

TCHAÏKOVSKI-MOUSSORGSKI-RACHMANINOV

PIOTR ILITCH TCHAÏKOVSKI (1840 – 1893)

- 1 Doumka, op. 59 8'34
- 2 Romance, op. 5 6'18

MODESTE MOUSSORGSKI (1839 – 1881)

Tableaux d'une exposition

- 3 Promenade 1'19
- 4 Gnomus 2'21
- 5 Promenade 0'50
- 6 Le vieux château 4'01
- 7 Promenade 0'26
- 8 Le jardin des Tuileries 0'59
- 9 Bydlo 2'47
- 10 Promenade 0'45
- 11 Ballet des poussins dans leurs coques 1'09

- 12 Samuel Goldenberg et Schmuyle 02'23
- 13 Promenade 1'19
- 14 Limoges : le marché 1'18
- 15 Catacombes 1'38
- 16 Cum mortuis in lingua mortua 1'43
- 17 La Cabane sur des pattes de poule 2'55
- 18 La Grande Porte de Kiev 5'04

SERGUEÏ RACHMANINOV (1873 – 1943)

19 Élégie, op. 3 n°1 – 5'14

Sonate n°2, op. 36

- 20 Allegro agitato 08'04
- Non allegro 5'18
- Allegro molto 5'37

Ilya Rashkovskiy, piano





L'ÂME DE LA MUSIQUE RUSSE

Le cœur de ce disque, ce sont les *Tableaux d'une exposition*, le choix des autres œuvres s'articulant autour d'eux. Avant que soit arrêtée la décision de réaliser cet enregistrement, j'avais entrepris de rejouer en concert la *Sonate n°2* de Rachmaninov et l'avais donc « dans les doigts ». La cohabitation de ces deux grandes œuvres me sembla très cohérente car les influences de Moussorgski sont très perceptibles dans la sonate. Toutefois, la grande source d'inspiration pour Rachmaninov était clairement Tchaïkovski, qui a donc fait irruption dans ce disque de façon naturelle. Récemment, j'ai joué la *Suite pour deux pianos n°1* de Rachmaninov, dédiée à Tchaïkovski. Or, dans le dernier mouvement intitulé *Pâques*, la musique évoque explicitement *La Grande Porte de Kiev* des *Tableaux*, bouclant la boucle, dirons-nous.

J'ai abordé toutes ces œuvres à divers stades de ma vie. J'ai ainsi joué les pièces de Tchaïkovski dès l'enfance : 8 ans pour la romance, 12 ou 13 ans pour Dumkα – à l'occasion du Concours International pour les jeunes pianistes Vladimir Krainev en Ukraine. La sonate de Rachmaninov est apparue dans ma vie durant mon adolescence et d'emblée, j'ai opté pour la version révisée par le compositeur lui-même. Malgré mon affection pour la version originale, j'éprouve une plus grande familiarité avec cette version révisée, qui me paraît « efficace ».

Au final, ce sont les *Tableaux* que j'ai abordés le plus tardivement, les jouant pour la première fois en 2009, car je suis convaincu qu'ils requièrent une certaine maturité. Ma proposition est, pourrait-on dire, très personnelle, car je n'ai travaillé cette partition avec aucun professeur. Dans le cas de certaines musiques, j'éprouve le besoin de m'enfermer, sans essayer de savoir comment les autres pianistes les jouent. Il en fut ainsi des *Tableaux*. Ils exigent une énergie colossale et, en retour, génèrent une énergie positive qui vous transforme littéralement. De ce chef-d'œuvre, j'aime par-dessus tout la construction, de même qu'une manière de transcendance qui leur est propre. Je suis fasciné, par exemple, par cette trajectoire qui nous mène des forces noires déchaînées par *La Cabane de Baba Yagà* à celles, lumineuses, de *La Grande Porte de Kiev*. Lorsque sonnent les cloches scintillantes de cette dernière, je me sens vraiment transporté en Russie.

Ilya Rashkovskiy

GRAND PIANO RUSSE

Michel Fleury

Depuis son essor au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, l'École russe a accordé au piano une place centrale. Dès le départ, se sont imposés de prestigieux virtuoses qui se distinguaient de leurs confrères d'Europe occidentale par une largeur du geste, une puissance et une générosité de l'expression sensiblement plus marquées - le jeu rutilant d'un pianiste russe semblant à cet égard concentrer une certaine « sauvagerie » propre à la race slave. Le style des compositions pour piano sorties de la plume de musiciens russes a très rapidement reflété la manière des interprètes. Les deux fondateurs de l'École russe de composition. Mili Balakirev et Anton Rubinstein, étaient également deux très grands pianistes, Une sonorité large fondée sur une écriture en accords, une virtuosité écumante (figures en arpèges, octaves trépidantes), des rythmes frénétiques (associés aux danses traditionnelles : gopak, trépak, etc.) caractérisent leur copieuse contribution à la littérature du piano ainsi que celle de leurs successeurs. Cette exploitation des ressources de l'instrument poussée jusqu'aux limites extrêmes va de pair avec d'autres caractéristiques, imputables, quant à elles, à certains traits de l'âme slave volontiers encline à l'effusion : une sentimentalité enivrante et exaltée jusqu'à l'euphorie, qui se renforce volontiers des effluves émollientes du salon surchauffé. Nombre de pièces de ces deux pères fondateurs relèvent de la pièce de salon, et jusqu'au milieu du XXº siècle, les musiciens russes cultiveront avec bonheur ce genre qu'ils savent transfigurer par le raffinement et la couleur de leur harmonie, l'élégance de la texture pianistique et l'intensité de l'expression. Les ultimes partitions de Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt ont porté la musique de piano russe sur les fonts baptismaux. Par ses Tableaux d'une exposition. Moussorgski v a ajouté une conception originale, à la fois massive et percussive, qui restera l'une des marques du « grand piano russe ». Le développement d'un style d'interprétation authentiquement russe. s'appuvant davantage sur d'amples mouvements du corps et des avant-bras que sur le caractère délié des doigts, est inséparable des compositions pianistiques sorties de la plume de musiciens aussi importants par leurs œuvres que par leurs qualités de virtuose. Les auteurs des trois œuvres de ce programme étaient tous trois de remarquables pianistes. Chacune représente un stade de l'évolution d'un genre authentiquement russe, menant des pièces de salon sophistiquées de Rubinstein et de Balakirev aux œuvres percussives de Prokofiev et de Stravinski.

Curieusement, si Tchaïkovski a laissé de remarquables concertos pour piano et orchestre, son abondante ceuvre pour piano seul est peu attractive et comporte surtout des pièces de genre destinées au salon (en dehors d'une sonate op. 37 moins réussie que celles de Balakirev et de Rubinstein). La Doumka op. 57 (1886) fait exception et constitue sa seule réussite incontestable dans ce domaine. Peut-être cela tient-il au caractère foncièrement russe du beau thème en ut mineur éolien exposé puis ornementé dans un long préambule empreint d'une très slave nostalgie. Après un silence, une danse exubérante et bien rythmée sert d'argument à un traitement rhapsodique très lisztien : traits étincelants, octaves et crépitements d'accords, jusqu'à une mélancolique digression en sol mineur (sur un battement d'accords, à la manière d'une mendelssohnienne « romance sans parole »), dérivant bientôt sur d'élégantes modulations interrompues par une cadence. La reprise de la danse en brillantes octaves mène à une amplification en un très tchaïkovskien climax expressif, une tumultueuse descente dans le grave s'accompagnant d'un rapide decrescendo. Cette « Scène rustique russe » conclue sur le thème nostalgique de l'introduction, dans un contexte dépouillé et « hivernal » : la danse et la fête au village n'auront été qu'un intermède éphémère dans la rude et tragique existence du moujik...

Les Tableaux d'une exposition doivent leur célébrité à la brillante version orchestrale que Ravel en réalisa en 1922. La suite pour piano de Moussorgski était jusqu'alors restée relativement méconnue. Il fallut attendre la fin des années 1940 pour que des virtuoses s'intéressent à elle : les enregistrements légendaires de Boucourechliev, Malinin, Vladimir Horowitz et Sviatoslav Richter ont alors largement contribué à son exhumation. On a prétendu que l'œuvre était gauche et mal écrite pour le piano, qu'elle « tombait mal sous les doigts ». C'est oublier que l'auteur était un remarquable pianiste, réputé pour ses tours de force au clavier (notamment pour ses improvisations), et qu'il a par ailleurs laissé des pièces de salon fort bien tournées et attestant d'une parfaite maîtrise des canons du genre. Les « maladresses » des Tableaux sont donc en fait totalement voulues : l'originalité de leur écriture se justifie par les nécessités de l'expression et la recherche d'effets sonores inédits. Ouatre au moins de ces pièces déploient une écriture pianistique éblouissante, attestant d'une connaissance approfondie des ressources de l'instrument : « Ballet des poussins dans leurs coques », « Le Marché de Limoges », « La Cabane sur des pattes de poule » et « La Grande Porte de Kiev ». Les singularités d'écriture dont abonde la partition répondent au credo artistique du compositeur : « rendre le vrai » en musique. Il était avant tout un compositeur lyrique, capable de traduire en épigrammes sonores géniaux la « vérité » d'une situation psychologique ou même l'ambiance d'un décor (les deux étant d'ailleurs indissociables), et les Tableaux sont avant tout du théâtre musical. L'idée en est d'une extrême originalité : transposant en musique la visite d'une exposition de peinture – sans se borner au pittoresque descriptif de chaque

tableau, communiquer à l'auditeur la « réalité » psychologique de l'état d'esprit éveillé par chaque scène chez le visiteur de l'exposition.

Composé entre le 2 et le 22 juin 1874, ce cycle pianistique fut conçu comme un hommage de l'auteur à l'un de ses amis, l'architecte et peintre Victor Hartmann (1834-1873) qui venait de mourir inopinément d'une attaque. Leur ami commun, le riche mécène et critique Vladimir Stassov, avait organisé en févriermars une vaste rétrospective d'aquarelles, de dessins et d'esquisses architecturales du défunt. C'est la visite de cette exposition qui inspira à Moussorgski sa célèbre suite, qui devait initialement s'intituler Hartmann.

Les « réalités » tirées par Moussorgski des tableaux de son ami mêlent de manière indissociable l'évocation visuelle du sujet à la réaction du spectateur, et ce, avec la précision d'un sismographe. Fantastique (« Gnomus », « Catacombes », « La Cabane sur des pattes de poule »), lourde tristesse et résignation des paysans (« Bydlo »), nostalgie d'une rêverie médiévale (« Il Vecchio Castello »), innocente agitation d'enfants tancés par leurs gouvernantes impuissantes (« Tuileries ») ou déquisés en poussins en vue d'un ballet (« Ballet des poussins dans leurs coques ») (lui-même un éternel enfant, Moussorgski excellait à traduire le monde émerveillé de l'enfance), caquetage des bonnes dames sur le marché (« Le marché de Limoges »), dialogue de deux juifs, l'un riche et l'autre pauvre (« Samuel Goldenberg und Schmuÿle ») ou grandiose solennité d'un défilé (« La Grande porte de Kiev ») : ces images s'imposent à l'auditeur envoûté, et le refrain-interlude de cet immense rondo que constituent les Tableaux (« La Promenade » : « in modo russico ») vient s'intercaler entre les pièces à la manière d'un commentaire du visiteur se parlant à lui-même. Trouvaille de génie : Moussorgski prétendait y refléter son propre visage ; ainsi que l'écrit si bien Michel Hoffmann, « Ce thème, qui s'apparente à celui que chante le peuple russe pour glorifier Boris lors de son couronnement, évoque parfaitement un Moussorgski faussement majestueux, légèrement corpulent, barbu et bon enfant, qui va d'une image à l'autre et la contemple avec ses yeux de grand enfant émerveillé!».

Moussorgski fut un maître du fantastique en musique (*Une Nuit sur le Mont chauve, Boris, Chants et danses de la mort*), et les *Tableaux* contiennent un sommet absolu dans ce domaine: les « Catacombes ». Sur le tableau correspondant, Hartmann s'est représenté en compagnie de l'architecte Vassili Alexandrovitch Kenell (1834-1893) et d'un guide portant une lanterne en train de visiter les catacombes de Paris, avec, en arrière-plan, à gauche, des crânes faiblement éclairés. Le préambule de la pièce (« Sepulcrum romanum ») plante le décor: unissons des deux mains en octaves, comme figées par l'angoisse, avec des effets de résonance à la façon de lointaines rumeurs dans les souterrains; puis montent les lambeaux d'une lente et sépulcrale mélopée. Cette section s'immobilise sur un accord dissonant en triple forte, faisant office de dominante de si mineur. Alors s'amorce le dialogue avec les

morts (« Cum mortuis in lingua mortua »). Sur un trémolo pianissimo descendant doucement dans l'aigu, la main gauche chuchote dans le registre médian, puis dans le grave, une variation mineure (en si) de la « Promenade ». Comme l'écrit Stassoy, Moussorgski dialoque avec l'esprit de Hartmann : « Dans cette deuxième partie des Tableaux, il y a certaines lignes exceptionnellement poétiques. Cette musique sur le tableau de Hartmann Les Catacombes de Paris, composée entièrement de crânes. Notre cher Moussorgski s'était d'abord représenté le sombre souterrain (par de longs accords tenus, souvent orchestraux, avec de longs points d'orque); après, sur un tremolando, arrive le thème de la première promenade, en mineur, qui jette des lueurs sur les crânes, et alors, tout-à-coup, retentit l'appel poétique ensorcelé de Hartmann à Moussorgski... ». Ce thème de la promenade n'est plus qu'un blême fantôme, un soupir imperceptiblement exhalé par des lèvres figées à jamais. À quatre reprises, une neuvième de dominante s'étire en un souffle mélodique imperceptible pour expirer dans la clarté translucide de fa # majeur, révélant enfin, comme au détour inattendu d'une galerie, le si majeur sur lequel la vision s'immobilise aux confins de l'éternité et du silence. Ici Moussorgski anticipe sur Debussy (scène des souterrains de Pelléas, Chute de la Maison Usher). Des innovations aussi audacieuses vont présider à l'apothéose finale du motif de la promenade dans la monumentale « Grande Porte de Kiev », véritable couronnement du cycle. Les cloches sont partie intégrante du paysage russe, et leur intonation changeante répond à l'humeur labile des Slaves. Ici elles s'emparent du leitmotiv des Tableaux et le font carillonner à toute volée pour l'inauguration du monument. L'invention pianistique et harmonique de ce carillon est inouïe en 1874 : ample balancement de la main gauche suggérant le battement d'un bourdon titanesque, auquel se superpose l'exultant carillon de la main droite. L'étonnante hésitation entre le second degré (fa) et sa version abaissée (fa bémol) au cours des 12 premières mesures, assortie d'une progression agogique du carillon, instaure un flou d'une prégnante poésie ; s'installe dès lors un sentiment de dominante jubilatoire préludant à l'entrée du motif de la promenade en carillon. Le frottement de l'accord parfait de si bémol contre la résonance de la tonique mi bémol au ténor, la sixte ajoutée, le piment apporté par le pentatonisme et de multiples notes ajoutées, l'aboutissement à d'impressionnistes agrégats de quinte et de quarte faisant office de dominante sur tonique : Moussorgski s'affirme ici comme un génial précurseur de l'Impressionnisme, et ces audaces ne seront pas perdues pour Debussy, Ravel, Séverac, Le Flem, Vuillemin et bien d'autres pour leurs propres études de sonorités carillonnantes.

En ce qui concerne Rachmaninov, la gloire du pianiste a longtemps occulté la production du compositeur, relégué jusqu'aux années 1980 (du moins en France) au rang d'un musicien de goût douteux, à la sentimentalité emphatique à mi-chemin entre musique de salon et musique de film. Ses œuvres symphoniques et ses opéras l'ont finalement imposé comme l'un des plus grands musiciens

russes du XX^e siècle, et l'analyse de sa musique révèle que loin d'être le conservateur rétrograde que l'on a trop longtemps prétendu, il constitue le maillon indispensable de la chaîne reliant les grands classiques russes du XIXe siècle à Prokofiev et Stravinski. C'est en effet une modernité hautement personnelle et novatrice qui s'impose à l'écoute de pages telles que la sonate n°2. Foisonnante de thèmes, de rythmes et d'harmonies, magnifiant cette matière par une texture instrumentale d'une éblouissante richesse et d'une virtuosité écumante (c'est sans doute l'une des pages les plus difficiles d'exécution qui ait jamais été écrite pour le piano), elle peut donner à première vue l'impression trompeuse de l'improvisation hasardeuse d'un pianiste épris d'acrobaties. Des auditions plus approfondies et l'analyse révèlent au contraire une remarquable unité formelle, jointe à un sens aigu de la construction. À deux exceptions près (thème du mouvement lent et second thème du final), le matériau thématique dérive entièrement du premier complexe thématique du mouvement initial, véritable ouragan déferlant sur le clavier dans des volées de cloches alarmantes comme le tocsin au cœur d'une nuit d'angoisse. Le second thème « meno mosso » au relatif majeur (ré bémol), avec son balancement de barcarolle, apporte des éléments d'apaisement mais ne parvient pas à s'imposer, bientôt emporté par la bourrasque initiale dissimulée dans l'arpège descendant de son accompagnement. Cette « idée fixe » descendante se prête à un traitement contrapuntique en imitations qui fournit au développement l'essentiel de ses péripéties. Un thème subsidiaire dérivant du thème 2, déhanché comme un battement de cloche secoué par le vent (page 12, partition Gutheil de 1913), s'impose à mesure que tumulte et exaltation s'intensifient, pour se muer en d'impérieuses et grandioses gammes descendantes en accords qui mènent à la réexposition (page 15, tempo I.). Celle-ci comporte une amplification spectaculaire du matériau, avant une coda en anticlimax concluant sur un énoncé piano et comme expirant, de la « bourrasque » en si bémol mineur, cette fois calmée.

Le mouvement lent qui s'enchaîne est l'une des plus belles inspirations de l'auteur. Quelques mesures d'introduction fortement modulantes (et préfigurant le mouvement lent du concerto n°4) conduisent au thème Lento de ce lied de forme ABA': un chant en mi mineur balancé (en fait un avatar du thème subsidiaire du premier mouvement) s'affirme dans un contexte de sonnailles presque impressionniste pour culminer dans un vaste et poignant climax s'appuyant sur l'une de ces amples marches harmoniques « en Rosalie » dont Rachmaninov seul détient le secret. Une transition au chromatisme inquiet conduit à B: en fait la tête du leitmotive de la sonate domine cette partie, d'abord en imitations dans un contexte de marches modulantes, puis en un ruissellement de doubles croches descendantes à la main droite sur un balancement d'accords carillonné par la main gauche. Une pause précède A': A abrégé, en mi majeur cette fois, sur de suaves harmonies qui évoquent à la fois Chopin et Delius. L'épisode modulant entendu au début du mouvement sert de transition vers le final.

Ce final s'apparente plus à une forme sonate sans développement qu'à un rondo. Le premier thème vertigineux, fortement rythmique, dérive du thème 1 du premier mouvement (thème-bourrasque) et de l'élément subsidiaire. Il contraste avec le second motif, moins vif et lyrique, d'un caractère hymnique renforcé par les marches harmoniques et s'élevant jusqu'au grandiose lors de son retour triomphal en si bémol majeur, avant les tourbillons échevelés de la coda.

Cette œuvre bruissant de sonnailles et de carillons a été composée à Rome en 1913, simultanément avec la symphonie chorale *Les Cloches*, inspirée par le poème éponyme d'Edgar Allan Poe. Comme dans les *Tableaux d'une exposition*, les cloches s'y affirment comme une expérience essentielle pour les Russes, qu'elles accompagnent du berceau à la tombe. Tocsin, voire cloche funèbre, elles laissent pressentir quelque catastrophe imminente : Rachmaninov a peut-être entrevu, dans cette sombre partition, le désastre de 1917 et la ruine de la Russie qui s'en suivit.

Plus tard, la comparant à la sonate n°2 de Chopin, dans le même ton de si bémol mineur, il s'en déclara insatisfait et en réalisa une seconde version en 1931. Cette révision drastique n'élimina pas moins de 120 mesures et alla dans le sens d'un allègement de l'écriture. La profusion débordante et les excès de la rédaction de 1913 semblent aujourd'hui plus conforme à l'ardent romantisme de l'auteur ; la version « assagie » de 1931 conserve cependant des partisans en raison de son profil plus lisse et moins difficile, pour l'interprète comme pour l'auditeur. Rachmaninov ne s'en montra pas davantage satisfait : en 1942, Vladimir Horowitz confectionna un compromis entre les deux versions, destiné à son usage personnel, qui obtint son agrément.



ILYA RASHKOVSKIY

S'agissant d'un artiste qui débute le piano à 5 ans puis la composition à 6 ans, et donne son premier concert à 8 ans, on peut parler sans hésitation de « jeune prodige ». Né en Russie, Ilya Rashkovskiy étudie au Conservatoire de Novossibirsk, attirant rapidement l'attention de Mtislav Rostropovitch dont la fondation lui accorde une bourse. Il se rend ensuite à Hanovre en Allemagne, où il se perfectionne auprès de l'illustre Vladimir Krainev, avant de s'installer à Paris pour étudier auprès de Marian Rybicki à l'École Normale Supérieure de Musique Alfred Cortot.

Si les grands concours de piano ne suffisent certainement pas à définir la personnalité artistique d'un musicien, la liste des exploits accomplis par Ilya Rashkovskiy en ce domaine n'en impressionne pas moins: Premiers prix des Concours de Hamamatsu au Japon, de Citta di Pinerolo en Italie, de Jaén en Espagne ou Chopin de Hong Kong, sans oublier diverses distinctions lors des Concours Long-Thibaud de Paris (il y remporte le Deuxième Prix, le Prix du Public et le Prix Fauré), Reine Élisabeth de Belgique, Arthur Rubinstein de Tel Aviv ou Georges Enesco à Bucarest.

Parallèlement, il mène une carrière intense qui le conduit dans les plus grandes salles et les plus prestigieux festivals du monde : Théâtre du Châtelet et Salle Pleyel à Paris, Festival de La Roque d'Anthéron, Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, Suntory Hall à Tokyo, ou encore les Philharmonies d'Essen et de Cologne en Allemagne. Les orchestres sollicitent régulièrement ce grand virtuose capable d'affronter les concertos les plus difficiles, tels l'Orchestre du Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre d'État de Russie, le Philharmonique de Kiev, l'Orchestre de la Gulbenkian à Lisbonne, l'Orchestre National de France, l'Orchestre National de Lille ou le New Japan Philharmonic Orchestra. En musique de chambre, il s'associe à des musiciens de haut vol, tels que les violonistes Ji-Yoon Park ou Valeriv Sokolov.

Partout, public et critiques saluent une intelligence musicale et une perfection technique qui lui permettent de défendre un vaste répertoire s'étendant de Mozart à Rachmaninov en passant par Beethoven, Chopin, Fauré, Hahn, Moussorgski ou Stravinski.



THE SOUL OF RUSSIAN MUSIC

Pictures at an Exhibition is the mainstay of this disc, the other pieces having been chosen with it in mind. I had started to play Rachmaninoff's Sonata no. 2 in concert again before the decision to make the recording was taken, so it was under my fingers. It seemed logical to put the two works together because the influence of Mussorgsky is very much in evidence in the sonata. However, Rachmaninoff's primary source of inspiration was clearly Tchaikovsky, who therefore, and quite naturally, also claimed a place in the programme. I have recently played Rachmaninoff's Suite no. 1 for Two Pianos, dedicated to Tchaikovsky. The last movement, entitled Easter, explicitly evokes The Great Gate of Kiev from Pictures at an Exhibition, thus closing the circle.

I got to know all these works at different stages of my life. I played the Tchaikovsky pieces as a child, the *Romance* at the age of 8 and *Dumka* at 12 or 13, for the Vladimir Krainev International Competition for Young Pianist. The Rachmaninoff sonata came into my life during my adolescence and I immediately opted for the version revised by the composer himself. Despite my affection for the original edition, I feel more at home with the revised and ostensibly more effective version.

Pictures is the work I came to last, playing it for the first time in 2009, because I believe it requires a certain maturity. My reading of it could be said to be highly personal, since I have never studied the score with a teacher. With some music I feel the need to shut myself away, without trying to find out how other pianists approach it. That was the case with Pictures. Although the piece demands a vast input of energy, it generates a literally transformative positive energy in return. What I like most about Mussorgsky's masterpiece is the construction, together with a very individual kind of transcendence. I am fascinated, for example, by the progression which leads us from the dark forces unleashed by Baba Yaga's Hut to the luminous conclusion of the Great Gate of Kiev. As its gleaming bells ring out, I feel myself truly transported back to Russia.

Ilya Rashkovskiy

THE GREAT RUSSIAN PIANO TRADITION

Michel Fleury

The piano has occupied a central place in the Russian school since it first started to flourish in the second half of the 19th century. From the outset it produced a stream of celebrated virtuosos who distinguished themselves from their western European counterparts by the breadth of their playing, their power and a significantly more generous expressiveness. In this respect the dazzling playing of a Russian pianist seems to embody a certain typically Slavic "wildness", and piano works by Russian composers very soon came to reflect the style of those who performed them. The two founders of the Russian school of composition, Mili Balakirev and Anton Rubinstein, were also very fine pianists. The most recognisable features of their own copious contribution to the piano repertoire and that of their successors are an expansive sound based on the use of chords, foaming virtuosity in the form of whirling arpeggios and cascading octaves, and frenetic rhythms associated with traditional dances like the gopak and trepak. Their exploitation of the instrument's resources taken to the extreme goes hand in hand with other characteristics of a Slavic soul that willingly lends itself to effusion, such as an intoxicating sentimentality exalted to the point of euphoria, further enhanced by the emollient emanations of an overheated drawing-room. Many of the pieces penned by these two founding fathers fall into the category of salon music, and until the middle of the 19th century Russian musicians were happy to cultivate a genre which they were able to transform through their harmonic refinement and colour, elegant pianistic texture and intense expression. Late Beethoven, Schumann, Chopin and Liszt attended the birth of Russian piano music. In his Pictures at an Exhibition, Mussorgsky added an originality of conception, at once massive and percussive, which would remain one of the hallmarks of the great Russian piano repertoire. The development of a genuinely Russian performing style, based more on ample movement of the body and forearms than on digital dexterity, is inseparable from the piano works of musicians whose importance as composers equalled their status as virtuosos. All three authors of the works featured in this programme were remarkable pianists and each one represents a stage in the development of an authentic Russian style, leading from the sophisticated salon music of Rubinstein and Balakirev to the percussive works of Prokofiev and Stravinsky.

Curiously, although Tchaikovsky left remarkable concertos for piano and orchestra, his abundant literature for solo piano is rather unattractive, comprising mostly genre pieces for salon performance. There is one sonata, op. 37, but it is less accomplished than those of Balakirev and Rubinstein. The Dumka, op. 57 (1886) is an exception, however, and the only undisputedly successful work among them. This might be due to the profoundly Russian nature of the lovely Aeolian C minor theme, presented then ornamented in a long introduction imbued with a profoundly Slavic nostalgia. After a silence, an exuberant, rhythmic dance provides the basis for a very Lisztian rhapsodic treatment, with sparkling passage-work, octaves and crackling chords, followed by a melancholy digression in G minor on repeated chords in the style of a Mendelssohn song without words which soon shifts into elegant modulations interrupted by a cadenza. The return of the dance in brilliant octaves builds to an expressive climax typical of Tchaikovsky then a tumultuous descent into the lower reaches accompanied by a rapid decrescendo. This "Russian Rustic Scene" ends with a reprise of the nostalgic theme of the introduction in a bleak and wintery landscape, the dance and the village celebration only a brief interlude in the peasant's harsh and tragic existence.

Pictures at an Exhibition owes its fame to the brilliant version orchestrated by Ravel in 1922, as Mussorgsky's piano suite had been relatively little known until then. It was not until the late 1940s that virtuoso pianists started to take an interest in it, with the legendary recordings by Boucourechliev, Malinin, Vladimir Horowitz and Sviatoslav Richter contributing greatly to its return to favour. It had been said that the piece was clumsy and badly written for the piano, that it did not "fall under the fingers". However, that is to forget that the composer was himself a remarkable pianist, famous for his feats of skill at the keyboard (especially his improvisations), and that he also left very well-crafted salon pieces that demonstrate a perfect mastery of the rules of the genre. Any awkwardness in Pictures is therefore entirely intentional; the unusual writing is justified by expressive demands and the quest for novel sound effects. At least four of the pieces (The Ballet of Unhatched Chicks in their Shells, The Market at Limoges, The Hut on Fowl's Legs and The Great Gate of Kiev) display dazzling piano writing which demonstrates a thorough knowledge of the instrument's capacities. The idiosyncrasies which abound in the score correspond to the composer's artistic creed: to portray truth in music. He was first and foremost an opera composer, capable of translating the "truth" of a psychological situation, or even the atmosphere of a setting (the two being inseparable anyway), into inspired musical epigrams, and Pictures is above all musical theatre. The idea could hardly be more original: transposing a visit to an

exhibition of paintings into music, but conveying to the listener the psychological "reality" of the state of mind that each scene invokes in the visitor rather than merely giving a succession of picturesque descriptions.

Mussorgsky conceived the work, composed between 2 and 22 June 1874, as a tribute to one of his friends, the architect and painter Victor Hartmann (1834-1873), who had just died unexpectedly of an aneurysm. In February and March their mutual friend Vladimir Stassov, a wealthy patron of the arts and critic, had organised a great retrospective of Hartmann's watercolours, drawings and architectural sketches. It was a visit to this exhibition which inspired Mussorgsky to write his famous suite, initially to be entitled Hartmann.

With seismographic precision, the "realities" that Mussorgsky draws out of his friend's paintings indissociably combine a visual evocation of the subject with the viewer's reaction. The mesmerised listener's imagination fills with images: fantastical figments in *The Gnome* and *Catacombs*, the heavy sadness and resignation of the peasants in *Bydlo*, the nostalgia of a mediaeval dreamscape in *The Old Castle*, the innocent excitement of children scolded by their powerless governesses in *Tuileries* or disguised as chicks in *The Ballet of Unhatched Chicks in their Shells* (an eternal child himself, Mussorgsky excelled in recreating the wondrous world of childhood), the clucking of gossiping women in the marketplace in *The Market at Limoges*, the dialogue between two Jews, one rich and one poor, in *Samuel Goldenberg und Schmuÿle* and the grandiose solemnity of a procession in *The Great Gate of Kiev*. Interleaved between the pieces, the refrain-interlude (*Promenade*, *in modo russico*) of the immense round of *Pictures* returns like a commentary in which the visitor converses with himself.

Mussorgsky's claim that the *Promenade* reflects his own face was a stroke of genius; as Michel Hoffmann so rightly says, "This theme, related to the one which the Russian people sing to glorify Boris at his coronation, perfectly evokes a falsely majestic Mussorgsky, slightly corpulent, bearded and goodnatured, moving from one picture to the next, contemplating them with the wide-open gaze of a wondering child".

Mussorgsky was a master of the fantastical in music – one only has to think of Night on a Bare Mountain, Boris Godunov or Songs and Dances of Death – and Pictures contains a consummate example of the genre in Catacombs. In the corresponding painting, Hartmann depicts himself with the architect Vassily Alexandrovich Kenel (1834-1893) and a guide holding a lantern, visiting the Paris catacombs, with dimly lit skulls in the background. The introduction to the piece ("Sepulcrum romanum") sets the scene:

both hands in unison octaves as though frozen by fear, with echo effects like distant murmurs in the underground passages, followed by rising scraps of a slow and sepulchral chant. The section comes to a halt on a dissonant triple forte chord serving as the dominant to B minor. The dialogue with the dead begins ("Cum mortuis in lingua morta"). Against a descending pianissimo tremolo in the upper register. the left hand whispers a B minor variant of the promenade theme in the middle then lower register. As Stassov writes. Mussorgsky converses with the shade of Hartmann: "There are some exceptionally poetic moments in this second part of *Pictures*, like this music on Hartmann's painting of the Paris catacombs. made up entirely of skulls. Mussorgsky starts out by imagining the dark underground passage (long held chords, often orchestral, with long pauses); then, on a tremolando, comes the theme of the first promenade, in the minor key, shedding a flickering light on the skulls, and then all of a sudden we hear Hartmann's bewitched and poetic call to his friend...". The promenade theme is no more than a pale shadow, the faintest echo of a sigh exhaled by lips closed for ever. Four times, a dominant ninth stretches out in a barely perceptible breath of melody, expiring in the translucent clarity of F sharp major and revealing at last, as one might happen upon it in a gallery, the B major with which the vision comes to a standstill on the threshold of eternity and silence. Here Mussorgsky prefigures the Debussy of the underground scene in Pelléas et Mélisande or of La Chute de la Maison Usher. Equally bold innovations occur in the ultimate apotheosis of the promenade theme in the monumental Great Gate of Kiev, which brings the cycle to a triumphant close. Bells are an integral part of the Russian landscape and their shifting clangour corresponds to the changeable humour of the Slavic race. Here, they take the leitmotif of Pictures and ring it out for the inauguration of the monument. Pianistically and harmonically, the writing is ground-breakingly inventive for 1874, the ample swing of the left hand suggesting the boom of a giant bourdon overlaid by the exultant chimes of the right hand. The astonishing hesitation between the second note of the scale (F) and its flattened version (F flat) during the first 12 bars, accompanied by the agogic progression of the chimes creates an eloquent poetic ambiguity. The subsequent impression of a jubilant dominant leads to the return of the promenade motif in a carillon peal. In effects such as the clash of the perfect B flat major chord against the resonance of the E flat tonic in the tenor, the added sixth, the spice of a pentatonic scale and multiple added notes, culminating in impressionistic accumulations of fifths and fourths serving as the dominant to the tonic. Mussorgsky shows himself to be a brilliant forerunner of impressionism whose bold inspiration would not be lost on Debussy. Ravel. Séverac, Le Flem, Vuillemin and many others in their own studies of bell-like sonorities.

Rachmaninoff's fame as a pianist having long overshadowed his compositional output, he was regarded until the 1980s (in France at least) as a musician of dubious taste characterised by an overblown sentimentality half-way between salon music and film scores. However, his symphonic works and operas finally sealed his reputation as one of the greatest Russian musicians of the 20th century, and analysis of his compositions shows that, far from the backward-looking conservative people had too long supposed him to be, he is the essential link in a chain connecting the great 19th century Russian classical composers to Prokofiev and Stravinsky. Works like his Sonata no. 2 reveal a highly personal and innovative modernity. Abounding with themes, rhythms and harmonies, their substance magnified by a dazzlingly rich instrumental texture of soaring virtuosity (it is probably one of the most technically demanding pieces ever written for the piano), it can initially give the misleading impression of a cliffhanging improvisation by an acrobatically inclined performer. On the contrary, closer listening and analysis reveal a remarkable unity of form coupled with an acute sense of construction. With two exceptions (the theme of the slow movement and the second theme of the finale), the thematic material derives entirely from the first thematic complex of the first movement, a hurricane that sweeps over the keyboard in chilling peals like the ringing of alarm bells in the middle of a night of terror. The second theme, meno mosso, in the relative major (D flat), with its swaying barcarole movement, brings some relief but is unable to impose itself, soon blown away by the initial squall concealed in the descending arpeggio of its accompaniment. This obsessive descending figure lends itself to a contrapuntal treatment in imitation which provides most of the incident in the development section. A subsidiary theme derived from the second theme, erratic as the striking of a bell shaken by the wind (p. 12 of the 1913 Gutheil score), gets the upper hand in a context of mounting tumult and exaltation, mutating into imperious and grandiose descending chordal scales which lead into the recapitulation (p. 15, Tempo 1). This contains a spectacular amplification of the material before an anticlimactic coda which concludes on a restatement (piano, as if expiring) of the B flat minor squall motif, now calmed down.

The slow movement which follows is one of the composer's most inspired pieces. A few highly modulatory introductory bars (which prefigure the slow movement of his fourth piano concerto) lead into the *Lento* theme of a melody in ABA' form: a swaying E minor tune (in fact an avatar of the subsidiary theme in the first movement) takes shape against an almost impressionistic background of tinkling bells, culminating in a vast and poignant climax underpinned by one of those ample harmonic progressions of which Rachmaninoff alone knew the secret. An anxiously chromatic transition leads into the B section, dominated by the opening of the sonata's leitmotif, first in imitation in a context

of successive modulations, then in a swirl of descending right-hand semiquavers over swinging bell-like chords in the left hand. A pause precedes the A' section, abridged, this time in E major, on suave harmonies reminiscent of both Chopin and Delius. The modulating episode heard at the beginning of the movement serves as a transition into the finale.

The finale is more like a sonata form without a development section than a rondo. The vertiginous and highly rhythmical first theme derives from the first theme of the first movement (the squall motif) and the subsidiary element. It contrasts with the less lively, more lyrical second theme, its hymn-like character reinforced by harmonic progressions, rising to grandiose heights on its triumphant return in B flat major before the wild, whirling coda.

The piece, with its cascading bell-like sonorities, was written in Rome in 1913 at the same time as the choral symphony *The Bells*, inspired by Edgar Allan Poe's poem of the same name. As in *Pictures at an Exhibition*, bells assert themselves as an essential experience for Russians, accompanying them from cradle to grave. As tocsin or funeral bell, they presage some imminent catastrophe: perhaps in this dark work Rachmaninoff glimpsed the disaster of 1917 and the ruin of Russia which ensued.

Later, comparing it to Chopin's second sonata in the same key of B flat minor, he declared himself dissatisfied and produced a second version in 1931. A full 120 bars were excised in the drastic revision and the writing was pared back. The untamed profusion and excesses of the 1913 edition now seem more consistent with the composer's ardent romanticism, though the toned-down 1931 version has its champions because it shows a smoother face and is less arduous for performer and listener alike. Rachmaninoff was not any happier with it, however: in 1942, Vladimir Horowitz came up with a compromise between the two versions, for his own personal use, which gained the composer's approval.

ILYA RASHKOVSKIY

Having started the piano at the age of five and composition a year later, and having given his first concert when he was eight, Ilya Rashkovskiy may without hesitation be described as a child prodigy. Born in Russia, he studied at Novossibirsk Conservatory and soon attracted the attention of Mstislav Rostropovich, whose foundation awarded him a scholarship. He then went to Hanover in Germany, where he worked with the illustrious Vladimir Krainek, before settling in Paris to study with Marian Rybicki at the École Normale Supérieure de Musique Alfred Cortot.

Although the leading piano competitions are in no way sufficient to define a musician's artistic personality, Ilya Rashkovskiy has an impressive record, winning first prize at the Hamamatsu competition in Japan, the Città di Pinerolo competition in Italy, the Jaén competition in Spain and the Chopin competition in Hong Kong, as well as various distinctions in the Long-Thibaud competition in Paris (second prize, audience prize and Fauré prize), the Queen Elisabeth competition in Belgium, the Arthur Rubinstein competition in Tel Aviv and the Georges Enesco competition in Bucharest.

At the same time, a busy performing career has taken him to the world's leading concert halls and festivals, including the Théâtre du Châtelet and Salle Pleyel in Paris, the Roque d'Anthéron festival, the Amsterdam Concertgebouw, the Great Hall of the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, the Suntory Hall in Tokyo and the Philharmonic Halls in Essen and Cologne in Germany. A virtuoso capable of tackling the most difficult concertos, he has been a regular guest of orchestras including the Orchestra of the Mariinski Theatre in St. Petersburg, the Russian State Orchestra, the Kiev Philharmonic, the Gulbenkian Orchestra of Lisbon, the Orchestre National de France, the Orchestre National de Lille and the New Japan Philharmonic Orchestra. His chamber music partners include leading musicians such as the violinists JiYoon Park and Valeriy Sokolov.

Wherever he goes, audiences and critics alike applaud his musical intelligence and a technical perfection which allows him to embrace a vast repertoire stretching from Mozart and Beethoven through Chopin, Fauré and Hahn to Mussorgsky, Rachmaninoff and Stravinsky.

Enregistrement les 10, 11 et 12 mai 2016 à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales: Edition russe «Muzika» sauf pour Rachmaninov, Sonate n°2, op. 36 Boosey&Hawkes

Piano Steinway & Sons n°563808 préparé par Pierre Malbos

Direction artistique, prise de son, montage : François Eckert

Photos: © Philippe Matsas (Ilya Rashkovskiy), © Leemage, LOC (Compositeurs), © Istock

Livret : Michel Fleury

Traductions: Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Claire Vachon

La Música SAS Philippe Maillard 21, rue Bergère 75009 Paris www.lamusica.fr

© Les Concerts Parisiens ® La Música LMU007

