auraient pu être à l'origine de ses œuvres. Toutefois, il fit une exception avec cinq de ses *Études-tableaux* pour piano que le compositeur italien Ottorino Respighi orchestra en 1931. Rachmaninov écrivit à Respighi le 2 janvier 1930 qu'il était convaincu que les études seraient magnifiques entre les mains de Respighi ; en même temps, il lui proposa de lui révéler les idées qui l'incitèrent à écrire les cinq études qu'il allait orchestrer, afin qu'il soit en mesure de trouver des timbres instrumentaux pertinents. Comme le révéla Rachmaninov :

La première étude (la mineur) [op.39 n° 2], c'est la mer et les mouettes. La deuxième étude (la mineur) [op.39 n° 6] est inspirée par des images du Petit Chaperon rouge et du Loup. La troisième étude (mi bémol majeur) [op.33 n° 7] est une scène de foire. La quatrième étude (ré majeur) [op.39 n° 9] a un caractère analogue, évoquant une marche orientale. La cinquième étude (ut mineur) [op.39 n° 7] est une marche funèbre, sur les détails de laquelle j'aimerais m'étendre ... Le thème principal est la marche. L'autre thème représente le chant choral. Dans le passage qui commence en doubles croches en ut mineur et un peu plus tard en mi bémol mineur, je me suis imaginé une averse de pluie—fine, incessante et triste. Le développement de ce passage atteint son point culminant en ut mineur—la sonnerie de cloches d'église. Puis à la fin, c'est le thème initial ou marche.

Le scénario que propose Rachmaninov pour l'op.39 n° 7 correspond vraiment à l'atmosphère de la musique elle-

même. Le début est marqué « Lento lugubre », et il indique qu'il faut jouer « lamentoso » une figure particulière de tierces descendantes : il pourrait s'agir d'une marche funèbre, une marche à l'allure hésitante, fatiguée de la vie. De même, le passage triadique qui commence à la mesure 26 [2'01] pourrait être comparé au chant de l'Église russe orthodoxe ; la bruine brumeuse pourrait peut-être correspondre au passage qui commence à la mesure 39 [3'08], et des cloches d'église sonnent vraiment à la mesure 90 [6'14]. Respighi eut l'obligeance de donner à ses orchestrations les titres que Rachmaninov avait indiqués, mais en les plaçant dans un ordre légèrement différent de celui que Rachmaninov avait exposé dans sa lettre. Néanmoins, comme pour toutes ces études, la musique va beaucoup plus loin qu'une illustration superficielle ou qu'un programme détaillé : il y a une dimension émotionnelle très riche alliée à une complexité harmonique et structurelle qui transcende une simple mise en scène.

Il est tout de même intéressant de disposer de ces cinq aperçus des *Études-tableaux*, même si nous sommes tout à fait libres d'interpréter ces pièces à notre manière—comme telle ou telle image musicale, ou simplement comme de la musique abstraite, quoique fortement émotionnelle. Quant au reste des *Études-tableaux*, Rachmaninov ne fournit pas le moindre contexte. Il n'y a aucune autre mention des origines des *Études-tableaux* dans la correspondance publiée de Rachmaninov, ni le moindre commentaire sur leur processus de composition. Tout ce que l'on peut déduire des manuscrits c'est que les *Études-tableaux* op.33 furent écrites en août et septembre 1911 dans la résidence de campagne de Rachmaninov, Ivanovka, et que les neuf autres pièces, op.39, furent composées en majeure partie à Moscou au cours des mois de septembre et d'octobre 1916 et en février 1917. La désignation « étude-tableau » semble avoir été une



invention de Rachmaninov lui-même : bien sûr, il y avait déjà eu des études auparavant ; de même, il y avait eu des tableaux, si l'on pense aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, pour ne citer qu'un seul exemple. Mais les deux mots employés conjointement résument parfaitement le caractère de la musique et la force motrice grâce à laquelle elle a vu le jour.

Rachmaninov se confia de temps en temps, mais en termes vagues, sur ses sources d'inspiration. Dans une interview accordée à la revue *The Etude* de Philadelphie en décembre 1941, il admit :

Lorsque je compose, cela m'aide beaucoup d'avoir à l'esprit un livre que je viens de lire ou un magnifique tableau ou un poème. Je garde parfois à l'esprit une histoire précise, que j'essaie de transformer en sons sans dévoiler la source de mon inspiration. Je n'entends pas par là que j'écris de la musique à programme. Comme mes sources d'inspiration ne sont jamais révélées, le public doit écouter la musique pure. Mais je trouve que les idées musicales me viennent plus facilement lorsque j'ai un sujet non musical précis à décrire. C'est particulièrement vrai dans l'écriture d'une courte pièce pour piano.

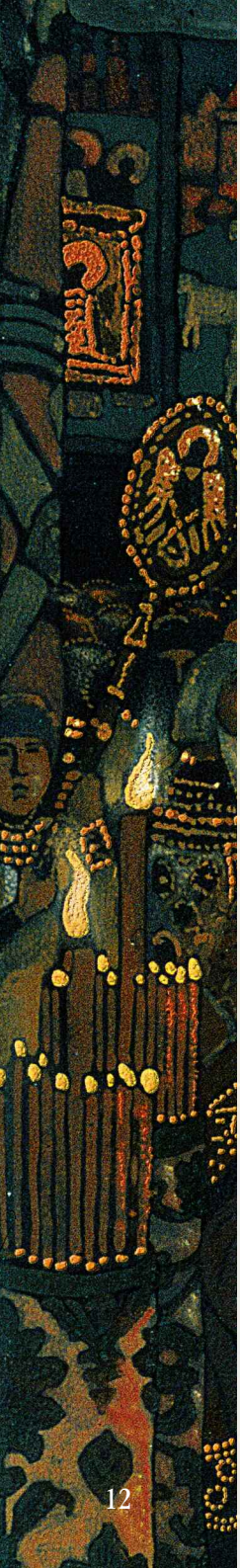
Ivanovka, havre de tranquillité au cœur de la campagne russe, lui offrait aussi un contact étroit avec la nature qu'il trouvait si essentiel et si stimulant pour sa créativité, tout comme la paix de l'esprit dont il avait besoin pour mettre en ordre ses idées. Si « la mer et les mouettes » étaient vraiment l'image qui suscita l'op.39 n° 2, Ivanovka qui ne lui offrait aucun accès à la mer aurait difficilement pu l'évoquer ; mais on peut fort bien imaginer que les promenades de Rachmaninov dans les grandes étendues, les coins et recoins de son domaine aient pu permettre à de telles pensées d'entrer dans son esprit et de prendre une forme musicale, en particulier s'il venait de lire Tchékhov.



Manifestement, les dons pianistiques exceptionnels de Rachmaninov ont joué un rôle dans ces pièces mais, comme toujours, sa préoccupation n'était pas la virtuosité comme une fin en soi mais plutôt comme moyen d'expression pour les sentiments qu'il voulait exprimer. Ces *Études-tableaux* ont le pouvoir de retenir l'attention par le biais de la maîtrise de Rachmaninov en matière de couleur pianistique et d'une économie de moyens lui permettant de réaliser une miniature nettement ciblée sur le plan structurel, parfaitement formée et concentrée émotionnellement. Comme il le dit dans la même interview de 1941 pour *The Etude* :

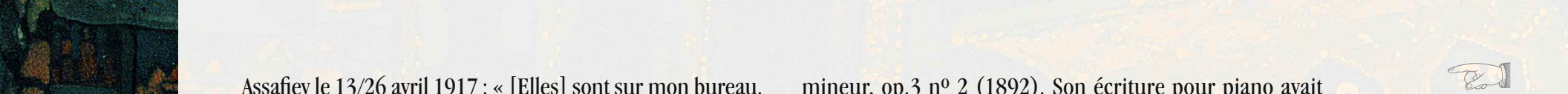
Une petite pièce peut devenir un chef-d'œuvre aussi durable qu'une œuvre de grande dimension. En fait, il m'est souvent arrivé qu'une courte pièce pour piano me donne toujours beaucoup plus de mal, et me cause bien plus de problèmes qu'une symphonie ou un concerto. Toutefois, en écrivant pour l'orchestre, la variété de couleurs qu'offrent les instruments m'apporte beaucoup d'idées et d'effets différents. Mais lorsque j'écris une petite pièce pour le piano, je suis à la merci de mon idée thématique qui doit être présentée de manière concise et sans digression. Dans mes concertos et symphonies, il m'arrive souvent de pouvoir écrire avec facilité. Mais chaque petite pièce que j'ai composée est le résultat de beaucoup d'attention et de travail. Car, après tout, dire ce que l'on a à dire, et le faire avec concision, clarté et sans la moindre circonlocution, est encore le problème le plus difficile auquel est confronté l'artiste créateur. L'artiste apprend, après une longue expérience, qu'il est plus difficile d'être simple que d'être compliqué. Le jeune compositeur ne devrait pas l'oublier.

À l'origine, Rachmaninov composa neuf pièces pour le recueil op.33, mais trois d'entre elles furent retirées avant la publication. Comme il l'écrivit au musicologue Boris



Assafiev le 13/26 avril 1917 : « [Elles] sont sur mon bureau. Elles ne seront pas publiées. » La décision de Rachmaninov de retirer la pièce n° 3 en ut mineur peut peut-être s'expliquer par le fait qu'il pensait déjà à son quatrième concerto pour piano—la ravissante séquence harmonique de l'étude, qui commence à la mesure 30 [3'41], trouva une nouvelle place dans le mouvement lent du concerto. En ce qui concerne l'étude n° 5 en ré mineur, la raison pour laquelle Rachmaninov la retint n'est absolument pas claire. En tout cas, ces deux pièces furent publiées à titre posthume en Union soviétique, en 1948, et sont depuis lors généralement incluses dans le recueil, ce qui est le cas dans cet enregistrement. L'étude en la mineur destinée à l'origine à être la quatrième pièce de l'op.33 fut par la suite révisée comme n° 6 dans le recueil op.39.

À l'époque où Rachmaninov en vint à écrire le recueil d'*Études-tableaux*, op.33, il avait déjà composé sa première sonate pour piano (1907), les variations sur un thème de Chopin (1902–03), ses vingt-quatre préludes dans toutes les tonalités majeures et mineures, qui comprennent les dix de l'op.23 (1901, 1903), les treize de l'op.32 (1910) ainsi que le plus ancien et très célèbre prélude en ut dièse



mineur, op.3 n° 2 (1892). Son écriture pour piano avait alors atteint un très haut niveau de sophistication et de subtilité s'ajoutant à une compréhension sans pareil du potentiel expressif de l'instrument. Cette richesse d'expérience est évidente de façon incontestable dans la diversité des idées, la richesse du vocabulaire harmonique et le raffinement structurel que Rachmaninov possédait jusqu'au bout des ongles en écrivant ces miniatures. Viennent ensuite les *Études-tableaux*, op.39, de 1916–17, où cette palette harmonique et tonale est encore plus large, parfois exploratoire et ambiguë sans pour autant s'égarer au-delà des limites que Rachmaninov s'étaient fixées ; en 1941, il déclara à *The Etude* : « Je ne pourrais jamais écrire dans une veine radicale qui ne tienne pas compte des lois de la tonalité et de l'harmonie, ni ne pourrais apprendre à aimer une telle musique, si je l'écoutais mille fois. » Toutefois, comme le montrent les *Études-tableaux*, il possédait tous les moyens nécessaires pour exprimer son imagination fertile—et, en fait, nous permettre, à nous auditeurs, de laisser s'envoler notre imagination.

GEOFFREY NORRIS © 2018

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

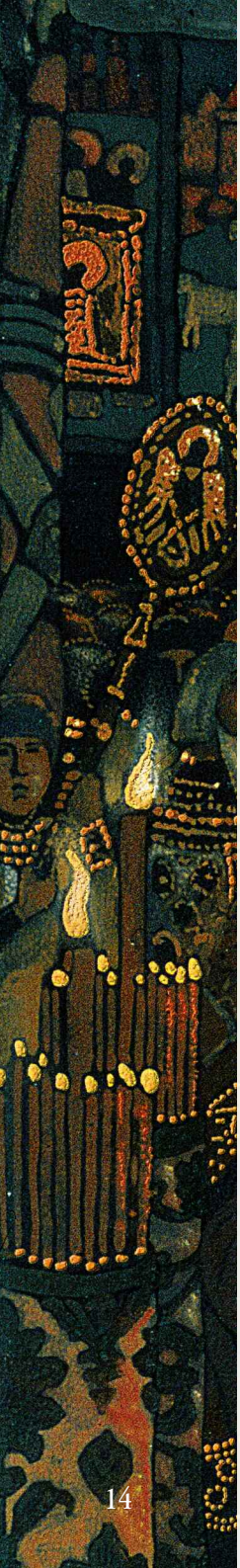
RACHMANINOW *Études-tableaux*

RACHMANINOW äußerte sich nur selten zu spezifischen außermusikalischen Assoziationen, die möglicherweise auf seine Werke eingewirkt hatten; eine explizite Ausnahme dabei bildet die symphonische Dichtung *Die Toteninsel*, deren Inspirationsquelle bekanntermaßen das furchteinflößende gleichnamige Gemälde des Schweizer Künstlers Arnold Böcklin war. Bei fünf von seinen *Études-tableaux* für Klavier, die der italienische Komponist Ottorino Respighi 1931 für Orchester einrichtete, zeigte Rachmaninow sich jedoch offener. Am 2. Januar 1930 schrieb er an Respighi und teilte ihm mit, er sei davon überzeugt, dass die Etüden in Respighis Händen wundervoll klingen würden; gleichzeitig wolle er ihn in das Geheimnis der Ideen einweihen, die den fünf zu bearbeitenden Stücken zugrunde lägen, so dass Respighi passende Orchester-Timbres wählen möge. Rachmaninow verriet:

Die erste Etüde (a-Moll) [op. 39 Nr. 2] ist das Meer und die Möwen. Die zweite Etüde (a-Moll) [op. 39 Nr. 6] ist von Bildern von Rotkäppchen und dem Wolf inspiriert. Die dritte Etüde (Es-Dur) [op. 33 Nr. 7] ist eine Jahrmarkt-Szene. Die vierte Etüde (D-Dur) [op. 39 Nr. 9] hat einen ähnlichen Charakter und erinnert an einen orientalischen Marsch. Die fünfte Etüde (c-Moll) [op. 39 Nr. 7] ist ein Trauermarsch, den ich etwas näher erklären will ... Das Hauptthema ist der Marsch. Das andere Thema stellt Chorgesang dar. In der Passage, die mit den Sechzehnteln beginnt, zunächst in c-Moll und etwas später in es-Moll, habe ich mir einen Regenschauer vorgestellt—fein, unablässig und elend. Die Durchführung dieser Passage erreicht ihren Höhepunkt in c-Moll—das Läuten der Kirchenglocken. Dann kommt das Ende, das Anfangsthema, beziehungsweise der Marsch.

Das Szenario, das Rachmaninow für op. 39 Nr. 7 beschreibt, passt in der Tat zu den Stimmungen in der Musik selbst. Der Beginn ist mit „Lento lugubre“ überschrieben und er gibt an, dass eine bestimmte Figur absteigender Terzen „lamentoso“ zu spielen sei: es könnte dies durchaus ein Trauermarsch sein, ein Marsch mit einem lebensmüden, zögernden Gang. Ebenso könnte die Dreiklangspassage ab Takt 26 [2'01] mit russisch-orthodoxem Kirchengesang verglichen werden; ein nebliger Nieselregen könnte vielleicht mit der Musik ab Takt 39 [3'08] in Verbindung gebracht werden; Kirchenglocken ertönen in Takt 90 [6'14]. Respighi kam Rachmaninows Anweisungen nach und gab seinen Orchesterfassungen Rachmaninows Titel, wenngleich er die Stücke etwas anders anordnete als Rachmaninow es in seinem Brief getan hatte. Wie jedoch bei allen diesen Etüden geht die Musik deutlich über das oberflächlich Bildliche oder anschaulich Programmatische hinaus: es wird eine tiefgehende, emotionale Dimension deutlich, verbunden mit harmonischer und struktureller Komplexität, die die bloße Kulisse transzendiert.

Es ist zumindest interessant, diese fünf Schnappschüsse der *Études-tableaux* zu haben, obwohl man sie durchaus auch individuell interpretieren kann—als musikalische Bilder der einen oder anderen Art, oder einfach als abstrakte, wenn auch äußerst gefühlsgeladene Musik. Zu den übrigen *Études-tableaux* liefert Rachmaninow gar keinen Hintergrund. Weitere Hinweise zu den Ursprüngen seiner *Études-tableaux* oder auch andere Kommentare zu ihrem Entstehungsprozess sucht man in der veröffentlichten Korrespondenz Rachmaninows vergeblich. Aus den Manuskripten lässt sich nur entnehmen, dass die *Études-tableaux* op. 33 im August und September 1911 auf Rachmaninows Landgut Iwanowka entstanden und dass die weiteren neun Stücke von op. 39 größtenteils in Moskau im September und Oktober 1916 sowie im Februar 1917



komponiert wurden. Die Bezeichnung „Étude-tableau“ („Studienbild“) scheint eine Erfindung von Rachmaninow selbst gewesen zu sein: natürlich hatte es vor ihm Etüden gegeben, ebenso wie Bilder—wie etwa Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*. Doch bringt die Kombination dieser beiden Worte den Charakter der Musik sowie ihre treibende Kraft perfekt auf den Punkt.

Zuweilen öffnete Rachmaninow sich, wenn auch nur ansatzweise, in Bezug auf seine Inspirationsquellen. In einem Interview, das er im Dezember 1941 in Philadelphia für die Zeitschrift *The Etude* gab, räumte Rachmaninow ein:

Beim Komponieren ist es mir eine große Hilfe, wenn ich mir ein kürzlich gelesenes Buch oder ein schönes Bild oder ein Gedicht in Erinnerung rufen kann. Manchmal behalte ich eine bestimmte Geschichte im Hinterkopf und bemühe mich darum, sie in Töne zu verwandeln, ohne dabei meine Inspirationsquelle zu verraten. Damit meine ich aber nicht, dass ich Programmmusik schreibe. Da meine Inspirationsquellen nie offenbart werden, muss das Publikum sich beim Hören völlig auf die Musik konzentrieren. Aber ich habe gemerkt, dass musikalische Ideen mir einfacher kommen, wenn ich ein bestimmtes, nicht-musikalisches Motiv beschreiben kann. Das trifft besonders für kürzere Klavierstücke zu.

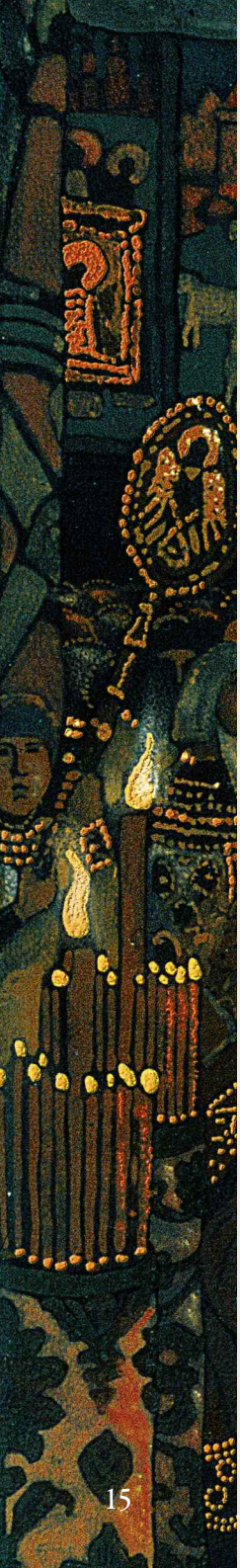
Iwanowka, eine Oase der Stille mitten in der russischen Landschaft, brachte ihn in enge Berührung mit der Natur, die er für seine Kreativität als notwendig und stimulierend betrachtete; davon abgesehen hatte er hier die innere Ruhe, die er brauchte, um seine Gedanken ordnen zu können. Wenn „das Meer und die Möwen“ tatsächlich das Bild waren, das op. 39 Nr. 2 angeregt hatte, so wird das landumschlossene Iwanowka an sich wohl schwerlich die einzige Inspirationsquelle gewesen sein, doch kann man sich vorstellen, dass Rachmaninows Spaziergänge über die ruhigen Flächen und durch die Winkel und Ecken seines



Anwesens solche Ideen begünstigten, besonders, wenn er gerade Tschechow gelesen hatte.

Natürlich waren diese Stücke von Rachmaninows beeindruckendem pianistischen Talent beeinflusst, doch war das Virtuose für ihn nie ein Selbstzweck, sondern vielmehr ein Ausdrucksmittel für die Empfindungen, die er ausdrücken wollte. Diese „Studienbilder“ erhalten die Aufmerksamkeit der Hörer einerseits durch Rachmaninows vollendeten Einsatz der Klavier-Klangfarben aufrecht und andererseits durch eine Ökonomie der Mittel, die es ihm erlaubte, eine perfekt geformte, prägnant strukturierte und emotional konzentrierte Miniatur zu gestalten. In dem bereits zitierten Interview von 1941 für *The Etude* führte er weiter aus:

Ein kleines Stück kann ein ebenso nachhaltiges Meisterwerk sein wie ein großes Stück. Tatsächlich habe ich oft festgestellt, dass ein kurzes Stück für Klavier mir deutlich größeres Kopfzerbrechen bereitet, mich vor viel mehr Probleme stellt als eine Symphonie oder ein Solokonzert. Es ist so, dass wenn ich für Orchester schreibe, die Vielfalt der instrumentalen Klangfarben mir viele verschiedene Ideen und Effekte liefern. Aber wenn ich ein kurzes Stück für Klavier schreibe, bin ich meiner thematischen Idee ausgeliefert, die präzise und ohne Abschweifen ausgearbeitet werden muss. In meinen Solokonzerten und Symphonien kann ich oft fließend komponieren. Doch jedes kleine Stück, das ich geschrieben habe, ist das Ergebnis großer Sorgfalt und harter Arbeit. Denn um das zu sagen, was man zu sagen hat, und das kurz und deutlich zu tun, ohne Umschreibungen, ist nach wie vor das schwierigste Problem, das sich dem schaffenden Künstler stellt. Der Künstler lernt, nach langer Erfahrung, dass das Einfache schwieriger ist als das Komplexe. Junge Komponisten sollten das berücksichtigen.



Ursprünglich komponierte Rachmaninow neun Stücke für seinen Zyklus op. 33, doch wurden drei davon vor der Veröffentlichung zurückgezogen. Dem Musikwissenschaftler Boris Assafjew schrieb er am 13./26. April 1917: „Sie sind in meinem Schreibtisch. Sie werden nicht veröffentlicht.“ Rachmaninows Entscheidung, Nr. 3 in c-Moll zurückzuziehen begründet sich vielleicht darin, dass er sich bereits zu seinem vierten Klavierkonzert Gedanken machte—die wunderschöne harmonische Sequenz in der Etüde ab Takt 30 [3'41] fand Einzug in den langsamen Satz des Konzerts. Bezüglich der Nr. 5 in d-Moll ist es hingegen völlig unklar, weshalb Rachmaninow es nicht zur Publikation freigab. Beide Stücke wurden jedoch nach seinem Tod 1948 in der Sowjetunion herausgegeben und werden seitdem üblicherweise zu dem Zyklus dazugezählt, so auch bei der vorliegenden Aufnahme. Die Etüde in a-Moll, die ursprünglich als Nr. 4 von op. 33 vorgesehen war, wurde später als Nr. 6 in op. 39 eingefügt.

Als Rachmaninow seine *Études-tableaux* op. 33 schrieb, hatte er bereits seine erste Klaviersonate (1907) komponiert, sowie die Variationen über ein Thema von Chopin (1902–03) und alle 24 seiner *Préludes* in allen Dur- und Molltonarten, bestehend aus den zehn Stücken op. 23



(1901, 1903), den 13 Stücken op. 32 (1910) sowie dem frühen und außergewöhnlich berühmten *Prélude* in cis-Moll op. 3 Nr. 2 (1892). Sein Kompositionsstil für Klavier hatte einen hohen Grad an Differenziertheit und eine besondere Feinsinnigkeit erreicht, was sich mit einem beispiellosen Einblick in das expressive Potenzial des Instruments verband. Dieser Erfahrungsschatz zeigt sich unzweideutig in der riesigen Ideenvielfalt, dem reichen harmonischen Vokabular und der strukturellen Raffinesse, über die Rachmaninow verfügte, als er diese Miniaturen schrieb. Als er dann 1916–17 die *Études-tableaux* op. 39 schrieb, war seine harmonische und tonale Palette noch breiter, zuweilen erforschend und mehrdeutig, wobei er jedoch nicht die Grenzen überschritt, die er sich selbst gesetzt hatte: „Ich selbst könnte nie in so radikaler Weise komponieren, dass die Gesetze des Tonsatzes und der Harmonie außer Acht gelassen würden“, erklärte er der *Etude* im Jahr 1941, „noch könnte ich solche Musik lieben lernen, selbst wenn ich sie tausendmal anhörte.“ Doch wie sich anhand der *Études-tableaux* zeigt, besaß er alle nötigen Mittel, um seiner regen Phantasie Ausdruck zu verleihen—und um die seiner Hörer zu beflügeln.

GEOFFREY NORRIS © 2018
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

