

MEDTNER PIANO CONCERTO NO 2
RACHMANINOV PIANO CONCERTO NO 3
MARC-ANDRÉ HAMELIN
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
VLADIMIR JUROWSKI

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 3
ENGLISH	☞ page 4
FRANÇAIS	☞ page 13
DEUTSCH	☞ Seite 18

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



NIKOLAI MEDTNER

(1880–1951)

	Piano Concerto No 2 in C minor Op 50	[38'57]
1	Toccata: Allegro risoluto	[18'41]
2	Romanza: Andante con moto —	[8'37]
3	Divertimento: Allegro risoluto e molto vivace	[11'40]

SERGEI RACHMANINOV

(1873–1943)

	Piano Concerto No 3 in D minor Op 30	[43'11]
4	Allegro ma non tanto	[17'27]
5	Intermezzo: Adagio —	[11'06]
6	Finale: Alla breve	[14'38]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
PIETER SCHOEMAN leader
VLADIMIR JUROWSKI conductor



ALTHOUGH THEIR REPUTATIONS could scarcely be more disparate, Sergei Rachmaninov and Nikolai Medtner make an exceptionally interesting, like-minded pairing. Both were renowned concert pianists, and both wrote superbly for their instrument, unleashing hordes of notes that nevertheless fall gratifyingly under the fingers—at least expert ones, after patient learning. As composers, both were trained in a strict academic tradition, not least under the champion of polyphony in Russia, Sergei Taneyev; yet both rebelled against that schooling and could count themselves as largely self-taught. Both expressed anxiety about the length of their works—Rachmaninov’s fourth piano concerto, dedicated to Medtner, prompted an interesting exchange of letters on the topic. Both remained faithful to the aesthetics and styles they had grown up with (Chopin, Schumann and Liszt being their most conspicuous shared influences), and as a consequence both were hostile to new musical currents around them, not least among their principal fellow-Russian émigrés, Stravinsky and Prokofiev. Neither could stand the Bolshevik regime that turned their world upside-down, yet both experienced intense longing for the homeland.

RACHMANINOV Piano Concerto No 3 in D minor Op 30

Between the composition of his second and third concertos Rachmaninov married his cousin, Natalya Satina—not before getting the necessary dispensation from the Tsar. Despite a number of serious ailments, including bouts of angina, and the pressures of a young family, his three-pronged career as composer-pianist-conductor advanced on all fronts, creating problems by its very success. He completed *Francesca da Rimini*, composed a further opera (*The Miserly Knight*), and fulfilled a temporary conducting contract with the Bolshoi Theatre so successfully that he was offered the post of musical director there, as well as taking charge of orchestral concerts. In 1906–7 he wintered in

Dresden, largely to avoid the temptation to conduct and instead to forge ahead with composing his second symphony and his first piano sonata. At this stage still much exercised by financial worries, he had the confidence-raising prospect of a lucrative American tour as pianist, for which he had in mind a third concerto.

This work was largely composed in the summer of 1909 at the composer’s summer estate at Ivanovka, southeast of Moscow, though its conception probably goes back two or three years before that, and it was finished in Moscow that September. It was dedicated to Josef Hofmann, who, however, never played it. Rachmaninov practised the fiendishly demanding solo part on a dummy keyboard during his Atlantic crossing, before giving the premiere on 28 November 1909 with the New York Symphony Orchestra under Walter Damrosch in New York’s New Theater. The American critics were not yet disposed to rave about Rachmaninov as a composer, even though, or perhaps because, the reputation of his C sharp minor prelude preceded him, as it had done ten years earlier in Britain. After the premiere the *New York Sun* declared, ‘sound, reasonable music, this, though not a great nor memorable proclamation’; and in general the best the press had to say about the third concerto was that it put the second in the shade. Rachmaninov for his part took badly to what he saw as the pervasiveness of the American business ethic, and despite thunderous audience acclaim he found the American public cold.

Nineteen days after the premiere, he played the new concerto with the New York Philharmonic under Gustav Mahler at Carnegie Hall, professing admiration for the Austrian maestro’s attention to detail and his ability to make the musicians stay on, unprotesting, long after the scheduled end of a rehearsal. On 4 April 1910 he introduced the concerto to Russia, with the Moscow Philharmonic conducted by Evgeny Plotnikov. Russian critical responses



SERGEI RACHMANINOV

were warmer than those of their American counterparts, but in general European critics considered the work more as a splendid vehicle for Rachmaninov's pianism than as a noteworthy composition in its own right. Even so, only a few years later the third concerto's success had become so colossal that even as self-confident a spirit as Prokofiev was intimidated by the piece and determined to outdo it with his even more gargantuan Piano Concerto No 2.

The D minor concerto opens with a sense of palpable anticipation; anyone bar the first-time listener knows that this modest pulsation is going to unleash waves of astonishing power and energy. The opening paragraphs are in a constant state of becoming. The strings are kept muted while the tempo accelerates, and ideas spin off that will germinate further on—such as the trumpet counterpoint that will soon support the second subject, on strings alone, before the piano is sent into dreamy raptures by it. The ability to rhapsodize without sacrificing tautly disciplined thematic working brings to fruition everything Rachmaninov had learned from Taneyev and, indirectly, from Tchaikovsky. The remainder of the exposition is again built on a series of accelerandos. And all this is but preparation for the colossal accumulation of the development section. This initially dips down, gathering energy for the ascent, and in its course Rachmaninov goes through a bewildering succession of different keys while maintaining unwavering control of their overall trajectory (regulated by the bass line on cellos and double basses, from the breakthrough climax to the entry of the cadenza). Among his second thoughts for streamlining the piece were to provide the first movement with a less densely packed cadenza than the original (Marc-André Hamelin plays this revision, as does the composer himself on his single recording of the work, made with the Philadelphia Orchestra and Eugene Ormandy in 1939–40). After its titanic climax the cadenza enters a relaxation phase, supporting snippets of the opening theme on flute, oboe, clarinet and horn in turn, and the movement concludes with a brief review of all the material, the last few bars marked *accelerando*, in conformity with the main structural principle established in the initial phases.

As in the second concerto, the slow movement starts by bridging the harmonic gap from the previous one. This process is greatly magnified, and once again the main ideas



are all in a greater state of tonal flux than their counterparts in Rachmaninov's previous concertos. Does the soloist's opening flourish—rooted on F sharp minor with added sixth—define the home key, as it thrusts away the orchestra's continuing attachment to D minor? Or is its subsequent descent into D flat major the defining moment? (Rachmaninov's notated key signatures tell their own story, interestingly at odds with the music's surface orientation.) A hyper-passionate climax seems to purge the movement of its expressive longings, and a mercurial F sharp minor episode fleetingly recalls the main first movement theme, now woven around the piano's repeated-note figurations. Now that the piano has temporarily got the urge to rhapsodize out of its system, it pushes through to a mini-cadenza, which serves as a characteristically hyperbolic upbeat to the finale.

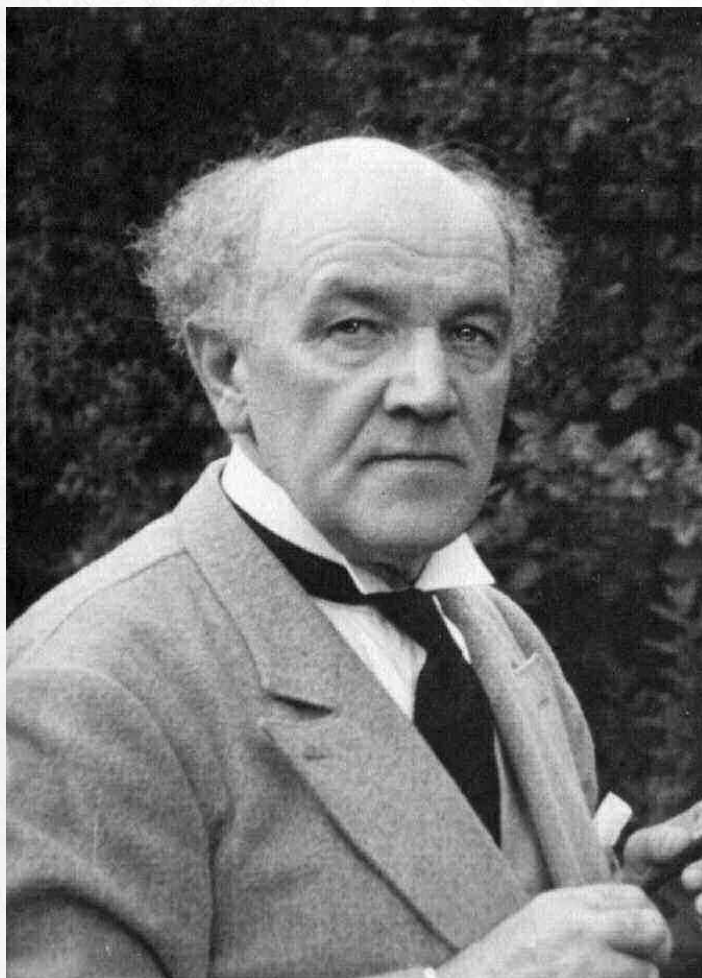
Music as firmly rooted in tradition as Rachmaninov's draws on the vast stock of archetypes inherited from the nineteenth century, skirting the edges of allusion and quotation. But the opening paragraph of the finale is closer than anything else in the third concerto to outright quotation, paraphrasing as it does Rimsky-Korsakov's *Russian Easter Festival Overture*. This reference in turn lends support to those who would trace religious imagery in the work back to its chant-like opening theme (a connection that Rachmaninov himself always brushed aside as fortuitous, despite his own devout Orthodox nature, and despite being steeped in the Church's musical traditions). A foretaste of the heroic victory to come, built on the piano's galloping left-hand syncopations, eventually subsides into a long chain of episodes, initially fairly relaxed but gradually building into a vast accompanied cadenza (which the composer significantly cut when he made his recording). This central phase is cadenza-like both for the pianist—in its swirling toccata figurations—and for the composer—in its subtly crafted references back to the first two movements



at the same time as it works over the finale's own ideas. As with the second symphony, the finale features a redemptive wide-spanning theme, with piano and orchestra at last united in a paean of praise to an unspecified higher power.

MEDTNER **Piano Concerto No 2 in C minor** Op 50

Nikolai Karlovich Medtner enrolled at the Moscow Conservatoire as a twelve-year-old just as Rachmaninov graduated from it. They finally met in 1902 thanks to Rachmaninov's curiosity over what was to become Medtner's F minor piano sonata, Op 5, the work which first brought him to significant public attention. A lifelong friendship was to unfold and the two composers' biographies are intertwined, just as their respective outputs reveal acute awareness of one another's work. Both came from privileged families and both became exiles from Russia, yet in other respects they were chalk and cheese. In America Rachmaninov, father of four and with mouths to feed, heeded the canny advice of promoters (even when inscrutably informed that the attention span of the average educated American audience was seventeen minutes), and prospered anew as one of the great pianists of his era. Medtner, childless and almost wholly dependent on his redoubtable wife, Anna, was described by an early colleague as 'delicate, shy ... a sensitive and lofty soul ... a man "not of this world" ... in no way adapted to practical life. The very simplest things seemed complicated to him ...' Obstinacy surfaced in his insistence on presenting lengthy recitals exclusively of his own music, even as both it and its pre-Revolutionary Russian world were superseded by harsher realities and the more abrasive voices rooted in them. Migrating from Germany to France and finally, in 1935, to England, in life Medtner never achieved the sustained recognition to which he aspired. The Medtners' lives intersected with those of the Rachmaninovs both in Europe and (on tour) in America, with the worldly-wise



NIKOLAI MEDTNER

Rachmaninov continually protecting his younger colleague from the attentions of the 'wrong' promoters and carrying out acts of selfless generosity by stealth.

Because Medtner's idiom changed little in half a century, and owing also to his habitual notebooks from which ideas might come to fruition decades later, pinpointing a work's date of inception is problematic. Nikolai wrote in September 1923 to his brother Alexander that the second piano

concerto's premiere could not take place in the forthcoming season for the laconically excellent reason that it 'still doesn't exist'. Other evidence suggests that he had begun sketches before leaving Russia in October 1921, that he did actually finish the short score in the summer of 1922, and that it was the therefore orchestration of the work that delayed its final appearance.

In the same summer Rachmaninov was completing his own fourth concerto (reciprocally dedicated to Medtner but later subject to drastic revision), and the composers sustained a correspondence at this stage, one aspect being Medtner's dismay at the magnitude of the orchestrator's task and his own relative inexperience in it. His comments show him less interested in sound 'colour' than in the 'argument' of the music itself, which he held incidentally responsible for emerging colour in any case. Whereas Rachmaninov's scoring is expert not only in vivid symphonic music but also in its knowing subjugation of a concerto orchestra for accompanying purposes, Medtner struggled to distance himself from the pianist's instinct. Surviving manuscripts show that the hapless Anna made ink fair copies of entire piano parts to the concertos, these sitting in the middle of the page as in a full score, awaiting Nikolai's pencilled first thoughts on the surrounding instrumentation. This inevitably results in few moments of respite for the soloist, whose material becomes the *fons et origo* of almost everything else. It may be helpful to think of Angus Morrison's comment on Constant Lambert's piano solo part in *The Rio Grande*: 'Constant's idea [was] that the piano should be like the 'I' in a novel, a central narrator ... reflecting upon the varied episodes ... and binding them together into one subjective experience.' Something of the same applies to Medtner, yet his scoring here is more than 'fit for purpose', while the soloist's part matches Rachmaninov's concertos in its all-encompassing virtuosity, seldom falling silent except in passages immediately



preceding its own solo cadenzas (although another instance occurs at the end of the first movement's exposition).

Medtner's other two piano concertos deploy a monolithic form based largely on the seamless unfolding of free variations. This renders them more challenging for the listener than the second concerto, which falls into three distinct movements: Toccata, Romanza and Divertimento. An immediately recognizable feature is Medtner's febrile rhythmic imagination, operating habitually in fruitful contrast with his more conventional harmonic language. A predilection for quaver rhythms grouped in threes, creating opposition to the prevailing beat, means that spontaneous dance is seldom far away and serves to leaven or intersperse moments of more elevated rhetoric. A restless opening rhythm launches a lengthy paragraph leading to a lyrical theme in the relative major key and a more scherzo-like pendant theme in G major. Development of these disparate ideas is unified partly by the ubiquity of the piano, partly by a kind of osmosis whereby the melodic outlines of one theme may borrow the rhythmic characteristics of another; for example, one hears the lyrical theme's reincarnation in diminution (proportionally lessened note lengths), discovering an unsuspected kinship to the opening Toccata idea. The movement owes much to the composer's earlier, monolithic *Sonata tragica*, Op 39 No 5, in the same key, despite a much more buoyant mood. A climactic onset to the recapitulation leads into a cadenza whose trajectory affords revealing comparison with its counterpart in Rachmaninov's third concerto. As in that work, the first movement eventually makes a flickeringly enigmatic exit, its evanescence belying the heroic substance of what has gone before.

The Romanza (in A flat major) offers one of Medtner's most artlessly improvisatory melodies, spinning a longer line through a series of variations in which the scherzo material is centrally placed, thus nodding not only at Rachmaninov's second and third concertos but also at Scriabin's piano

concerto, Op 20. On either side of this, the climactic material is not only among Medtner's most overt references to Rachmaninov by virtue of its opulent textures and generous melodic impulse, but also (towards the end) arguably the closest Medtner's music ever came to the erotic.

The Romanza foretells the opening of the Divertimento before expiring on an inclusive chord, the soloist's resolution thus serving to launch the new movement. Despite its innocuous title, this (in one-in-a-bar triple time) bristles with virtuoso challenges and disparate ideas. A sinuous theme in regular crotchets provides a secondary subject. In the central development of the movement, a striking burlesque episode shows that, despite that early colleague's estimate of his personality, Medtner did not lack a sense of humour. An ensuing dialogue between piano and orchestra hints at improvising folk musicians before thematic material from the first movement is recapitulated and extended, its accentuation sometimes falling in a deliberately haphazard fashion against the revised bar length. This is ingeniously combined with exploration of the Divertimento's own subject matter. After the recapitulation a brief but turbulent cadenza launches a lengthy concluding stretto section, eventually reaching a rising chromatic roulade from the soloist which—in more burlesque mood—fortuitously mirrors the vertiginous descent of octaves in the peroration of Rachmaninov's third concerto. A riotous conclusion underlines this work as one of Medtner's sunniest and most unbridled inspirations, and an excellent introduction to his music. The work was first heard at Moscow Conservatoire in March 1927, during Medtner's only return tour to what had meanwhile become Soviet Russia. In emotional circumstances it was very warmly received, yet only now is it beginning to find a regular toehold in the concerto repertoire.

Notes by DAVID FANNING (Rachmaninov)
& FRANCIS POTT (Medtner) © 2017



MARC-ANDRÉ **Hamelin**

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in Europe,

Australia and the Far East. Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty albums for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Busoni, Haydn, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Debussy, Haydn, Janáček, Liszt, Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Études in all the minor keys* was triumphantly received.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre national du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.

VLADIMIR Jurowski

Vladimir Jurowski has been Principal Conductor and Artistic Advisor of the London Philharmonic Orchestra since September 2007, and in 2017 becomes Chief Conductor and Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. He also holds the titles of Principal Artist of the Orchestra of the Age of Enlightenment, Artistic Director of the Russian State Academic Symphony Orchestra, and Artistic Director of the George Enescu International Festival, Bucharest. He enjoys close relationships with the world's most distinguished artistic institutions, including the Chamber Orchestra of Europe, New York Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Proms and Lucerne Festival.

Recent highlights include performances of *Boris Godunov*, uniting the Orchestra of the Age of Enlightenment with the orchestra of the Mikhailovsky Theatre in St Petersburg, his debut at the Salzburg Easter Festival at the helm of the Staatskapelle Dresden, his debut at the Bayerische Staatsoper with *The Fiery Angel*, returning to the Komische Oper Berlin (where he began his career as First Kapellmeister from 1997–2000) for *Moses und Aron*, and a unique project with the London Sinfonietta in Moscow to celebrate the Anglo-Russian Year of Cultural Exchange. With the State Academic Symphony of Russia he has developed a highly individual and celebrated profile in Moscow, with a strong focus on contemporary repertoire, and curated projects, most recently a series of performances exploring treatments of Shakespeare in Soviet music, theatre and cinema. Future highlights include his Salzburg Festival debut with *Wozzeck*, and his first return to Glyndebourne as a guest conductor, to lead the world premiere production of Brett Dean's *Hamlet*.



© Sheila Rock

His tenure as Music Director at Glyndebourne (2001–2013) has been documented in numerous CD and DVD releases including award-winning productions of *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Ariadne auf Naxos*, *Falstaff*, *La Cenerentola*, Rachmaninov's *The Miserly Knight* and Prokofiev's *Betrothal in a Monastery*.



LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

violin 1 Pieter Schoeman (leader), Vesselin Gellev, Ji-Hyun Lee, Ilyoung Chae (Rachmaninov only),
Katalin Varnagy (Medtner only), Catherine Craig, Thomas Eisner, Martin Hohmann, Geoffrey Lynn, Robert Pool, Sarah Streatfield,
Yang Zhang, Grace Lee, Rebecca Shorrocks (Medtner only), Galina Tanney (Rachmaninov only)
violin 2 Andrew Storey, Marie-Anne Mairesse, Joseph Maher, Fiona Higham, Nancy Elan, Nynke Hijlkema, Lorenzo Gentili-Tedeschi,
Kate Birchall, Sioni Fraser, Alison Strange (Medtner only), Alberto Vidal (Rachmaninov only), Sheila Law, Stephen Stewart, Georgina Leo
viola Przemyslaw Pujanek, Cyrille Mercier, Robert Duncan, Katharine Leek, Susanne Martens,
Benedetto Pollani, Laura Vallejo, Naomi Holt, Daniel Cornford, Sarah Malcolm
cello Pei-Jee Ng, Francis Bucknall, Elisabeth Wiklander, Susan Sutherley, George Hoult, Helen Rathbone, Auriol Evans, Anne Waddington
double bass Kevin Rundell, Sebastian Pennar, George Peniston, Laurence Lovelle, Lowri Morgan, Charlotte Kerbegian
flute Katie Bedford, Stewart McIlwham *oboe* Stéphane Rancourt, Alice Munday
clarinet Robert Hill, Thomas Watmough *bassoon* Gareth Newman, Simon Estell
horn John Ryan (Medtner only), David Pyatt (Rachmaninov only), Martin Hobbs, Alex Wide, Gareth Mollison
trumpet Paul Beniston, Anne McAneney *trombone* David Whitehouse, Matthew Lewis
bass trombone Lyndon Meredith *tuba* Lee Tsarmaklis
timpani Simon Carrington *percussion* (Rachmaninov only) Andrew Barclay, Henry Baldwin, Keith Millar

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 7 (Medtner) & 10 (Rachmaninov) March 2016

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician NIGEL POLMEAR

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII

Front photograph by Angie Rea / Arcangel

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information



Also available

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975) CDA67425

Piano Concertos Nos 1 & 2

RODION KONSTANTINOVICH SHCHEDRIN (b1932)

Piano Concerto No 2

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / ANDREW LITTON

‘Marc-André Hamelin is a superb advocate for all three pieces—the zip and zest of much of the writing presenting no difficulty to this extraordinary virtuoso’ (*Gramophone*)

FERRUCCIO BUSONI (1866–1924) CDA67143

Piano Concerto in C major, Op 39

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA / MARK ELDER

‘Another awe-inspiring feat from this prodigiously virtuosic Canadian ... like no other performance that I’ve heard it proves what a richly enjoyable piece it is ... a dazzling disc ... a spine-tingling experience’ (*Gramophone*)

FRANZ XAVER SCHARWENKA (1850–1924) CDA67508

Piano Concerto No 1 in B flat minor, Op 32

ANTON RUBINSTEIN (1829–1894)

Piano Concerto No 4 in D minor, Op 70

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / MICHAEL STERN

‘Marc-André Hamelin soars to ever new heights of virtuosity ... Hamelin is superbly partnered and recorded, and lovers of lush, romantic melody embellished with hundreds and thousands of winking sequins need look no further’ (*Gramophone*)



MEDTNER & RACHMANINOV **Concertos pour piano**

MALGRÉ DES RÉPUTATIONS aussi divergentes que possible, Sergueï Rachmaninov et Nikolai Medtner forment une paire d'un intérêt exceptionnel, liés par une même vision des choses. Tous deux furent des pianistes concertistes de renom, qui écrivirent superbement pour leur instrument, déployant des masses de notes qui n'en tombent pas moins agréablement sous les doigts—enfin, sous des doigts experts, après un patient apprentissage. Tous deux furent formés à la composition dans une stricte tradition académique, notamment sous la direction de Sergueï Taneïev, le champion russe de la polyphonie ; mais comme ils se rebellèrent contre cette éducation, ils s'estimèrent essentiellement autodidactes. Tous deux exprimèrent une certaine angoisse quant à la longueur de leurs œuvres—le concerto pour piano n° 4 que Rachmaninov dédia à Medtner fit ainsi l'objet d'un intéressant échange épistolaire. Tous deux demeurèrent fidèles à l'esthétique et aux styles avec lesquels ils avaient grandi (Chopin, Schumann et Liszt furent leurs influences communes les plus évidentes), d'où leur hostilité envers les nouveaux courants musicaux, notamment ceux de leurs principaux compatriotes émigrés, Stravinski et Prokofiev. Aucun des deux ne put supporter le régime bolchevique qui mit leur monde sens dessus dessous, ce qui ne les empêcha pas d'éprouver une intense nostalgie de leur patrie.

RACHMANINOV **Concerto pour piano n° 3 en ré mineur**

Entre la composition de son deuxième et de son troisième concerto, Rachmaninov épousa sa cousine, Natalya Satina—non sans avoir auparavant obtenu la dispense nécessaire du tsar. Malgré plusieurs maladies sérieuses, notamment des angines, et les contraintes d'une jeune famille, sa triple carrière de compositeur, pianiste et chef d'orchestre se développa sur tous ces fronts, créant des

problèmes par son succès même. Il acheva *Francesca da Rimini*, composa un autre opéra (*Le Chevalier ladre*) et honora un contrat temporaire de chef d'orchestre au Théâtre du Bolchoï avec tant de succès qu'on lui proposa le poste de directeur musical dans ce théâtre, ainsi que la prise en charge des concerts symphoniques. En 1906–07, il passa l'hiver à Dresde, en grande partie pour éviter la tentation de diriger car il préférait aller de l'avant dans la composition de sa deuxième symphonie et de sa première sonate pour piano. À ce stade, encore très préoccupé par des soucis financiers, il nourrissait l'espoir d'une lucrative tournée américaine en tant que pianiste, pour laquelle il avait à l'esprit un troisième concerto.

Cette œuvre fut composée en grande partie au cours de l'été 1909 dans la résidence d'été du compositeur à Ivanovka, au sud-est de Moscou, mais sa conception remonte probablement à deux ou trois années auparavant, et il l'acheva à Moscou en septembre. Elle fut dédiée à Josef Hofmann qui, toutefois, ne la joua jamais. Rachmaninov travailla la partie soliste diaboliquement difficile sur un clavier muet pendant sa traversée de l'Atlantique, avant d'en donner la première exécution le 28 novembre 1909 avec l'Orchestre symphonique de New York, sous la direction de Walter Damrosch, au New Theater de New York. La critique américaine n'était pas encore prête à s'extasier sur la musique de Rachmaninov, même si, ou peut-être parce que la réputation de son prélude en ut dièse mineur l'avait précédé, comme ce fut le cas dix ans plus tôt en Grande-Bretagne. Après la création, le *New York Sun* déclara : « C'est de la bonne musique, convenable, mais sans rien de vraiment grand ni de vraiment mémorable » ; et en général, ce que la presse dit de plus favorable sur le troisième concerto fut qu'il éclipsait le deuxième. Pour sa part, Rachmaninov prit mal ce qu'il considéra comme le côté omniprésent de l'éthique américaine des affaires et



les tonnerres d'applaudissements ne l'empêchèrent pas de ressentir une certaine froideur de la part du public américain.

Dix-neuf jours après la première, il joua le nouveau concerto avec l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Gustav Mahler à Carnegie Hall, exprimant son admiration pour l'attention que portait le maestro autrichien aux détails et pour son aptitude à faire rester longtemps les musiciens, sans protester, après la fin d'une répétition. Le 4 avril 1910, il présenta ce concerto en Russie, avec l'Orchestre philharmonique de Moscou sous la direction d'Evgueni Plotnikov. Les réactions de la critique russe furent plus chaleureuses que celles de son homologue américaine, mais en général la critique européenne considéra davantage cette œuvre comme un magnifique véhicule destiné à mettre en valeur les qualités pianistiques de Rachmaninov que comme une composition remarquable en elle-même. Néanmoins, à peine quelques années plus tard, le succès du troisième concerto était devenu si important que même un esprit aussi sûr de lui que Prokofiev fut intimidé par cette œuvre et décida de la surpasser avec son concerto pour piano n° 2, encore plus gargantuesque.

Le concerto en ré mineur commence avec une impression d'attente manifeste ; quiconque hormis le nouvel auditeur sait que cette modeste pulsation ne tardera pas à libérer une houle stupéfiante de puissance et d'énergie. Les premiers paragraphes sont dans un état constant de devenir. Les cordes restent en sourdine tandis que le tempo accélère, et des idées se font jour, qui vont éclore par la suite—comme le contrepont de trompette qui soutiendra bientôt le second sujet, aux cordes seules, avant d'expédier le piano dans un ravissement rêveur. L'aptitude à traiter la musique de manière rhapsodique sans sacrifier le travail thématique très rigoureux permet de faire aboutir tout ce que Rachmaninov avait appris de Taneïev et, indirectement,



de Tchaïkovski. Le reste de l'exposition est à nouveau construit sur une série d'accelerandos. Et tout ceci n'est que la préparation à l'accumulation colossale du développement. Celui-ci commence par piquer du nez pour rassembler de l'énergie avant l'ascension et, au cours de ce développement, Rachmaninov passe par une succession ahurissante de tonalités différentes tout en conservant un contrôle inébranlable de la trajectoire globale (régulé par la basse aux violoncelles et aux contrebasses, entre le point culminant révolutionnaire et l'entrée de la cadence). Parmi ses remises en question pour rationaliser la pièce, il a eu l'idée d'écrire pour le premier mouvement une cadence moins dense que celle de l'original (Marc-André Hamelin joue cette révision, comme le compositeur lui-même dans son seul et unique enregistrement de cette œuvre, avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction d'Eugene Ormandy, en 1939–40). Après son sommet titanesque, la cadence entre dans une phase de détente, soutenant des bribes du thème initial tour à tour à la flûte, au hautbois, à la clarinette et au cor, et le mouvement s'achève en passant rapidement en revue tout le matériel, avec les dernières mesures marquées *accelerando*, conformément au principe structurel fondamental établi dans les phases initiales.

Comme dans le deuxième concerto, le mouvement lent commence par combler le trou harmonique avec le précédent. Ce processus est très amplifié et, une fois encore, toutes les idées principales se situent dans un état de flux tonal plus important que leurs équivalents dans les précédents concertos de Rachmaninov. L'ornementation initiale de la partie soliste—enracinée sur fa dièse mineur avec la sixte ajoutée—définit-elle la tonalité d'origine, en repoussant l'attachement ininterrompu de l'orchestre à ré mineur ? Ou la descente ultérieure en ré bémol majeur est-elle le moment décisif ? (Les armatures de la clef qu'a notées Rachmaninov racontent leur propre histoire qui, chose intéressante, ne cadre pas avec l'orientation



apparente de la musique.) Un sommet hyper passionné semble libérer le mouvement de ses aspirations expressives, et un épisode vif en fa dièse mineur rappelle fugitivement le thème principal du premier mouvement, maintenant tissé autour des figurations en notes répétées du piano. Le piano éprouve maintenant un certain besoin de liberté pour adopter une démarche rhapsodique qui le sort de son système et il se fraye un chemin jusqu'à une mini-cadence qui sert de levée typiquement hyperbolique au finale.

Une musique aussi profondément ancrée dans les traditions que celle de Rachmaninov puise à la source, ô combien généreuse, des archétypes hérités du XIX^e siècle, frôlant ainsi les rives de l'allusion et de la citation. Mais, dans le troisième concerto, on ne saurait être plus proche de la citation pure que dans le premier paragraphe du finale, avec une paraphrase de l'ouverture de *La Grande Pâque russe* de Rimski-Korsakov. Cette référence apporte, à son tour, de l'eau au moulin de ceux qui trouveraient des images religieuses dans cette œuvre en raison de son thème initial qui ressemble à une mélodie (un lien que Rachmaninov lui-même considéra toujours comme fortuit malgré ses propres convictions ancrées dans la religion orthodoxe et bien qu'il ait été imprégné des traditions musicales de l'Église). Un avant-goût de la victoire héroïque à venir, construit sur les syncopes galopantes de la main gauche du pianiste, retombe finalement dans une longue chaîne d'épisodes, assez détendus au début mais qui se dirigent peu à peu vers une vaste cadence accompagnée (que le compositeur coupa sensiblement dans son enregistrement). Cette phase centrale tient lieu de cadence à la fois pour le pianiste—dans ses figurations tourbillonnantes de toccata—et pour le compositeur—dans ses références subtiles aux deux premiers mouvements tout en élaborant les propres idées du finale. Comme dans la deuxième symphonie, le finale présente un thème rédempteur de grande envergure, avec le piano et l'orchestre enfin

unis dans un hymne de louanges à une puissance supérieure non spécifiée.

MEDTNER **Concerto pour piano n° 2 en ut mineur**

Nikolaï Karlovitch Medtner s'inscrivit au Conservatoire de Moscou à l'âge de douze ans juste au moment où Rachmaninov y obtenait son diplôme. Ils se rencontrèrent finalement en 1902 grâce à la curiosité de Rachmaninov à propos de ce qui allait devenir la sonate pour piano en fa mineur, op.5, de Medtner, l'œuvre qui fut la première à attirer vraiment l'attention du public sur lui. Une amitié de toujours allait se forger et les biographies de ces deux compositeurs se croisent, tout comme leur œuvre respective révèle une conscience aiguë de celle de l'autre. Tous deux appartenaient à des familles privilégiées et tous deux s'exilèrent de Russie, mais à d'autres égards ils étaient dissemblables. En Amérique, Rachmaninov, père de quatre enfants avec des bouches à nourrir, tenait compte des conseils prudents des imprésarios (même lorsqu'il était informé de manière impénétrable que la durée d'attention du public américain moyen cultivé était de dix-sept minutes), et prospéra de nouveau comme l'un des plus grands pianistes de son époque. Medtner, sans enfant et presque totalement dépendant de sa redoutable épouse, Anna, fut décrit par l'un de ses premiers collègues comme « délicat, timide ... une âme sensible et noble ... un homme 'pas de ce monde' ... totalement inadapté à la vie pratique. Les choses les plus simples lui semblaient compliquées ... » L'obstination se faisait jour dans son insistance à présenter de longs récitals exclusivement consacrés à sa propre musique, alors même que celle-ci, comme son univers russe prérévolutionnaire, étaient supplantés par des réalités plus dures et par les voix plus mordantes enracinées en elles. Émigrant d'Allemagne en France et finalement, en 1935, en Angleterre, Medtner ne connut jamais de son vivant la reconnaissance soutenue





à laquelle il aspirait. La vie des Medtner croisa celle des Rachmaninov en Europe et (au cours d'une tournée) en Amérique ; Rachmaninov qui avait de l'expérience protégeait continuellement son jeune collègue des attentions des « mauvais » imprésarios et accomplissait en toute discrétion des actes de générosité désintéressée.

Il est difficile de déterminer la date du début de composition d'une œuvre de Medtner car son langage changea peu en un demi-siècle et aussi parce que les idées notées dans ses carnets habituels pouvaient se concrétiser des dizaines d'années plus tard. Nikolaï écrivit en septembre 1923 à son frère Alexandre que la création du deuxième concerto pour piano ne pourrait avoir lieu au cours de la saison suivante pour l'excellente et laconique raison qu'il « n'existe pas encore ». D'autres témoignages laissent entendre qu'il avait commencé les esquisses avant de quitter la Russie en octobre 1921, qu'il termina vraiment la partition durant l'été 1922 et que c'était donc l'orchestration de l'œuvre qui retarda sa parution définitive.

Au cours du même été, Rachmaninov achevait son propre quatrième concerto (dédié réciproquement à Medtner mais soumis par la suite à une révision radicale), et les deux compositeurs entretenirent une correspondance soutenue à cette époque, dont un aspect fut la consternation de Medtner face à l'ampleur de la tâche de l'orchestrateur et à sa propre inexpérience relative dans ce domaine. Ses remarques indiquent qu'il s'intéressait moins à la « couleur » sonore qu'à « l'argument » de la musique elle-même qui, soi dit en passant, faisait elle-même émerger la couleur. Alors que l'orchestration de Rachmaninov s'impose au plus haut niveau non seulement dans la musique symphonique éclatante mais aussi dans l'assujettissement d'un orchestre de concerto à des fins d'accompagnement, Medtner s'efforce de mettre une certaine distance entre lui et son instinct de pianiste. Les manuscrits qui nous sont parvenus montrent que la malheureuse Anna faisait d'assez

bonnes copies à l'encre de la totalité des parties de piano des concertos ; elle les plaçait au milieu de la page comme dans une grande partition, en attendant les premières idées de Nikolaï sur l'instrumentation environnante notées au crayon. Il en résulte inévitablement quelques instants de répit pour le soliste, dont le matériel devient la source et l'origine de presque tout le reste. Il peut être utile de penser au commentaire d'Angus Morrison sur la partie de piano seul de Constant Lambert dans *Le Rio Grande* : « L'idée de Constant [était] que le piano devrait être comme le 'je' dans un roman, un narrateur central ... réfléchissant aux divers épisodes ... et les unissant en une expérience subjective. » Quelque chose de ce genre s'applique à Medtner, mais ici son orchestration est plus qu'adaptée à ses besoins et la partie soliste égale celle des concertos de Rachmaninov dans une virtuosité globale, gardant rarement le silence, sauf dans les passages qui précèdent immédiatement ses propres cadences en solo (un autre cas se présente à la fin de l'exposition du premier mouvement).

Les deux autres concertos pour piano de Medtner déploient une forme monolithique qui repose largement sur le déroulement ininterrompu de variations libres, ce qui les rend d'un abord plus difficile pour l'auditeur que le concerto n° 2, avec ses trois mouvements distincts : Toccata, Romanza et Divertimento. L'imagination rythmique fébrile de Medtner est une caractéristique reconnaissable d'emblée ; elle fonctionne habituellement en un contraste fructueux avec son langage harmonique plus conventionnel. Une prédilection pour les rythmes de croches groupées par trois, créant une opposition avec le temps fort, signifie qu'une danse spontanée est rarement éloignée et sert à relever ou à entrecouper des moments de rhétorique plus élevée. Un rythme initial agité lance un très long paragraphe menant à un thème lyrique au relatif majeur et à son pendant plus proche d'un scherzo en sol majeur. Le développement de ces idées disparates est unifié en partie



par l'omniprésence du piano, en partie par une sorte d'osmose par laquelle les contours mélodiques d'un thème peuvent emprunter les caractéristiques rythmiques de l'autre ; par exemple, on entend la réincarnation du thème lyrique en diminution (des longueurs de notes réduites proportionnellement), découvrant une parenté insoupçonnée avec l'idée initiale de Toccata. Le mouvement doit beaucoup à la *Sonata tragica*, op.39 n° 5, antérieure du compositeur, monolithique et dans la même tonalité, malgré une atmosphère beaucoup plus gaie. Une approche climatique de la réexposition mène à une cadence dont la trajectoire offre une comparaison révélatrice avec son équivalent dans le troisième concerto de Rachmaninov. Comme dans cette œuvre, le premier mouvement finit par faire une sortie énigmatiquement vacillante dont l'évanescence dément la substance héroïque de ce qui s'est passé auparavant.

Dans la Romanza (en la bémol majeur) se trouve l'une des mélodies les plus proches de l'improvisation, en toute ingénuité, tissant une ligne plus longue au travers d'une série de variations où le matériel du scherzo est placé au centre, hommage non seulement au deuxième et au troisième concerto de Rachmaninov mais encore au concerto pour piano, op.20, de Scriabine. Des deux côtés de cette ligne, le matériel essentiel compte non seulement parmi les références les plus manifestes de Medtner à Rachmaninov à cause de ses textures opulentes et de son impulsion mélodique généreuse, mais en outre (vers la fin) la musique de Medtner ne s'est peut-être jamais tant approchée de l'érotisme.

La Romanza annonce le début du Divertimento avant d'expirer sur un accord inclusif, la résolution du soliste servant ainsi à lancer le nouveau mouvement. Malgré son titre inoffensif, il est hérissé de défis virtuoses et d'idées disparates (en mesures ternaires à un temps). Un thème sinueux en noires régulières constitue un sujet secondaire.

Dans le développement central du mouvement, un épisode burlesque frappant montre que, malgré le jugement porté sur sa personnalité par son collègue de jeunesse, Medtner ne manquait pas de sens de l'humour. Un dialogue qui suit entre le piano et l'orchestre fait allusion à des musiciens traditionnels en train d'improviser avant que le matériel thématique du premier mouvement soit réexposé et prolongé, son accentuation allant parfois de manière délibérément désordonnée à l'encontre de la longueur de la mesure révisée. Ceci est ingénieusement associé à l'exploration du propre sujet du Divertimento. Après la réexposition, une cadence courte mais turbulente lance une très longue strette conclusive, qui finit par atteindre une roulade chromatique ascendante du soliste qui—dans une ambiance plus burlesque—reflète fortuitement la vertigineuse descente d'octaves dans la péroraison du troisième concerto de Rachmaninov. Une conclusion exubérante fait de cette œuvre l'une des inspirations les plus jouées et les plus débridées de Medtner, et constitue une excellente introduction à sa musique. Elle fut créée au Conservatoire de Moscou, en mars 1927, au cours du seul retour de Medtner dans ce qui était devenu entre-temps la Russie soviétique. Dans des circonstances émouvantes, elle reçut un accueil très chaleureux et pourtant elle commence seulement maintenant à prendre pied dans le répertoire du concerto.

DAVID FANNING (Rachmaninov) & FRANCIS POTT (Medtner)

© 2017 Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



SERGEJ RACHMANINOW und Nikolai Medtner hatten zwar jeweils ein sehr unterschiedliches Renommee, doch bildeten sie ein außergewöhnlich interessantes und durchaus gleichgesinntes Paar. Beide waren angesehene Konzertpianisten und beide komponierten hervorragend für ihr Instrument; in ihren Werken werden riesige Tonmassen freigesetzt, die gleichwohl dankbar unter die (fachkundigen und geübten) Finger fallen. Als Komponisten waren beide aus einer streng akademischen Schule hervorgegangen, nicht zuletzt unter der Ägide des russischen Verfechters der Polyphonie, Sergej Tanejew. Jedoch lehnten sich beide gegen diese Ausbildung auf und konnten sich weitgehend als Autodidakten bezeichnen. Beide äußerten Bedenken ob der Länge ihrer Werke—Rachmaninows viertes Klavierkonzert, welches Medtner gewidmet ist, lieferte den Anstoß zu einem interessanten Briefwechsel zu diesem Thema. Beide blieben der Ästhetik und den Stilen treu, mit denen sie aufgewachsen waren (Chopin, Schumann und Liszt waren die offenkundigsten gemeinsamen Einflüsse), weshalb beide die neuen musikalischen Strömungen um sich herum ablehnten, nicht zuletzt die Werke ihrer bedeutendsten Landsmänner im Exil, Strawinsky und Prokofjew. Beide konnten das bolschewistische Regime, welches ihre Welt auf den Kopf gestellt hatte, nicht ertragen und doch empfanden beide eine intensive Sehnsucht nach ihrem Heimatland.

RACHMANINOW **Klavierkonzert Nr. 3 in d-Moll** op. 30

Nachdem er sein zweites Klavierkonzert vollendet hatte, heiratete Rachmaninow seine Cousine, Natalja Satina—jedoch erst, als er die entsprechende Erlaubnis des Zaren erhalten hatte. Trotz einer Reihe von ernstlichen Krankheiten, so etwa Anfälle von Angina, und den Belastungen einer jungen Familie entwickelte sich seine dreifältige Karriere als Komponist, Pianist und Dirigent an allen

Fronten weiter und wurde eben durch seine Erfolge zum Problem. Er vollendete *Francesca da Rimini*, komponierte eine weitere Oper (*Der geizige Ritter*) und erfüllte einen Vertrag auf kurze Zeit für ein Dirigierengagement am Bolschoi-Theater so erfolgreich, dass ihm die Stellung des Musikdirektors angeboten und die Verantwortung für Orchesterkonzerte übertragen wurde. Den Winter 1906–07 verbrachte er in Dresden, hauptsächlich um der Versuchung des Dirigierens zu widerstehen und stattdessen seine zweite Symphonie und seine erste Klaviersonate zu komponieren. Zu diesem Zeitpunkt standen seine finanziellen Sorgen noch im Vordergrund, doch fühlte er sich von der Aussicht auf eine lukrative Konzertreise durch Amerika ermutigt. Für diese Tournee plante er ein drittes Klavierkonzert.

Dieses Werk entstand zum größten Teil im Sommer 1909 in Ivanovka (südöstlich von Moskau gelegen) und wurde im September in Moskau fertiggestellt; Rachmaninow hatte es jedoch bereits zwei oder drei Jahre zuvor konzipiert. Es ist Josef Hofmann gewidmet, der es jedoch nie spielte. Rachmaninow übte die ungeheuer schwere Solopartie auf einer künstlichen Tastatur während der Überfahrt nach Amerika, bevor er am 28. November 1909 mit dem New York Symphony Orchestra unter Walter Damrosch im New Yorker New Theater die Uraufführung gab. Die amerikanischen Musikkritiker waren noch nicht dazu bereit, Rachmaninow als Komponisten besonders zu rühmen obwohl, oder vielleicht weil, ihm der Ruf seines cis-Moll-Prélude vorgegangen war—ebenso war es ihm zehn Jahre zuvor in England ergangen. Nach der Premiere erklärte die *New York Sun* das Werk für „solide, brauchbare Musik, jedoch keine große oder denkwürdige Aussage“; ansonsten war es das größte Lob der Presse, dass das dritte Klavierkonzert das zweite in den Schatten stelle. Rachmaninow selbst fühlte sich in Amerika nicht wohl, was seiner Aussage nach an dem allgegenwärtigen amerikanischen Geschäftssinn lag, und



trotz des tosenden Applaus des Publikums empfand er die Amerikaner als kalt.

Neunzehn Tage nach der Premiere führte er das neue Klavierkonzert zusammen mit den New Yorker Philharmonikern unter Gustav Mahler in der Carnegie Hall auf und bekundete seine Bewunderung für die Liebe zum Detail des österreichischen Meisters und auch dessen Fähigkeit, die Orchestermusiker lang nach dem geplanten Ende der Probe—ohne Protest—dazubehalten. Am 4. April 1910 stellte er das Konzert zusammen mit den Moskauer Philharmonikern unter der Leitung von Jewgeni Plotnikow in Russland vor. Die Reaktionen der russischen Musikkritiker waren wärmer als die ihrer amerikanischen Kollegen; jedoch verstanden die europäischen Kritiker das Werk im Allgemeinen eher als großartiges Transportmittel für Rachmaninows pianistische Fähigkeiten als eine beachtenswerte Komposition. Trotzdem war bereits wenige Jahre später der Erfolg so kolossal geworden, dass sogar ein selbstsicherer Geist wie Prokofjew sich von dem Stück eingeschüchtert fühlte und sich dazu entschloss, es mit seinem noch gewaltigeren Klavierkonzert Nr. 2 zu übertreffen.

Das Konzert d-Moll beginnt mit spürbarer Spannung; jeder, bis auf die Hörer, die das Werk zum ersten Mal hören, weiß, dass das bescheidene Pulsieren Wogen von ungeheurer Kraft und Energie freisetzen wird. Die ersten Zeilen befinden sich in einem Zustand von konstanter Veränderung. Während des Accelerando bleiben die Streicher gedämpft, die entstehenden Motive werden später zum Keimen gebracht, wie etwa der Kontrapunkt der Trompeten, der bald darauf das zweite Thema mit nur Streichern unterstützen wird, bevor das Klavier mit träumerischer Verzückung darauf reagiert. Hier tritt Rachmaninows Fähigkeit in den Vordergrund, rhapsodische Elemente einzubauen, ohne dabei auf prägnante, disziplinierte thematische Arbeit verzichten zu müssen. Diese Technik hatte er von Tanejew und indirekt auch von Tschaikowsky gelernt. Der Rest der



Exposition besteht wiederum aus einer Reihe von Accelerandi. Und all dies dient lediglich der Vorbereitung zu der riesigen Akkumulation im Durchführungsteil. Dieser fällt zunächst etwas ab und sammelt sozusagen Energie für den darauffolgenden Anstieg. Im Laufe dieses Teils durchschreitet Rachmaninow eine ungewöhnliche Folge von Tonarten, während er stets die Kontrolle über den generellen Kurs beibehält (der durch die Bassmelodie in den Celli und Kontrabässen von dem durchbruchsartigen Höhepunkt bis zum Einsatz der Kadenz reguliert wird). Als er das Stück später bearbeitete, um es zu vereinfachen, gestaltete er unter anderem die Kadenz des ersten Satzes etwas gelockterter als zuvor (Marc-André Hamelin hält sich an diese Änderung; auch der Komponist selbst spielte auf seiner einzigen Aufnahme zusammen mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy von 1939–40 jene zweite Version). Nach dem titanischen Höhepunkt begibt sich die Kadenz in eine Ruhephase; es werden hier Teile des Anfangsthemas auf der Flöte, Oboe, Klarinette und dem Horn abwechselnd aufgegriffen und der Satz schließt mit einer kurzen Rückschau auf das gesamte Material. Die letzten Takte sind mit Accelerando markiert und gehen so konform mit dem Hauptstrukturprinzip, das anfangs angelegt wurde.

Ebenso wie im zweiten Klavierkonzert beginnt der langsame Satz mit einer Überbrückung der harmonischen Kluft zwischen erstem und zweitem Satz. Dieser Prozess wird hier um einiges vergrößert und einmal mehr befinden sich die Hauptthemen in einem noch größeren tonalen Fluss als ihre Pendants in den vorangehenden Klavierkonzerten. Bestimmt die Anfangsgeste des Solisten—hauptsächlich in fis-Moll mit hinzugefügter Sexte—die Grundtonart, wenn sie das im Orchester noch vorherrschende d-Moll beiseite stößt? Oder ist der folgende Abstieg nach Des-Dur der entsprechende Moment? (Rachmaninows notierte Tonartenbezeichnungen sind wiederum eine andere



Geschichte und decken sich interessanterweise nicht mit der äußerlichen Orientierung der Musik.) Ein passionierter Höhepunkt scheint den Satz von seinen expressiven Sehnsüchten reinzuwaschen und eine launische fis-Moll-Episode erinnert flüchtig an das Hauptthema des ersten Satzes, das hier mit Tonrepetitionsfigurierungen des Klaviers verflochten wird. Das Klavier scheint nun geradezu ein Verlangen danach zu hegen, sich rhapsodisch zu betätigen und bewegt sich auf eine kleine Kadenz zu, die als typischer, hyperbolischer Auftakt zum Finale dient.

Musik, die in der Tradition so fest verankert ist wie die Werke Rachmaninows, kann sich stets auf einen riesigen Bestand von Genres des 19. Jahrhunderts beziehen, darauf anspielen oder auch direkt zitieren. Der Anfang des Finales ist im dritten Klavierkonzert das offensichtlichste Zitat eines anderen Werks: paraphrasiert wird hier Rimskij-Korsakows Ouvertüre *Russische Ostern*. Diese Anspielung unterstützt ihrerseits die These, dass in dem Werk diverse religiöse Bilder zu finden seien, so auch das choralartige Anfangsthema (eine Verbindung, die Rachmaninow selbst trotz seines orthodoxen Glaubens und seines engen Verhältnisses mit Kirchenmusik stets verneinte und für zufällig erklärte). Ein Vorgeschmack auf den bevorstehenden heldenhaften Sieg, der über den galoppierenden Synkopen der linken Hand des Solisten konstruiert ist, verwandelt sich schließlich in eine lange Kette von Episoden, die zunächst relativ ruhig sind, sich dann jedoch allmählich zu einer riesigen, begleiteten Kadenz entwickeln (die der Komponist für seine Einspielung deutlich kürzte). Diese zentrale Passage ist kadenzartig sowohl für den Pianisten, der wirbelnde, Toccata-Figurierungen zu bewältigen hat, als auch für den Komponisten, der sich auf subtile Art und Weise auf die ersten beiden Sätze rückbezieht und gleichzeitig die Themen des Finales reflektiert. Wie auch in der zweiten Symphonie zeichnet sich das Finale hier durch ein heilbringendes weitgespanntes Thema aus, in dem sich Klavier und



Orchester zu guter Letzt in einer Lobeshymne an eine unbestimmte höhere Kraft vereinen.

MEDTNER **Klavierkonzert Nr. 2 in c-Moll** op. 50

Nikolai Karlowitsch Medtner schrieb sich im Alter von 12 Jahren am Moskauer Konservatorium ein und begann dort mit seinem Studium als Rachmaninow gerade seinen Abschluss machte. Sie lernten sich schließlich 1902 kennen, da Rachmaninow sich für die Komposition Medtners interessierte, die schließlich dessen Klaviersonate f-Moll, op. 5, werden sollte—das Werk, mit dem Medtner erstmals öffentliche Aufmerksamkeit erlangte. Zwischen den beiden Komponisten entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft; ihre Biographien sind miteinander verflochten, ebenso wie ihr Schaffen jeweils eine intensive Wahrnehmung des Werks des anderen offenbart. Beide stammten aus privilegierten Familien und beide emigrierten aus Russland; ansonsten jedoch glichen sie einander wie Tag und Nacht. In Amerika beherzigte Rachmaninow als Vater von vier Kindern, der seine Familie ernähren musste, die umsichtigen Ratschläge von Konzertveranstaltern (selbst als er angeblich darüber informiert wurde, dass die Aufmerksamkeitsspanne des durchschnittlichen gebildeten US-Publikums 17 Minuten betrug) und gelangte erneut als einer der größten Pianisten seiner Zeit zu Erfolg. Medtner hingegen blieb kinderlos, war von seiner furchtbaren Ehefrau Anna fast völlig abhängig und wurde von einem Kollegen zu Beginn seiner Laufbahn als „zart, schüchtern ... eine sensible und vornehme Seele ... ein Mann, nicht von dieser Welt“ ... in keiner Weise für das praktische Leben geeignet“ beschrieben: „Die einfachsten Dinge erschienen ihm kompliziert ...“ Ein gewisser Eigensinn machte sich in seinem Beharren bemerkbar, lange Klavierabende mit ausschließlich eigenen Werken zu präsentieren, selbst als sowohl diese als auch die vorrevolutionäre russische Welt von einer härteren Realität und damit einhergehenden



raueren Stimmen verdrängt worden waren. Medtner übersiedelte von Deutschland nach Frankreich und 1935 schließlich nach England, doch erreichte er zu seinen Lebzeiten die anhaltende Anerkennung, welche er anstrebte, nicht. Das Leben der Medtners kreuzte sich mit dem der Rachmaninows sowohl in Europa als auch (auf Tournee) in Amerika, wobei der weltmännische Rachmaninow den jüngeren Kollegen stets vor den Aufmerksamkeiten „falscher“ Veranstalter schützte und sich heimlich auf unterschiedliche Weise großzügig gegen ihn zeigte.

Da Medtners Tonsprache sich über ein halbes Jahrhundert hinweg kaum änderte, und aufgrund seiner Angewohnheit, stets Notizbücher zu führen, deren Skizzen zuweilen erst Jahrzehnte später ausgearbeitet wurden, gestaltet sich das Bestimmen der jeweiligen Ausgangspunkte seiner Werke als problematisch. Im September 1923 schrieb Nikolai Medtner an seinen Bruder Alexander, dass die Premiere des zweiten Klavierkonzerts in der nächsten Saison nicht stattfinden könne—und zwar aus dem wunderbar lakonischen Grunde, dass es „immer noch nicht existiert“. Andere Hinweise deuten darauf hin, dass er im Oktober 1921, als er noch in Russland lebte, die ersten Skizzen angefertigt und die kurze Partitur im Sommer 1922 abgeschlossen hatte, so dass es also das Orchestrieren war, was für die Verzögerung der Premiere sorgte.

Im selben Sommer stellte Rachmaninow sein viertes Klavierkonzert fertig (welches Medtner gewidmet war, allerdings später drastisch überarbeitet wurde) und die beiden Komponisten korrespondierten um diese Zeit länger miteinander; ein Thema dabei war Medtners Entsetzen über das Ausmaß der Aufgabe des Orchestrierens und seine eigene relative Unerfahrenheit dabei. Seinen Kommentaren ist zu entnehmen, dass er nicht so sehr an der Klangfarbe an sich interessiert war, sondern mehr an dem „Argument“ der Musik, welches seiner Ansicht nach für die Klangfarben sorgte. Während Rachmaninows Besetzung nicht nur in

lebhafter symphonischer Musik sondern auch in ihrer kundigen Unterordnung des Orchesters in Solokonzerten zu Begleitungszwecken äußerst gekonnt gehandhabt ist, kämpfte Medtner damit, sich von seinen pianistischen Instinkten zu lösen. Überlieferten Manuskripten ist zu entnehmen, dass die unglückselige Anna Reinschriften in Tinte aller Klavierpartien der Klavierkonzerte anfertigte, die in der Mitte der Seite notiert sind (wie in einer vollständigen Partitur) und dann offenbar ihrem Mann als Ausgangspunkt für seine Instrumentationsskizzen dienen sollten. Diese Verfahrensweise lässt dem Solisten, dessen Material *fons et origo* von fast allem anderen wird, kaum Atempausen. In diesem Zusammenhang sind die Hinweise von Angus Morrison in Bezug auf die Klavier-Solopartie von *The Rio Grande* von Constant Lambert vielleicht erhellend: „Constant zufolge sollte das Klavier wie das Ich in einem Roman sein, eine zentrale Erzählfigur . . . , die über die variierten Episoden reflektiert . . . und sie in ein subjektives Erlebnis zusammenbindet.“ Ähnliches lässt sich auch über Medtner sagen, obwohl seine Besetzung hier mehr als lediglich „funktions-tüchtig“ ist, während die Solopartie den Rachmaninow’schen Konzerten in ihrer umfassenden Virtuosität gleichkommt und nur selten verstummt—mit Ausnahme der Passagen, die den Solokadenzen unmittelbar vorangehen (oder auch am Ende der Exposition des ersten Satzes).

Die anderen beiden Klavierkonzerte Medtners weisen eine monolithische Form auf, der im Wesentlichen ein nahtloses Entfalten freier Variationen zugrunde liegt. Dadurch sind sie für den Hörer schwieriger zu verstehen als das zweite Konzert, bei dem drei deutlich erkennbare Teile vorhanden sind: Toccata, Romanza und Divertimento. Ein unmittelbar erkennbares Merkmal besteht in Medtners fiebriger rhythmischer Phantasie, die zumeist in produktiver Weise seinem eher konventionellen harmonischen Ausdruck gegenübergestellt wird. Eine Vorliebe für Achtel-Rhythmen in Dreiergruppen, die einen Gegensatz zu dem vorherr-

schenden Takt bilden, sorgt dafür, dass spontane tänzerische Passagen nie weit entfernt sind, wodurch das Ganze aufgelockert wird, oder auch Momente einer erhabeneren Rhetorik eingestreut werden können. Ein ruheloser Anfangsrhythmus eröffnet eine längere Passage, die dann zu einem lyrischen Thema in der parallelen Durtonart sowie zu einem eher Scherzo-artigen Pendant in G-Dur führt. Die Durchführung dieser unterschiedlichen Themen wird teilweise durch die Allgegenwart des Klaviers erreicht, und teilweise mithilfe einer Art Osmose, wobei die melodischen Konturen eines Themas sich in die rhythmischen Charakteristika des anderen eingraben; so zum Beispiel ist die diminuierte Version (verhältnismäßig verkürzte Tondauern) des lyrischen Themas zu hören, die eine unerwartete Verwandtschaft zu dem Toccatenmotiv des Beginns aufweist. Der Satz weist viele Parallelen zu der früher entstandenen monolithischen *Sonata tragica*, op. 39 Nr. 5, von Medtner auf—er steht, trotz einer deutlich lebhafteren Stimmung, in derselben Tonart. Ein höhepunktartiger Beginn der Reprise leitet in eine Kadenz hinein, deren Verlauf starke Ähnlichkeit mit ihrem Pendant in Rachmaninows drittem Konzert aufweist. Ebenso wie in jenem Werk tritt der erste Satz schließlich in geheimnisvoller Weise in den Hintergrund; sein Schwinden trägt die heroische Substanz des Vorangegangenen.

Die Romanza (in As-Dur) präsentiert eine besonders natürliche improvisatorische Melodie Medtners, die in einer Reihe von Variationen fortgesponnen wird, wo das Material des Scherzos einen zentralen Platz einnimmt—damit spielt Medtner nicht nur auf das zweite und dritte Konzert Rachmaninows, sondern auch auf das Klavierkonzert von Skrjabin, op. 20, an. Eingerahmt wird dies von dem höhepunktartigen Material: Medtners offensichtlichster Verweis auf Rachmaninow aufgrund der opulenten Texturen und großzügigen melodischen Impulse, und auch (gegen Ende) der Moment, in dem Medtners Musik dem Erotischen wohl am nächsten kommt.

Die Romanza nimmt den Beginn des Divertimento vorweg, bevor sie auf einem einschließenden Akkord erlischt; die Auflösung des Solisten dient auf diese Weise dazu, den neuen Satz einzuleiten. Trotz seines harmlosen Titels birgt dieser Satz (in einem schnellen Dreiertakt) zahlreiche virtuose Herausforderungen und gegensätzliche Motive. Ein geschmeidiges Thema in regelmäßigen Vierteln stellt ein zweites Thema bereit. In der Durchführung des Satzes beweist eine eindrucksvolle burleske Episode, dass Medtner—entgegen der Einschätzung seiner Persönlichkeit jenes frühen Kollegen—durchaus Humor hatte. Ein sich daran anschließender Dialog zwischen Klavier und Orchester deutet improvisierende Volksmusiker an, bevor das thematische Material aus dem ersten Satz reprisenartig wiederholt und erweitert wird; die Akzente fallen dabei zuweilen in absichtlich willkürlicher Weise gegen die revidierten Zählzeiten. Dies wird äußerst geschickt mit der Ausarbeitung des Divertimento-Themas kombiniert. Nach der Reprise leitet eine kurze, aber turbulente Kadenz eine lange abschließende Stretta ein, die schließlich eine aufsteigende chromatische Roulade des Solisten erreicht, welche (wiederum in burlesker Stimmung) den schwindelerregenden Oktavabstieg am Ende des dritten Konzerts Rachmaninows widerspiegelt. Ein tumultartiger Abschluss hebt dieses Werk noch einmal als eine der heitersten und ausgelassensten Kompositionen Medtners hervor—damit ist sie eine besonders gute Einführung in seine Musik. Das Stück war erstmals am Moskauer Konservatorium zu hören, als Medtner im März 1927 aus dem Exil seine einzige Tournee durch die Heimat unternahm, die inzwischen zur Sowjetunion geworden war. Die Aufführungssituation war emotional aufgeladen und das Werk wurde wärmstens aufgenommen, doch findet es erst jetzt allmählich seinen Platz im Solokonzert-Repertoire.

DAVID FANNING (Rachmaninow) & FRANCIS POTT (Medtner)

© 2017 Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

