



CD-1042 DIGITAL

Freddy
Kempf
plays
Rachmaninov



YAMAHA

Freddy Kempf plays Rachmaninov

RACHMANINOV, Sergei (1873-1943)

Piano Sonata No. 2 in B flat minor, Op. 36 (*International Music Company*)

23'22

Original 1913 Version

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro agitato</i> | 9'47 |
| 2 | II. <i>Non allegro – attacca –</i> | 7'05 |
| 3 | III. <i>Allegro molto</i> | 6'27 |
-

RACHMANINOV, Sergei (1873-1943)

Études-tableaux, Op. 39 (*Boosey & Hawkes*)

37'40

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | I. <i>Allegro agitato</i> in C minor | 3'08 |
| 5 | II. <i>Lento assai</i> in A minor | 6'35 |
| 6 | III. <i>Allegro molto</i> in F sharp minor | 2'43 |
| 7 | IV. <i>Allegro assai</i> in B minor | 3'33 |
| 8 | V. <i>Appassionato</i> in E flat minor | 5'05 |
| 9 | VI. <i>Allegro</i> in A minor | 2'28 |
| 10 | VII. <i>Lento</i> in C minor | 6'11 |
| 11 | VIII. <i>Allegro moderato</i> in D minor | 4'01 |
| 12 | IX. <i>Allegro moderato</i> . Tempo di marcia in D major | 3'32 |
-

KREISLER, Fritz (1875-1962), transcribed by Sergei Rachmaninov

13 **Liebesleid** (*Belwin-Mills*)

5'07

Freddy Kempf, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Yamaha. Piano technician: Jiro Tajika

We are indebted to Yamaha for generously lending
and preparing the piano used in this recording.



A man 'stingy with words' (his daughter Irina Volkonskaya), of 'world-weary' façade, of creased 'parchment-like skin' and laden pouches beneath the eyes. Publicly, Rachmaninov personified the kind of dark being you might find lurking in the shadowlands of a Boris Karloff film. A man who smiled rarely, whose deep duo-tone voice, people used to say, was 'grey' even when cheerful, who in the Russian way smoked fatalistically. Patrician-faced, stooped-shouldered, gaunt, 'a creature not of our time but rather one from some historical era of past glories that he alone seemed to remember' (Abram Chasins, *Speaking of Pianists*, New York 1957). The sepia, the black-and-white photographs (how often, aside from paintings by Boris Chaliapin and Konstantin Somov, was he ever caught in colour?), only served to enforce the impression of a malevolent force of the night.

'I am 85% a musician; there is only 15% man in me', Heinrich Neuhaus reported him to have said (*The Art of Piano Playing*, Moscow 1958). Natalia Satz, a child during the early years of the century, witnessed the chemistry first hand. 'The doorbell rang. I opened the door. A tall... man, stern-looking and wearing dark clothes, stood on the doorstep... He came in, took off his hat, then his kid gloves, pulling at each finger separately, dropped his gloves into the hat, wiped his feet on the doormat, although it was dry outdoors, took off his coat and hung it up. There was a kind of stony solemnity about his movements, and his face was stony too... This cold, unsmiling man in his high stand-up collar did not smile at me, he kept his lips firmly pressed; he was not the kind of person you could start a conversation with. A clean-shaven face, not much hair, a very high forehead. He stood there like an island, then followed me to the study, with his head bent... so tidy... each of [the many buttons on his jacket] properly done up... suddenly a whole orchestra started playing... Amazing! Father's old piano could never produce those sounds! They rang out, demanding some special truth of their own, they merged in chords more powerful than I had ever heard before. They scattered and merged again, impossibly fast. Like some mysterious current they picked me up and carried me away – everyday objects disappeared and there was nothing left but the music around me and in me... Could this tall man be a magician? Or perhaps he had twenty fingers?... I opened the door a little... There he was, tall and straight, with his stony face, only his fingers moving, his hands huge, soft and strong. He only had to give the orders, and they could do anything – sing in the sweetest voice, ignite a star or destroy an enemy. Yes, they could do absolutely anything, these miraculous hands! How curious, he was so greyish-yellow, so dry, so angular, but his hands were young and gentle, quite different from the rest of him!... perhaps he only pretended to be so wooden, not to let people guess how wonderful he was. But when he played there was no hiding it... now softly

and sweetly, now as powerfully as enormous bells' (*Sketches from my Life* [1979], translated by Sergei Syrovatkin, Moscow 1985).

Pianistically 'one of the four or five very great lords of the interpretative realm' (Alfred Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, 19th November 1938), Rachmaninov's quiet platform manner was considered impeccably correct. His hands spanned a remarkable thirteenth (C to A according to Satz), the right capable further of encompassing unbroken the chord of C-E-G-C-E fingered 2-3-4-5, with the top E taken by the thumb beneath – 'a scarcely credible performance which was probably unique' (Cyril Smith, *Duet for Three Hands*, London 1958). Interpretation, he insisted, needed the 'creative instinct. If you are a composer, you have an affinity with other composers. You can make contact with their imaginations, knowing something of their problems and their ideals. You can give their works colour. That is the most important thing for me in my pianoforte interpretations, *colour*. So you can make music live. Without *colour* it is dead. [Pause to gather thoughts] The greatest interpreters of the past were composers in most instances. Paganini, so we understand, was a king of virtuosity. [Slow-moving smile] But he was a composer, too. Liszt and [Anton] Rubinstein; and in our time Paderewski and Kreisler. Ah! I know what you are thinking. But it doesn't matter. It makes no difference whether these are first or fourth-rate composers. What matters is, they had the creative mind and so were able to communicate with other minds of the same order... the pianoforte of today... is a perfect instrument. True, I cannot sing on it as Kreisler sings on his violin. But I can do many other things on my piano that are beyond the power of the greatest violinists and singers' (*Basil Maine on Music*, London October 1945). Music, Neville Cardus divined, was Rachmaninov's way of life, 'his instinctive means of expressing experience' (*Manchester Guardian*, 12th March 1936). He believed, profoundly, Slavonically, that it should 'speak from the heart', that it should tell of a composer's 'love affairs, his religion, the books which have influenced him, the pictures he loves... I am a Russian composer, and the land of my birth has influenced my temperament, and outlook. My music is the product of my temperament' (*The Etude*, New York, December 1941, interview with David Ewen). Without melody, he told Medtner, he could not compose. Without a 'culminating point,' be it loud or soft, in the middle or at the end of a piece, he could not play, could not 'convey to the listener what must be conveyed' (the poet Marietta Shaginian, 1915).

'In Rome I was able to take the same flat on the Piazza di Spagna that Modest Tchaikovsky had used for a long time and which had served his brother as a temporary retreat... Nothing helps me so much as solitude. For me, it is possible to compose only when I am alone and nothing from the outside hinders the flow of ideas... All day long I spent at the piano or the writ-

ing desk, and not until the pines on the Monte Pincio were gilded by the setting sun did I put away my pen' (reported by Oskar von Riesemann, 1934). Dedicated to Matvei Pressman (1870-1941, a fellow student in Moscow), the *Second Sonata* (Rome/Ivanovka [the family estate of Rachmaninov's cousins, the Satins, south-east of Moscow], January–12th August 1913 [1st movement], completed 18th September [2nd and 3rd movements]), is a work of volcanic theatre, a towering Matterhorn. Combining thunderous pianism (post *Preludes*, *Third Concerto* but related – thematically too, shades of *B minor Prelude* echoing around the first movement) with pages of intimacy and delicate cadenza, contrasting densely involved passages with undercurrents of chromatic decoration, richly stratified in voicing, colour and rhythmic twist, and unusual for the remoteness of an E minor/G major/E major *Lento* tritonically placed between outer movements in the minor and major of B flat, its totality, dispensing with repeats, inherits a Russian sonata style born of Tchaikovsky, Glazunov and youthful Scriabin touched by Chopin and Liszt. Compared with the linked, re-focused, selectively re-composed/re-tonalized 1931 revision – to an extent prompted by worry that 'Chopin's [same-key *Funeral March*] *Sonata* lasts nineteen minutes, and all has been said' [A.J. & K. Swan, 'Rachmaninov: Personal Reminiscences,' *Musical Quarterly*, January 1944] – the 1913 original is 116 bars longer (the flanking *Allegros* specifically by 47 and 56, proportionately 25% and 19%), places more weight on the first movement (only the second and third play continuously), and sets transcendently higher keyboard goals. The *alla-intermezzo* middle movement's *più mosso* is more chaste, the registrally-transferred 'baritone' song from the beginning of the work less plush/sophisticated than poignant/simple. (Rachmaninov's cosmetic excesses, his harmonic aggregations and tonal remodellings, were not always beneficial: consider the overdressed 1940 facelift of the 1892 *Elegie* from Op. 3.) The finale adds an otherwise omitted third statement of the first subject (bars 196ff), its D major centre critically sharpening the tension besides alluding cyclically to events within the key-plan of the first movement. Owing more to Slavonic variation and fantasy than Teutonic rigour, with the second and third movements stabilizing (*Second Concerto* style) only after tonally circuitous (related) introductions, the evolution of the whole from the descending melody and contour of its opening *veloce* declamation – one of the unforgettably great demonic-ally iron-clad volleys of the Golden Age – is imperious.

Sorabji (*Around Music*, London 1932) admired the B flat minor's fineness and sincerity, its harmonic advance over the *First Sonata* (1907), regretting however that it was 'of course never played'. 'It is a cliché of the cheaper kind of criticism,' he lamented, 'especially in England and America, that a man cannot be a great interpretative and a great creative artist. When, like Liszt

and Busoni, he is both, and in both respects of the highest order, the lie has to be bolstered up at all costs, and we see a deliberate campaign of denigration and belittlement set going against his creative work which is dubbed “virtuoso music”, “pianist’s music”, and so on, quite regardless of honesty, fairness or truth.’ Rachmaninov, he concluded, was ‘a musician of serious and high ideals.’ (Twenty years later, the campaign was still being waged, with Eric Blom in the 1954 edition of *Grove’s* predicting arrogantly that ‘the enormous popular success some few of Rachmaninov’s works had in his lifetime is not likely to last.’ In the 1951 first edition of *The Record Guide*, Edward Sackville-West and Desmond Shawe-Taylor wanted to admit his ‘genius’ for melody, ‘those beautiful, sinuous, chain-like melodies which always seem to have one link more than we expected’, but argued that it needed a Horowitz or Rubinstein to record the Op. 39 *Études-tableaux* if respect for Rachmaninov as a ‘serious composer’ was to increase [they didn’t – though Horowitz did tape various numbers from Opp. 33 and 39 in the sixties, and from his graduation days had famously championed the *Third Concerto* and *Second Sonata*, twice recording in concert his changing adaptations of the latter, 1968/80]: ‘the music of Rachmaninov demonstrates... the truth that beauty alone does not suffice to make great works of art. The beauty of his music is overwhelming... but it is too consistently bland to live with.’ Not for another forty years and the ‘Rachmaninov retrospects’ of the 1990s was critical and academic acceptance to be assured.)

Very much a conception of Rachmaninov’s own imagination, enigmatically combining the art-study tradition of Chopin-Liszt-Lyapunov-Scriabin with the narrative horizons of Mussorgsky, eight of the nine numbers comprising the second set of *Études-tableaux*, Op. 39, were composed between the autumn of 1916 and the spring of 1917, the first edition appearing in Berlin in 1920. In a letter to Respighi who was planning to orchestrate some of them (2nd January 1930), Rachmaninov confided that each had its own programme, a ‘secret’ explanation – identifying, however, only four (detailed below). As John Culshaw comments in his study of the composer (London 1949), Rachmaninov was a man who ‘cared little for what we might call “physical” programme music [in the Straussian understanding]... [but he] liked an external influence; he liked to be captivated or inspired by a picture or a poem, but the inspiration having been found he relegated the actual subject to the background and rarely revealed its identity.’

Sketches aside, these pieces were the last Rachmaninov completed in Russia: he left Petrograd on 23rd December 1917. Times were sorrowful: Scriabin and Taneyev (‘Moscow’s musical leader’, Rachmaninov’s mentor at the Conservatoire, dedicatee of the *Second Symphony*) had died a little over a year previously. Rachmaninov’s father, too, at Ivanovka. Century defining:

the murder of Rasputin, the Tsar's abdication and assassination, anarchy, Revolution. Grim: betrayal, killing, plunder, disease, the nobility of the realm (Princess Galitzine reminds us in her memoirs, 1976) reduced to bartering their Bechsteins and Érards for sacks of potato and hand-fuls of flour. The writer Watson Lyle, responsible for annotating Rachmaninov's English concerts besides a monograph published in 1939 (prefaced by Pouishnoff), met him in London in 1922: 'The profile of his face... expressed sheer weariness save for an occasional swift change to an expression of burning, intense interest glinting in his light brown eyes. I was shocked at his apparent illness, and look of age far in excess of his actual years. He bore still the marks of his mental torture and anxieties of the last months in Russia, before his escape... the threatened disintegration of a great soul.'

Early critical reaction (Rachmaninov premièred the cycle, not entirely finalized, in Petrograd, on 29th November 1916, within the week introducing it to Moscow) sensed important shifts of emotional gravity and creative direction. 'These are lovely pieces, independent of their performer even when he is Rachmaninov himself... A new feeling hangs suspended over the entire opus. In one the shadows are faint (*No. 2*, A minor), in another tempests gather force (*No. 6*, A minor), in another a break can be seen through heavy, heavy clouds (*No. 5*, E flat minor), but nowhere do we find happiness, calm, ease... Yet throughout them all, life pulses, saying in sound what has to be said, and saying it beautifully... The most attractive of the group is probably that in B minor [*No. 4*] – a wonderful piece, somewhat "humoresque", sharply rhythmic' (Yuli Engel, *Russkiye Vedomosti*, 5th December 1916). 'The soft lyricist begins to employ a more severe, concentrated, and deepened mode of expression... a dramatic mood, in the E flat minor étude [*No. 5*], and even a demoniac one in the F sharp minor [*No. 3*], the best of the group! Some significant change has taken place' (B. Tyuneyev, *Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, 11th December 1916).

No. 1 (5th October 1916) – chromaticized and swirlingly agitated, with a boldly syncopated left-hand motif. The inner voices and subdominant sidetracking, the harmonic audacity of the closing *accelerando* (descendant of the stretto from Chopin's *Fourth Ballade*) are distinctive. *No. 2* – 'the Sea and Seagulls': a lonely ocean, desolate birds, the Northern light veiled in *Dies iræ* tones. *No. 3* (14th October 1916) – delicacy and brilliance, aphorism and urgency. *No. 4* (24th September 1916) – military discipline, the *secco* style. *No. 5* (17th February 1917) – epic, modally antique, inexorably long-breathed, as massive and orchestrally imagined in climax as the cathedrals of a Bruckner symphony. The flattened leading-note harmony, the minor third and *tierce de Picardie* oscillations, the allusive muted horn and trumpet calls of the final page per-

meate the conscience. *No. 6* (8th September 1911, rev. 27th September 1916: originally *No. 4* of the first set of *Études-tableaux*, Op. 33, but withdrawn from that collection) – ‘the tale of Little Red Riding Hood and the Wolf’, following the popularised 1925 New York Ampico Catalogue description of the composer’s piano-roll of the piece (July 1922): ‘The wolf’s savage growl is heard in the opening phrase [dynamically swelling bass triplets, *legato*] as he moves stealthily into the road seeing the approach of the scarlet clad little lady. She responds with frightened protest [gaily tripping *leggiere* treble semiquavers, *quasi staccato*] which alternates with the panting and growling of the wicked animal, who cannot wholly conceal his evil purpose, try as he will.’ *No. 7* – ‘a funeral march. Let me dwell on this a moment longer. I am sure you will not mock a composer’s caprices. The initial theme [*lugubre*] is a march. The other theme [*ppp legatissimo*] represents the singing of a choir. Commencing with the movement in sixteenths in C minor and a little further on in E flat minor [*Poco meno mosso sempre staccato*] a fine rain is suggested, incessant and hopeless. This movement develops, culminating in C minor – the chimes of a church [*fortissimo*]. The Finale returns to the first theme, a march [combined with the “rain” motif].’ *No. 8* – almost a variation of *No. 3*. The audaciously-gestured left-hand fingering of the arpeggiated figure on the last page (‘a thumb solo’ corresponding ‘ideally to the musical meaning’) was celebrated by Neuhaus: ‘amazing (yes, no need to smile, a-ma-zing)’. *No. 9* (2nd February 1917) – ‘an oriental march’ essaying the martial and the motoric, tales and toccatas, dry ricochets and pugilist blows, rhythmic displacements, gilded carillons: favourite hunting grounds.

‘Jocular, open – a tease’ (his sister-in-law Sophie Satin, New York, April 1973). Privately, Rachmaninov was ‘a completely different character [from his platform reputation], full of happy smiles’ (Cyril Smith), capable of surrendering himself to the ‘most carefree laughter’ (Sergei Bertensson, New York, 1922), ever the warm, socialising friend prepared to listen and encourage, to enjoy a witty story or a hand of poker, a game of tennis, to indulge his children and grandchildren, his love of horses and fishing, cars, boats, anything mechanical. *Liebesleid* (*Love’s Sorrow*, the second of **Fritz Kreisler’s** *Alt Wiener Tanzweisen*, A minor/major) endures among the most nostalgically perfumed of Rachmaninov’s dozen or so transcriptions. Advertising his 1923 piano-roll cut, Ampico noted the ‘plaintive appeal’ of Kreisler’s ‘dance melodies of a far-off time, recalling the festivities of other days, when the waltz rhythm was a newly discovered delight. They come with much of the charm inseparable from folk music, and bear the unmistakable stamp of their Viennese origin. Rachmaninov,’ they rejoiced, ‘has taken one of the loveliest, a love song, and added embellishments of his own that set it forth in a new dress, but

all its original beauty shining through the shimmering filigree with which he adorns it... the joint product of two great masters.' Rachmaninov first played it in Chicago on 20th November 1921, having the month before recorded it acoustically for the Victor Talking Machine Company.

Up to 1917 Rachmaninov was a Tsarist casting his own dreams; following his move to Prohibition America a homesick emigré recreating other people's. To the Stravinsky-Diaghilev-Balanchine camp he was rude and 'glum', his music a 'terrible' tasteless 'mush' (*Balanchine's Tchaikovsky*, New York 1985). But to those in accord, he was the guardian noble of old Russia, the 'steel and gold' legacy of his aristocratic, land-owning birthright, his art the soul, the mirror of his country's might and splendour as much as its pessimism and melancholy.

© *Ateş Orga 1999*

Quoted Russian dates follow the 'old-style' Julian Calendar, 13 days behind the 'new-style' Gregorian.

Now established as one of the most sought after young pianists in the world, **Freddy Kempf** was born in London in 1977. He began playing the piano at the age of four and first came to national prominence aged eight when he performed Mozart's piano concerto K.V. 414 with the Royal Philharmonic Orchestra at London's Royal Festival Hall, whilst international attention followed soon afterwards with appearances in the same concerto in Germany. In 1987 he won the first National Mozart Competition in England and in 1992 the biennial BBC Young Musician of the Year Competition. His award of third prize in the 1998 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow provoked an outcry in the Russian press, which described him as 'the hero of the competition', and his unprecedented popularity with Russian audiences has been reflected in several television broadcasts and sold-out performances.

Freddy Kempf has given concerts throughout Europe, the United States and Japan and has appeared on television across Europe, in Russian and in Japan. Recent solo recitals have included dates at London's Wigmore Hall, New York's 92nd Street 'Y', the Salzburg Mozarteum, the Cheltenham Festival, the Roque d'Athéron Festival and the opening concert in the 'Young Masters' series at Hamburg's Musikhalle. A month-long tour of Japan, including solo and orchestral concerts, culminated in a recital at Tokyo's Suntory Hall that was broadcast on radio and television. Concerto engagements have included appearances with many of the leading national and international orchestras in collaboration with such conductors as Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek and Fedor Gluschenko.

Freddy Kempf is passionately committed to chamber music and devotes much time to performing with his Kempf Trio. He records exclusively for BIS and his début CD of music by Robert Schumann (BIS-CD-960) has received tremendous acclaim all over the world. A CD featuring music by Ludwig van Beethoven is currently in preparation.

Ein „wortkarger“ Mann (laut seiner Tochter Irina Volkonskaya) mit „weltmüdem“ Gesichtsausdruck auf faltiger, „pergamentartiger Haut“ und tiefen Tränensäcken unter den Augen. Kurz gesagt, Rachmaninoff personifizierte das düstere Wesen, welches man vielleicht versteckt in den Schattenlandschaften eines Boris Karloff-Films vermutet. Ein Mann, der selten lächelte und dessen tiefe Stimme, auch wenn sie fröhlich war, „grau“ wirkte, wie viele Leute sagten, was womöglich darauf beruhte, daß er, wie in Rußland üblich, fatalistisch rauchte. Mit seinem aristokratischen Gesichtsausdruck, den hängenden Schultern und seinem ausgemergelten Körper glich er „einem Wesen, nicht aus unserer Zeit, eher aus einer historischen Ära von vergangenem Ruhm, an welchen er allein sich zu erinnern scheint“ (Abram Chasins, *Speaking of Pianists*, New York 1957). Die braunen oder schwarz-weißen Fotografien (wurde er überhaupt jemals in Farbe abgebildet, von den Zeichnungen Boris Chaliapins und Konstantin Somov abgesehen?) verstärken nur den Eindruck einer böse gesinnten, nächtlichen Macht.

„Ich bin zu 85% Musiker, nur 15% von mir sind Mann,“ sagte er laut einem Bericht von Heinrich Neuhaus (*The Art of Piano Playing*, Moskau 1958). Natalia Satz, zu Beginn des Jahrhunderts ein Kind, schildert diese Magie aus erster Hand: „Die Türglocke läutete. Ich öffnete die Tür. Ein langer ... Mann mit strengem Blick und dunkler Kleidung stand auf der Schwelle ... Er kam herein, nahm seinen Hut ab, dann seine Glacéhandschuhe, wobei er an jedem Finger einzeln zupfte, legte die Handschuhe in den Hut, trat sich die Schuhe an der Fußmatte ab, obwohl es draußen trocken war, legt seinen Mantel ab und hängte ihn an die Garderobe. Es lag eine Art steife Feierlichkeit in seinen Bewegungen, auch sein Gesicht war unbewegt ... Dieser kühle, ernste Mann in seinem steifen Stehkragen lächelte mir nicht zu, seine Lippen waren hart aufeinander gepreßt; er war nicht von jener Art Mensch, mit der man eine Konversation beginnen konnte. Glattrasiertes Gesicht, wenig Haare und hohe Stirn. Er stand da wie eine Insel, schließlich folgte er mir mit gebeugtem Haupt ins Studierzimmer ... so ordentlich ... jeder seiner [vielen Knöpfe an seinem Jackett] ordentlich geöffnet ... plötzlich begann ein volles Orchester zu spielen ... Unglaublich! Vaters altes Klavier konnte nie solche Töne hervorbringen! Sie

klangen hinaus, forderten eine eigene Wahrheit, gingen in so kraftvollen Akkorden auf, wie ich sie noch nie zuvor gehört hatte. Sie zerstreuten sich und fanden sich wieder zusammen ein, in einem beinahe unmöglich schnellen Tempo. Wie geheimnisvolle Läufer hoben sie mich auf und trugen mich von dannen – alltägliche Dinge verschwanden, und es blieb nichts als nur Musik um mich herum und in mir ... Konnte dieser große Mann gar ein Zauberer sein? Oder hatte er vielleicht zwanzig Finger? ... Ich öffnete die Tür ein wenig ... Da war er, groß und streng mit steinernem Gesicht, allein seine Finger bewegten sich, seine Hände riesig, weich und stark. Er hatte nur Befehle zu geben, und sie vermochten alles zu tun – die süßeste Melodie zu singen, einen Stern zu entzünden oder einen Feind zu zerstören. Ja, sie konnten wirklich absolut alles, diese wunderbaren Hände! Wie merkwürdig, er war so grau-gelb, so trocken, so kantig, aber seine Hände waren jung und weich, vollkommen anders als der Rest von ihm! ... Vielleicht gab er nur vor, derart hölzern zu sein, um die Leute nicht ahnen zu lassen, wie wunderbar er war. Aber wenn er spielte, gab es kein Verstecken ... mal weich und süß, mal kraftvoll wie riesige Glocken“ (*Sketches from my Life* [1979], übersetzt von Sergei Syrovatkin, Moskau 1985).

Pianistisch „einer der vier oder fünf großen Herrscher des interpretatorischen Königreiches“ (Alfred Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, 19. November 1938) wurde Rachmaninoffs ruhige Art als fast schon übertrieben korrekt betrachtet. Seine Hände umspannten eine sagenhafte Tredezime (Von C bis A laut Satz), die rechte war imstande, den Akkord C-E-G-C-E mit dem Fingersatz 2-3-4-5 zu umfassen, wobei das hohe E vom unterführten Daumen gespielt wurde – „eine kaum zu glaubende Darbietung, welche vermutlich einmalig war“ (Cyril Smith, *Duet for Three Hands*, London 1958). Interpretation fordert, wie Rachmaninoff sagte, den „kreativen Instinkt. Als Komponist hat man eine Verwandtschaft zu anderen Komponisten. Man kann Verbindung zu deren Vorstellungen aufbauen, hat ein Wissen um deren Probleme und Ideale. Man kann ihren Werken Farbe geben. Das ist das Wichtigste in meinen Klavierinterpretationen: Farbe. So kann man Musik zum Leben erwecken. Ohne Farbe ist sie tot. [Pause, um seine Gedanken zu ordnen] Die größten Interpreten der Vergangenheit waren meistens auch Komponisten. Paganini war, wie wir ihn sehen, ein König an Virtuosität. [Lächeln] Aber er war ebenso ein Komponist. Liszt und [Anton] Rubinstein; und in unserer Zeit Paderewski und Kreisler. Ah! Ich weiß, was Sie denken. Aber es macht keinen Unterschied, ob dies erst- oder drittklassige Komponisten sind. Entscheidend ist, daß sie den kreativen Geist hatten und so in der Lage waren, mit Gedanken der gleichen Art zu kommunizieren ... Das Pianoforte von heute ... ist ein perfektes Instrument. Es stimmt, ich kann auf ihm nicht singen, wie Kreisler auf seiner Geige singt. Aber ich kann auf meinem Klavier viele andere Dinge tun, welche jenseits der

Macht der größten Geiger und Sänger liegen“ (*Basil Maine on Music*, London Oktober 1945). Musik war, wie Neville Cardus voraussagte, Rachmaninoffs Art zu leben, „sein instinktives Mittel, Erfahrungen auszudrücken“ (*Manchester Guardian*, 12. März 1936). Er glaubte zutiefst slawisch, daß die Musik „von Herzen sprechen sollte“, daß sie von den „Liebesgeschichten eines Komponisten, der Religion, den Büchern, welche ihn beeinflußt haben, den Bildern, die er liebt“ erzählen sollte ... „Ich bin ein russischer Komponist, und das Land meiner Geburt hat mein Temperament und Aussehen geprägt. Meine Musik ist das Produkt meines Temperamentes“ (*The Etude*, New York Dezember 1941, Interview mit David Ewen). Ohne Melodie, sagt er zu Medtner, könnte er nicht komponieren. Ohne einen „Höhepunkt“, egal ob laut oder leise, in der Mitte oder am Ende eines Stückes, könnte er nicht spielen, könnte dem Hörer nicht „mitteilen, was mitgeteilt werden muß“ (der Dichter Marietta Shaginian, 1915).

„In Rom gelang es mir, dieselbe Wohnung an der Piazza di Spagna zu bekommen, welche Modest Tschaikowsky vor langer Zeit bewohnt hatte und die seinem Bruder zeitweilig als Zufluchtsort gedient hatte ... Nichts hilft mir so sehr wie die Einsamkeit. Für mich ist es nur möglich zu komponieren, wenn ich allein bin, und nichts von Außen den Fluß meiner Ideen stört ... Den ganzen Tag über saß ich am Klavier oder am Schreibtisch, und nicht bevor die Pinien auf dem Monte Pincio im Licht der untergehenden Sonne golden strahlten, legte ich meinen Stift aus der Hand“ (erzählt von Oskar von Riesemann, 1934).

Matvei Pressman (1870-1941), einem befreundeten Studenten aus Moskau, gewidmet, stellt die **Zweite Sonate** (Rom/Ivanovka [dem Familiengut von Rachmaninoffs Cousins, den Satins, südöstlich von Moskau], Januar – 12. August 1913 [Erster Satz], vollendet am 18. September [Zweiter und Dritter Satz]) ein Werk von vulkanischem Theater dar, ein gewaltiges Matterhorn. Sie verbindet donnernde Pianistik (obwohl später als die *Präludien* oder das *Dritte Konzert*, aber damit verwandt – auch thematisch, z.B. erklingen im ersten Satz echoartig Ahnungen des *b-moll Präludiums*) mit Anklängen von Intimität und zarten Kadenzen, wobei sie dicht eingebundene Passagen mit unterschwelliger chromatischer Dekoration verbindet, reich geschichtet mit Melodik, Farbe und rhythmischen Wendungen. Ungewöhnlich für die harmonische Entfernung zum *b-moll* des ersten bzw. *B-Dur* des letzten Satzes, zwischen welche der mittlere Satz tritonal mit seinem *e-moll/G-Dur/E-Dur* *lento*-Aufbau plaziert wird, erhält das Stück in seiner Gesamtheit und ohne daß Wiederholungen nötig wären, den russischen Sonaten-Stil, geboren von Tschaikowsky, Glazunov und dem jugendlichen Scriabin, berührt von Chopin und Liszt. Verglichen mit der wiederaufgenommenen, teilweise umkomponierten und umtonalisierten Revision von 1931 – deren Umfang aus der Sorge entstand, „Chopins [*Trauermarsch* in der gleichen Tonart]

Sonate dauere neunzehn Minuten, und alles wurde gesagt“ (A.J. & K. Swan, „Rachmaninov: Personal Reminiscences“, *Musical Quarterly*, Januar 1944) – ist das Original von 1913 um 116 Takte länger (die einrahmenden *Allegros* jeweils um 47 bzw. 56 Takte, proportional also um 25% bzw. 19%), legt außerdem mehr Gewicht auf den ersten Satz und bietet höhere pianistische Herausforderungen. Das *più mosso* des *alla-intermezzo*-Mittelsatzes ist reiner, der registermäßig-transferierte „Bariton“-Gesang vom Anfang des Werkes weniger geziert oder unnatürlich als eher scharf und einfach. (Rachmaninoffs kosmetische Eingriffe, seine harmonischen Ansammlungen und tonalen Umarbeitungen waren nicht immer nur fruchtbar: Man beachte nur das übertriebene „Face-lifting“ im Jahre 1940 der *Élegie* aus Op. 3 von 1892.) Das Finale fügt einen bis dahin noch versäumten, dritten Aspekt des ersten Themas (Takte 196 ff.) ein, wo sein D-Dur-Zentrum kritisch die Anspannung verstärkt, während es außerdem zyklisch auf Ereignisse im Tonartenraum des ersten Satzes anspielt. Mehr der slawischen Vielfalt und Phantasie als der teutonischen Strenge zugewandt, wobei sich der zweite und dritte Satz erst nach tonal gemeinsamen Einleitungen stabilisieren (im Stil des zweiten Konzertes), hat die Entwicklung des Ganzen von der absteigenden Melodie und Kontur seiner eröffnenden Deklamation – eine der unvergessenen großen, dämonisch eisenharten Salven des Goldenen Zeitalters – Befehlscharakter.

Sorabji (*Around Music*, London 1932) verehrte die Feinheit und Aufrichtigkeit der b-moll-Sonate, ihre harmonischen Vorteile gegenüber der *Ersten Sonate* (1907), wobei er bedauerte, daß sie „natürlich nie gespielt wurde“. „Es ist ein Klischee der billigeren Kritiken,“ klagte er, „besonders in England und Amerika, daß ein Mann nicht interpretatorischer und kreativer Künstler gleichzeitig sein kann. Wenn er dann, wie etwa Liszt oder Busoni, beides ist, und beides in höchstem Grad, muß diese Lüge um jeden Preis aufrecht erhalten werden, und wir sehen eine schleichende Kampagne der Verfälschung und Herabsetzung, die sich gegen sein schöpferisches Werk wendet und von Zitaten wie ‚virtuose Musik‘, ‚Musik des Pianisten‘ und so weiter gespickt ist, vollkommen ohne Rücksicht auf Ehrlichkeit, Fairness oder Wahrheit.“ Rachmaninoff war, wie er zusammenfaßte, „ein Musiker der ernsthaften und hohen Ideale.“ (Zwanzig Jahre später wurde diese Kampagne immer noch geführt, wie Eric Blom in der 1954-er Ausgabe des *Grove* arrogant predigte, daß „die enorme Popularität, welche einige von Rachmaninoffs Werken zu seinen Lebzeiten hatten, nicht von Dauer sein kann.“ In der ersten Ausgabe des *Record Guide* wollten Edward Sackville-West und Desmond Shawe-Taylor seinem melodischen „Genie“ zustimmen, „diese wunderschönen, ausschweifenden, Ketten-artigen Melodien, welche immer den Anschein haben, ein Glied mehr zu haben, als wir ahnen,“ argumentierten aber, daß

es eines Pianisten wie Horowitz oder Rubinstein bedürfe, um die *Études-tableaux* Op. 39 einzuspielen und so den Respekt für Rachmaninoff als einem „ernstzunehmenden Komponisten“ zu vergrößern. [Was nicht geschah – obwohl Horowitz in den 60er Jahren verschiedene Nummern aus Op. 33 und Op. 39 aufnahm und nach seinem Examen erfolgreich für das *Dritte Konzert* sowie die *Zweite Sonate* kämpfte, wobei zwei Konzertmitschnitte 1968 und 1980 seine unterschiedlichen Bearbeitungen der letzteren demonstrieren]: „Die Musik Rachmaninoffs zeigt ... die Wahrheit, daß Schönheit allein nicht ausreicht, große künstlerische Werke hervorzubringen. Die Schönheit seiner Musik ist überwältigend ... sie ist jedoch zu einheitlich verbindlich, um damit leben zu können.“ Erst vierzig Jahre später war mit der „Rachmaninoff Retrospektive“ der 1990er Jahre die kritische und akademische Akzeptanz gesichert.)

Acht der neun Nummern, welche die zweite Reihe der *Études-tableaux* Op. 39 ausmachen, enthalten viel von Rachmaninoffs eigenem Vorstellungsvermögen, wobei sich die Kunststudientradition von Chopin, Liszt, Liapunov oder Scriabin rätselhaft mit den erzählenden Linien Mussorgskys verbindet. Sie wurden zwischen Herbst 1916 und Frühling 1917 komponiert und erschienen in ihrer ersten Ausgabe in Berlin 1920. In einem Brief an Respighi, welcher plante, einige davon zu orchestrieren (2. Januar 1930), vertraute Rachmaninoff ihm an, daß jede ihr eigenes Programm habe, eine „geheime“ Erklärung – die aber nur vier identifizieren (wie später erklärt wird). Wie John Culshaw in seiner Studie über den Komponisten anmerkt (London 1949), war Rachmaninoff ein Mann, der „sich wenig um das kümmerte, was wir ‚physische‘ Programmmusik [im Strauss’schen Verständnis] nennen mögen ... [aber er] mochte einen Einfluß von Außen; er liebte es, von einem Bild oder einem Gedicht gefangengenommen oder inspiriert zu werden, dann aber verwies er das aktuelle Subjekt seiner Inspiration in den Hintergrund und enthüllte seine Identität kaum.“

Neben einigen Entwürfen waren diese Stücke die letzten, welche Rachmaninoff in Rußland vollendete: Er verließ Petrograd am 23. Dezember 1917. Die Zeiten waren sorgenvoll: Scriabin und Taneyev („Moskaus musikalischer Leiter“, Rachmaninoffs Mentor am Konservatorium und Widmungsträger seiner *Zweiten Symphonie*) waren vor einem Jahr überraschend gestorben, ebenso Rachmaninoffs Vater in Ivanovka. Die Beschreibung des Jahrhunderts: Der Mord an Rasputin, die Abdankung und Ermordung des Zaren, Anarchie, Revolution. Grauensvoll: Verrat, Mord, Plünderungen, Krankheit, der Adel des Reiches (Prinzessin Galitzine erinnert uns in ihren Memoiren 1976) nur darum bemüht, seine Bechsteins und Érards für einen Sack Kartoffeln oder eine Handvoll Mehl einzutauschen. Der Schriftsteller Watson Lyle, welcher neben einer Monographie (erschieden 1939 mit einem Vorwort von Pouishnoff) auch die englischen Konzerte

Rachmaninoffs kommentierte, traf ihn in London im Mai 1922: „Das Profil seines Gesichtes ... drückte die reine Teilnahmslosigkeit aus, gefeit vor gelegentlichen schnellen Wechseln in ein brennendes, intensives und interessiertes Glimmen in seinen hellen, braunen Augen. Ich war erschreckt über seinen offenstichtlich schlechten Gesundheitszustand und sein gealtertes Aussehen, was weit entfernt von seinem tatsächlichen Alter war. Er trug immer noch die Narben ausgestandener psychischer Qualen und Ängste der letzten Monate in Rußland vor seiner Flucht ..., der bedrohliche Zerfall einer großen Seele.“

Frühe Kritiken (Rachmaninoff spielte den nicht vollständig abgeschlossenen Zyklus das erste Mal in Petrograd am 29. November 1916, innerhalb der Woche, wo er ihn in Moskau vorstellte) spürten einen starken Wechsel zwischen emotionaler Schwere und schöpferischer Führung. „Dies sind wunderschöne Stücke, unabhängig von ihrem Interpreten, auch wenn dieser Rachmaninoff selbst ist ... Ein neues Gefühl liegt über dem gesamten Opus. Während in einem Stück die Schatten schwach sind (*Nr. 2 a-moll*), sammeln sich in einem anderen die Stürme zu voller Kraft (*Nr. 6 a-moll*), und wieder in einem anderen kann man einen Lichtblick zwischen schweren, düsteren Wolken erahnen (*Nr. 5 es-moll*), aber nirgendwo findet man Glück, Ruhe oder Leichtigkeit ... Trotzdem pulst in allen das Leben, wird in Klängen gesagt, was gesagt werden muß, und es wird sehr schön ausgedrückt ... Das attraktivste Stück der Sammlung ist wahrscheinlich jenes in *b-moll* [*Nr. 4*] – ein wundervolles Stück, irgendwie ‚humoresk‘, scharf rhythmisch“ (Yuli Engel, *Russkiye Vedomosti*, 5. Dezember 1916). „Der zarte Lyriker beginnt, eine strengere, mehr konzentrierte und vertiefte Art des Ausdrucks anzuschlagen ... eine dramatische Stimmung, in der *es-moll*-Étüde [*Nr. 5*], und eine sogar dämonische in der *fis-moll*-Étüde [*Nr. 3*], der besten der Reihe! Ein wichtiger Wechsel hat stattgefunden“ (B. Tyuneyev, *Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, 11. Dezember 1916).

Nr. 1 (5. Oktober 1916) – chromatisiert und wirbelnd- vorantreibend mit einem kühn-synkopierten Motiv der linken Hand. Die inneren Stimmen und Ablenkungen in der Subdominante, die harmonische Dreistigkeit des abschließenden Accelerandos (überliefert aus Chopins *Vierter Ballade*) sind auffallend. *Nr. 2* „das Meer und die Möwen“: Ein einsamer Ozean, trostlose Vögel, das nordische Licht in *Dies iræ*-Tönen verschleiert. *Nr. 3* (14. Oktober 1916) – Delikatesse und Brillanz, Aphorismus und Dringlichkeit. *Nr. 4* (24. September 1916) – militärische Disziplin, trockener Stil. *Nr. 5* (17. Februar 1917) – episch, modal, antik, unerbittlich lang-atmig, genauso massiv und orchestral im Höhepunkt wie die Kathedralen einer Bruckner-Symphonie. Die flache Leitnotenharmonie, die Molliertz und *tierce de picardie*-Schwingungen, die mit Anspielungen gespickten Horn- und Trompetenrufe der letzten Seite durchdringen das Gewissen.

Nr. 6 (8. September 1911, revidiert 27. September 1916: ursprünglich Nr. 4 der ersten Reihe der *Études-tableaux*, Op. 33, aus dieser Sammlung aber wieder zurückgezogen) – „das Märchen vom Rotkäppchen und dem Wolf,“ folgt der 1925 veröffentlichten New Yorker Ampico Katalogbeschreibung der von Rachmaninoff eingespielten Klavierwalze von diesem Stück (Juli 1922): „Am Anfang ist das gefährliche Knurren des Wolfes zu hören [dynamisch anschwellende Baß-Triolen, *legato*], wie er sich verstohlen zum Weg begibt und sieht, wie das rotgekleidete Mädchen näher kommt. Sie antwortet mit erschrecktem Aufschrei [unbekümmert trippelnde, leichte Sechzehntel im Diskant, *quasi-staccato*], welcher vom Hecheln und Grollen des bösen Tieres, welches seine üblen Absichten, sosehr es sich auch bemüht, nicht verheimlichen kann, erwidert wird.“ Nr. 7 – „ein Trauermarsch. Lassen Sie mich hier einen Moment länger verweilen. Ich bin sicher, Sie werden sich nicht über die Launen eines Komponisten lustig machen. Das Anfangsthema [*lugubre*] ist ein Marsch. Das andere Thema [*ppp legatissimo*] stellt den Gesang eines Chores dar. Zu Beginn des Satzes wird in Sechzehnteln zunächst in c-moll, später dann in es-moll der Eindruck eines zarten Regens erweckt, unablässig und hoffnungslos. Dann entwickelt der Satz mit einem Höhepunkt in c-moll [*fortissimo*] das Glockengeläut einer Kirche. Das Finale kehrt wieder zum ersten Thema zurück, dem Marsch [kombiniert mit dem ‚Regen‘-Motiv].“ Nr. 8 – beinahe eine Variation von Nr. 3. Der verwegen-gestikulierende Fingersatz für die linke Hand in der Arpeggio-Figur auf der letzten Seite („ein Daumen-Solo, ideal dem musikalischen Sinn“ entsprechend) wurde von Neuhaus gefeiert: „erstaunlich (ja, lachen Sie nicht, erstaunlich).“ Nr. 9 (2. Februar 1917) – „ein orientalischer Marsch“, der alles beschreibt, das Martialische, das Treiben, Märchen und Toccaten, hartes Abprallen und faustkämpferische Schläge, rhythmische Verschiebungen, goldene Glockenspiele: Beliebte Jagdgründe.

„Witzig, offen – ein Spaß“ (seine Schwägerin Sophie Satin, New York April 1973). Privat war Rachmaninoff „ein vollkommen anderer Charakter [als sein Ruf in der Öffentlichkeit], immer mit freudigem Lächeln“ (Cyril Smith), imstande, sich selbst als „der unbekümmertste Lacher“ (Sergei Bertensson, New York 1922) zu bezeichnen, stets der warmherzige, gesellige Freund, welcher bereit war, zuzuhören und zu ermutigen, mit einer witzigen Geschichte, einer Runde Poker oder einem Tennisspiel zu erfreuen, der seine Kinder und Enkelkinder verwöhnte, der Pferde, das Fischen, Autos, Boote und alles Mechanische liebte. **Liebesleid** (die zweite von **Fritz Kreislers** *Alt Wiener Tanzweisen*) zählt zu den am meisten nostalgisch-parfümierten von Rachmaninoffs ein Dutzend oder mehr Transkriptionen. Als Ampico 1923 seine Klavierwalzenversion ankündigte, bemerkte man den „klagenden Anklang“ von Kreislers „Tanzweisen einer längst vergangenen Zeit, welche die Feste aus früheren Tagen zurückrufen, als der Walzer

gerade ein neu entdecktes Vergnügen war. Sie präsentieren sich mit einem Reichtum an Charme, welcher so untrennbar mit der Volksmusik verbunden ist, und tragen den unmißverständlichen Stempel ihrer Wiener Herkunft. Rachmaninoff,“ so wurde frohlockt, „hat eines der lieblichsten Liebeslieder verwendet, es mit seinem eigenen Wesen ausgeschmückt und ihm ein neues Kleid gegeben, wobei jedoch all die ursprüngliche Schönheit durch das schimmernde Gewebe hindurchscheint ... das vereinte Ergebnis zweier großer Meister.“ Rachmaninoff spielte das Stück zum ersten Mal in Chicago am 20. November 1921, nachdem er es einen Monat zuvor akustisch für die Victor Talking Machine Company aufgenommen hatte.

Bis 1917 war Rachmaninoff ein Zarist, welcher seine eigenen Träume verfolgte; nach seinem Umzug ins „Prohibitions-Amerika“ ein heimwehkranker Emigrant, welcher die Träume anderer wiederbelebte. Dem Kreis um Strawinsky, Diaghilev und Balanchine erschien er unhöflich und „bedrückt“, seine Musik ein „fürchterlicher“, geschmackloser „Brei“ (*Balanchines Tchaikowsky*, New York 1985). Gleichgesinnte waren jedoch der Übereinstimmung, daß er der würdige Vertreter des alten Rußlands war, mit dem „stählernen und goldenen“ Vermächtnis seines aristokratischen, landbesitzenden Geburtsrechtes, seine Kunst die Seele, der Spiegel der Macht und des Glanzes seines Landes ebenso wie seines Pessimismus' und seiner Melancholie.

© Ateş Orga 1999

Die angegebenen russischen Daten folgen dem alten Julianischen Kalender, welcher 13 Tage nach dem neueren Gregorianischen liegt.

Freddy Kempf, geboren in London 1977, zählt inzwischen zu den gefragtesten jungen Pianisten der Welt. Im Alter von vier Jahren begann er Klavier zu spielen und erreichte erstmals nationale Berühmtheit, als er mit acht Jahren Mozarts Klavierkonzert KV 414 zusammen mit dem Royal Philharmonic Orchestra in der Londoner Royal Festival Hall spielte. Kurz darauf erregte er durch seinen Auftritt mit dem gleichen Konzert in Deutschland internationale Aufmerksamkeit. 1987 gewann er den ersten National Mozart Competition in England und 1992 den alle zwei Jahre stattfindenden BBC Young Musician of the Year-Wettbewerb. Sein dritter Preis beim internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb 1998 ließ die russische Presse aufschreiben und ihn als „den Held des Wettbewerbs“ feiern, während sich seine einmalige Popularität beim russischen Publikum in verschiedenen Fernsehübertragungen und ausverkauften Konzerten widerspiegelt.

Freddy Kempf gibt Konzerte in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Japan und nahm an Fernsehauftritten in Europa, Rußland und Japan teil. Seine jüngsten Soloauftritte waren z.B. in der Wigmore Hall in London, New Yorks 92nd Street „Y“, dem Salzburger Mozarteum, beim Cheltenham Festival, beim Roque d'Athéron Festival und beim Eröffnungskonzert der „Junge Meister“-Serie in der Hamburger Musikhalle. Der Höhepunkt einer monatelangen Japantournee mit Solo- und Orchesterkonzerten war eine Fernseh- und Rundfunkaufnahme eines Konzertes in der Suntory Hall in Tokyo. Seine Konzertengagements umfassen Auftritte mit führenden nationalen und internationalen Orchestern unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek und Fedor Gluschenko.

Durch seine Liebe zur Kammermusik widmet Freddy Kempf den Auftritten mit seinem Kempf-Trio viel Zeit. Er macht exklusiv Einspielungen für BIS, wobei seine Debüt-CD mit Musik von Robert Schumann (BIS-CD-960) begeisterten Zuspruch in der ganzen Welt erhielt. Eine CD mit Ludwig van Beethovens Musik ist in Vorbereitung.

Un homme “avare de mots” (sa fille Irina Volkonskaïa) de façade “lasse du monde”, à la “peau de parchemin” plissée, et aux yeux pochés. En public, Rachmaninov personnifiait le genre d'homme sombre qu'on pourrait trouver tapi dans les paysages d'ombres d'un film de Boris Karloff. Un homme qui souriait rarement, dont la profonde voix de duo, comme on disait, était “sombre” même quand il était joyeux, à la manière russe, fuma fatidiquement. Une figure de patricien, les épaules basses, décharné, “un être qui n'est pas de notre temps mais plutôt de quelque ère historique de gloires du passé dont lui seul semble se rappeler” (Abram Chasins, *Speaking of Pianists*, New York 1957). Les sépias, les photographies en noir et blanc (mises à part les peintures de Boris Chaliapine et Konstantin Somov, combien de fois fut-il représenté en couleur?), ne servent qu'à renforcer l'impression d'une force malveillante de la nuit.

Selon Heinrich Neuhaus, il aurait dit: “Je suis musicien à 85%; il n'y a que 15% d'homme en moi” (*L'art de jouer du piano*, Moscou, 1958). Enfant au début du siècle, Natalia Satz rapporta ce dont elle fut témoin. “On sonna à la porte. J'ouvris. Un homme... grand, d'apparence sévère et en vêtements foncés, se tenait sur le pas de la porte... Il entra, enleva son chapeau, puis ses gants de chevreau, tirant chaque doigt séparément, laissa tomber ses gants dans son chapeau, essuya ses pieds sur le paillason quoique ce fût sec dehors, enleva son manteau et

l'accrocha. Il y avait un genre de solennité pierreuse dans ses mouvements et sa figure était pierreuse elle aussi... Cet homme froid, sans sourire dans son haut collet droit ne me sourit pas, il garda ses lèvres fermement pressées; ce n'était pas le genre de personne avec laquelle vous pouviez entreprendre une conversation. Un visage rasé de près, peu de cheveux, un front très haut. Il se tenait là comme une île, puis il me suivit dans l'étude, la tête basse... si soigné... chacun [des nombreux boutons de son veston] proprement boutonné... soudainement un orchestre en entier se mit à jouer... Renversant! Le vieux piano de mon père ne pouvait jamais produire ces sons! Ils retentissaient, exigeant une vérité spéciale à eux, ils se perdaient dans des accords plus puissants que ce que j'avais jamais entendu auparavant. Ils se dispersaient et se rencontraient encore, impossiblement vite. Comme quelque courant mystérieux, ils me saisirent et m'emportèrent – les objets de tous les jours disparurent et il ne restait plus rien que la musique autour de moi et en moi... Ce grand homme pouvait-il être un magicien? Ou peut-être avait-il vingt doigts?... J'ouvris un peu la porte... Il était là, grand et droit, avec son visage de pierre, seuls ses doigts bougeaient, ses mains immenses, douces et fortes. Il n'avait qu'à donner les ordres et elles pouvaient faire n'importe quoi – chanter de la voix la plus tendre, enflammer une étoile ou détruire un ennemi. Oui, elles pouvaient faire absolument n'importe quoi, ces mains miraculeuses! Comme c'était curieux, il était si jaune grisé, si sec, si angulaire, mais ses mains étaient jeunes et douces, bien différentes du reste de lui!... Il ne faisait peut-être que prétendre être si raide, pour ne pas laisser les gens deviner combien il était merveilleux. Mais quand il jouait, il n'y avait pas de cachette... parfois doucement et tendrement, parfois aussi énergiquement que d'énormes cloches" (*Esquisses de ma vie* [1979], traduction de Sergheï Syrovatkiné, Moscou 1985).

Au piano, "l'un des quatre ou cinq très grands seigneurs du domaine de l'interprétation" (Alfred Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, 19 novembre 1938), son comportement calme de scène était considéré comme impeccablement correct. Ses mains couvraient une treizième remarquable (do à la, selon Satz) la droite étant capable de jouer l'accord plaqué de do-mi-sol-do-mi avec le doigté 2-3-4-5, le mi supérieur étant joué par le pouce passé sous la main – "une réalisation à peine croyable qui était probablement unique (Cyril Smith, *Duet for Three Hands*, Londres, 1958). L'interprétation, insistait-il, avait besoin de "l'instinct créateur. Si vous êtes compositeur, vous avez une affinité avec d'autres compositeurs. Vous pouvez prendre contact avec leur imagination, sachant quelque chose de leurs problèmes et de leurs idéaux. Vous pouvez donner de la *couleur* à leurs œuvres. C'est la chose la plus importante pour moi dans mes interprétations au pianoforte, la *couleur*. Vous pouvez ainsi faire vivre la musique. Sans

couleur elle est morte. [Silence pour rassembler ses idées] Les plus grands interprètes du passé étaient pour la plupart des compositeurs. Paganini, à ce que l'on sache, était un roi de la virtuosité. [Sourire lent] Mais il était un compositeur, lui aussi. Liszt et [Anton] Rubinstein; et dans notre temps, Paderewski et Kreisler. Ah! Je sais ce à quoi vous pensez. Mais ça ne fait rien. Il n'y a pas de différence qu'ils soient des compositeurs de premier ou de quatrième rang. Ce qui importe est qu'ils avaient l'esprit créateur et pouvaient ainsi communiquer avec d'autres esprits du même ordre... le pianoforte d'aujourd'hui... est un instrument parfait. C'est vrai, je ne peux pas le faire chanter comme Kreisler fait chanter son violon. Mais je peux faire plusieurs autres choses sur mon piano qui sont hors de portée des plus grands violonistes et chanteurs" (*Basil Maine on Music*, Londres, octobre 1945). La musique, devina Neville Cardus, était la manière de vivre de Rachmaninov, "son moyen instinctif d'exprimer l'expérience" (*Manchester Guardian*, 12 mars 1936). Il croyait profondément, à la manière slave, qu'elle devait "parler du cœur", qu'elle devrait parler des "aventures amoureuses du compositeur, de sa religion, des livres qui l'ont influencé, des peintures qu'il aime... Je suis un compositeur russe et le pays de ma naissance a influencé mon tempérament et mes points de vue. Ma musique est le produit de mon tempérament" (*The Etude*; New York, décembre 1941, interview avec David Ewen). Sans mélodie, dit-il à Medtner, il ne pouvait pas composer. Sans "point culminant", fort ou doux, au milieu ou à la fin d'une pièce, il ne pouvait pas jouer, ne pouvait pas "transmettre à l'auditeur ce qui doit être transmis" (le poète Marietta Shaginian, 1915).

"A Rome, je pus occuper le même appartement sur la Piazza di Spagna que Modeste Tchaïkovski avait utilisé longtemps et qui avait servi de refuge temporaire à son frère... Rien ne m'aide autant que la solitude. Pour moi, il n'est possible de composer que lorsque je suis seul et que rien de l'extérieur n'entrave le cours des idées... Je passais toute la journée au piano ou à ma table de travail et je ne posais ma plume que lorsque les pins du Monte Pincio étaient dorés par le soleil couchant" (rapporta Oskar von Riesemann, 1934). Dédiée à Matvei Pressman (1870-1941, un camarade d'études à Moscou), la *seconde sonate* (Rome/Ivanovka [le domaine de la famille des cousins de Rachmaninov, les Satin, sud-est de Moscou], janvier-12 août 1913 [premier mouvement], terminée le 18 septembre [2^e et 3^e mouvement]), est une œuvre de théâtre volcanique, un Matterhorn imposant. Alliant un pianisme du tonnerre (post *Préludes, troisième concerto* mais relié – thématiquement aussi, aux nuances du *Prélude en si mineur* faisant écho autour du premier mouvement) à des pages d'intimité et de cadence délicate, contrastant avec des passages denses à courants de décoration chromatique, richement stratifiés dans la progression des voix, la couleur et les tortillons rythmiques, et inhabituelle par l'éloignement d'un *lento*

en mi mineur/sol majeur/mi majeur placé tritoniqnement entre les mouvements externes en si bémol mineur et majeur respectivement, sa totalité, qui se passe de répétitions, hérite d'un style de sonate russe né de Tchaïkovski, Glazounov et du jeune Scriabine touché par Chopin et Liszt. Comparée à la révision remise au point, sélectivement recomposée/retonalisée de 1931 – poussée jusqu'à un certain point par l'inquiétude que la "sonate de Chopin [*Marche funèbre* dans la même tonalité] dure dix-neuf minutes et que tout a été dit" [A.J. & K. Swan, "Rachmaninov: Personal Reminiscences", *Musical Quarterly*, janvier 1944) – l'originale de 1913 est 116 mesures plus longue (les *allegros* de part et d'autre expressément de 47 et 56, proportionnellement 25% et 19%); elle met plus de poids sur le premier mouvement (seuls les second et troisième se suivent sans interruption) et fixe de manière transcendante des buts plus élevés au clavier. Le *più mosso* alla-intermezzo du deuxième mouvement est plus sobre, la chanson de "baryton" du début de l'œuvre, moins rupine/sophistiquée que saisissante/simple. (Les excès cosmétiques de Rachmaninov, ses aggrégats harmoniques et remodelages tonals n'étaient pas toujours profiteurs: pensez au lifting surfait de 1940 de l'*Élégie* tirée de l'opus 40 de 1892.) Le finale ajoute une troisième présentation autrement omise du premier sujet (mesures 196 et suivantes), son centre en ré majeur accentuant nettement la tension en plus de faire cycliquement allusion aux événements au sein du plan de tonalité du premier mouvement. Redevant plus à la variation et fantaisie slaves qu'à la rigueur teutonique, avec les second et troisième mouvements ne se stabilisant (style du *second concerto*) qu'après les introductions тонаlement indirectement reliées, l'évolution du tout, à partir de la mélodie et du contour descendant de sa déclamation *veloce* d'ouverture – l'une des inoubliables grandes volées démoniaquement cuirassées de l'âge d'or – est impérieuse.

Sorabji (*Around Music*, Londres, 1932) admira la finesse et la sincérité de la *sonate en si bémol mineur*, son avance harmonique sur la *première sonate* (1907), regrettant cependant qu'elle n'était "évidemment jamais jouée". "C'est un cliché du plus commun type de critique", déplora-t-il, "surtout en Angleterre et aux Etats-Unis, qu'un homme ne peut être un grand interprète et un grand artiste créateur. Quand, comme Liszt et Busoni, il est les deux, et du premier ordre dans les deux, le mensonge doit être soutenu à tout prix et on voit une campagne délibérée de discrédit et de dépréciation mise en branle contre son œuvre créateur qui est qualifié de 'musique virtuose', 'musique de pianiste' et ainsi de suite, indifféremment à l'honnêteté, l'impartialité ou la vérité." Rachmaninov, termina-t-il, était "un musicien aux idéaux sérieux et élevés". Vingt ans plus tard, la campagne était encore lancée, avec Eric Blom dans l'édition de 1954 du *Grove's*, prédisant avec arrogance que "l'énorme succès populaire que quelques-unes

des œuvres de Rachmaninov remportèrent de son vivant avait peu de chances de durer.” Dans la première édition de 1951 de *The Record Guide*, Edward Sackville-West et Desmond Shawe-Taylor voulurent admettre son “génie” pour la mélodie, “ces mélodies ravissantes, sinueuses, enchaînées qui semblent toujours avoir un maillon de plus qu’attendu”, mais indiquèrent qu’il avait besoin d’un Horowitz ou Rubinstein pour enregistrer les *Études-tableaux* de l’opus 39 si le respect pour Rachmaninov comme “compositeur sérieux” devait s’accroître [cela ne fut pas – quoique Horowitz enregistrât plusieurs numéros des opus 33 et 39 dans les années 1960 et, qu’à partir de l’obtention de son diplôme il eût championné à merveille le *troisième concerto* et la *seconde sonate*, enregistrant deux fois en concert ses adaptations de cette dernière, 1968/80]: “la musique de Rachmaninov démontre... la vérité que la beauté à elle seule ne suffit pas à faire de grandes œuvres d’art. La beauté de sa musique est irrésistible... mais elle est trop régulièrement affable pour qu’on vive avec elle.” Une autre quarantaine d’années devaient s’écouler et les “examens rétrospectifs de Rachmaninov” des années 1990 devaient passer avant que l’acceptation critique et académique ne soit assurée.)

En très grande partie une conception de l’imagination même de Rachmaninov, alliant énigmatiquement la tradition de l’étude artistique de Chopin-Liszt-Liapounov-Scriabine aux horizons narratifs de Moussorgsky, huit des neuf numéros formant la seconde série des *Études-tableaux* op. 39 furent composés entre l’automne de 1916 et le printemps de 1917; la première édition sortit à Berlin en 1920. Dans une lettre à Respighi qui projetait d’en orchestrer quelques numéros (2 janvier 1930), Rachmaninov confia que chacun avait son propre programme, une explication “secrète” – n’en expliquant, cependant, que quatre (détails plus bas). Comme John Culshaw commente dans son étude sur le compositeur (Londres 1949), Rachmaninov était un homme qui “se préoccupait peu de ce qu’on pourrait appeler musique à programme ‘physique’ “dans le sens straussien)... [mais il] aimait une influence extérieure; il aimait à être capté ou inspiré par une peinture ou un poème mais, une fois l’inspiration trouvée, il reléguait le sujet actuel à l’arrière-plan et révélait rarement son identité.”

En plus d’esquisses, ces pièces furent les dernières que Rachmaninov termina en Russie: il quitta Petrograd le 23 décembre 1917. Les temps étaient tristes: Scriabine et Taneyev (“le chef musical de Moscou”, le mentor de Rachmaninov au conservatoire et dédicataire de sa *seconde symphonie*) était mort il y avait un peu plus d’un an, de même que le père de Rachmaninov, à Ivanovka. Pour résumer le siècle: le meurtre de Raspoutine, l’abdication et l’assassinat du tsar, l’anarchie, la révolution. La cruelle réalité: trahison, meurtres, pillage, maladie, la noblesse du royaume (nous rappelle la princesse Galitzine dans ses mémoires, 1976) réduite à troquer ses

Bechsteins et Erards contre des sacs de pommes de terre et des poignées de farine. L'écrivain Watson Lyle, responsable des annotations des concerts anglais de Rachmaninov en plus d'une monographie publiée en 1939 (préfacée par Pouishnoff), le rencontra à Londres en mai 1922: "Le profil de son visage... exprimait la pure fatigue sauf lors d'un rapide changement occasionnel pour une expression d'intérêt brûlant, intense, brillant dans ses yeux brun clair. Il portait encore les marques de sa torture mentale et de son anxiété des derniers mois en Russie, avant sa fuite... la désintégration menacée d'une grande âme."

Une première réaction critique (Rachmaninov créa le cycle, pas entièrement terminé, à Petrograd le 29 novembre 1916, l'introduisant aussi à Moscou dans la même semaine) sentit d'importants changements de gravité émotionnelle et de direction créatrice. "Ce sont des pièces plaisantes, indépendamment de leur interprète même si c'est Rachmaninov lui-même... Un nouveau sentiment plane au-dessus de l'opus en entier. Dans l'une, les ombres sont faibles (*no 2*, la mineur), dans une autre des orages prennent de la force (*no 6*, la mineur), dans une autre on peut voir une éclaircie à travers des nuages très lourds (*no 5*, mi bémol mineur) mais on ne trouve nulle part le bonheur, le calme, l'aise... La vie pourtant palpite dans chacune, disant en son ce qui doit être dit et le disant avec grande beauté... La plus attrayante du groupe est probablement celle en si mineur [*no 4*] – une pièce ravissante, quelque peu 'humoresque', nettement rythmique" (Yuli Engel, *Russkiye Vedomosti*, 5 décembre 1916). "Le doux lyriste commence à employer un mode d'expression plus sévère, concentré et approfondi... une humeur dramatique, dans l'étude en mi bémol mineur [*no 5*] et même dans la démoniaque en fa dièse mineur [*no 3*], la meilleure du groupe! Un changement important a eu lieu" (B. Tyuneyev, *Russkaya Musykalnaya Gazeta*, 11 décembre 1916).

No 1 (5 octobre 1916) – chromatique et à l'agitation tourbillonnante, avec un motif à la main gauche aux syncope audacieuses. Les voix intérieures et l'écartement vers la dominante, l'audace harmonique de l'*accelerando* de la fin (hérité du *stretto* de la *quatrième ballade* de Chopin) sont des traits caractéristiques. *No 2* – "La Mer et les mouettes": un océan solitaire, des oiseaux délaissés, la lumière septentrionale voilée dans des tons de *Dies iræ*. *No 3* (14 octobre 1916) – délicatesse et brillance, aphorisme et insistance. *No 4* (24 septembre 1916) – discipline militaire, le style *secco*. *No 5* (17 février 1917) – épique, modalement antique, de souffle inexorablement long, au sommet aussi massif et orchestralement imaginé que les cathédrales d'une symphonie de Bruckner. L'harmonie de sensible abaissée, les oscillations de tierce mineure et de tierce de picardie, les appels allusifs de cor et de trompette en sourdine de la page finale se répandent dans la conscience. *No 6* (8 septembre 1911, rév. 27 septembre 1916: originellement le *no 4* de

la première série des *Etudes-tableaux* op. 33 mais retiré de cette collection) – “le conte du Petit Chaperon Rouge et du loup”, suivant la description de l’*Ampico Catalogue* de New York popularisé en 1925, du rôle du piano du compositeur dans la pièce (juillet 1922): “Le grognement sauvage du loup est entendu dans la phrase du début [triolet de basse dont la nuance s’enfle, *legato*] tandis qu’il s’avance furtivement sur la route à l’approche de la petite fille vêtue de rouge. Elle répond avec des protestations effrayées [doubles croches *leggiere* sautillant joyeusement au soprano, *quasi-staccato*] qui alternent avec l’halètement et le grognement du vilain animal qui ne peut pas entièrement dissimuler son mauvais plan, même s’il fait tout pour ce faire.” *No 7* – “une marche funèbre. Laissez-moi rester ici encore un moment. Je suis sûr que vous ne ridiculisez pas les caprices d’un compositeur. Le thème initial [*lugubre*] est une marche. L’autre thème [*ppp legatissimo*] représente le chant d’un chœur. Commenant avec le mouvement en doubles croches en do mineur et un peu plus loin en mi bémol mineur [*Poco meno mosso sempre staccato*], une fine pluie est suggérée, incessante et désespérante. Ce mouvement se développe, aboutissant en do mineur – le carillon d’une église [*fortissimo*]. Le finale retourne au premier thème, une marche [alliée au motif de “pluie”].” *No 8* – presque une variation du *no 3*. Neuhaus fit publiquement l’éloge du doigté audacieux de la main gauche de la figure arpégée de la dernière page (“un pouce solo” correspondant “idéellement à la signification musicale”): “renversant (oui, pas besoin de sourire, ren-ver-sant).” *No 9* (2 février 1917) – “une marche orientale” mettant à l’épreuve le martial et le moteur, les contes et les toccatas, ricochets secs et coups pugilistes, déplacements rythmiques, carillons dorés: terrains de chasse préférés.

“Jovial, ouvert – un taquin” (sa belle-sœur Sophie Satin, New York, avril 1973). En privé, Rachmaninov était “une personne complètement différente [de sa réputation de scène], rempli de joyeux sourires” (Cyril Smith), capable de s’abandonner au “rire le plus insouciant” (Sergeï Bertensson, New York, 1922), l’ami toujours chaleureux, social, prêt à écouter et à encourager, à se distraire avec une histoire spirituelle ou une main de poker, une partie de tennis, à gâter ses enfants et petits-enfants; il aimait les chevaux et la pêche, les voitures, bateaux, tout ce qui était mécanique. *Liebesleid* (*Chagrin d’amour*, la seconde des *Alt Wiener Tanzweisen* de **Fritz Kreisler**) prend place parmi les plus nostalgiques de la douzaine de transcriptions de Rachmaninov. Dans une annonce pour son rouleau de piano en 1923, Ampico souligna “l’appel plaintif” des “mélodies de danse d’un temps révolu” de Kreisler, “le rappel des fêtes des jours d’autrefois quand le rythme de valse était un délice nouvellement découvert. Elles viennent avec beaucoup du charme inséparable de la musique populaire et portent le sceau immanquable de leur origine viennoise. Rachmaninov a choisi l’une des chansons d’amour les plus charmantes et ajouté des

ornements personnels qui lui ont donné de nouveaux atours mais toute sa beauté originale brille à travers le filigrane chatoyant dont il la pare... le produit conjoint de deux grands maîtres." Rachmaninov la créa à Chicago le 20 novembre 1921, un mois après l'avoir enregistrée acoustiquement pour la compagnie Victor Talking Machine.

Jusqu'à 1917, Rachmaninov fut un tsariste rêvant à ses propres rêves; suivant son aménagement aux Etats-Unis prohibitionnistes, un émigré avec le mal du pays recréant ceux des autres. Pour le camp de Stravinsky-Diaghilev-Balanchine, il était rude et "lugubre", sa musique une "bouillie" fade "terrible" (*Balanchine's Tchaikovsky*, New York, 1985). Mais pour ceux en accord avec lui, il était le noble gardien de la vieille Russie, l'héritage "d'acier et d'or" de cette naissance aristocratique foncière; son art était l'âme, le miroir de la puissance et de la splendeur de son pays autant que de son pessimisme et de sa mélancolie.

© Ateş Orga 1999

Les dates russes citées suivent le "vieux" calendrier julien, 13 jours après le "nouveau" grégorien.

Maintenant établi comme l'un des jeunes pianistes les plus recherchés du monde, **Freddy Kempf** est né à Londres en 1977. Il commença à jouer du piano à l'âge de quatre ans et il fut remarqué en Angleterre à l'âge de huit ans quand il joua le concerto pour piano K.V.414 de Mozart avec l'Orchestre Philharmonique Royal au Royal Festival Hall de Londres; sa réputation s'étendit bientôt hors de son pays natal quand il interpréta peu après le même concerto en Allemagne. En 1987, il gagna le premier Concours National Mozart en Angleterre et, en 1992, le concours biennal BBC Young Musician of the Year. Son troisième prix au Concours International Tchaïkovski de Piano à Moscou en 1998 provoqua un tollé dans la presse russe qui le décrivit comme "le héros du concours" et sa popularité sans précédent auprès du public russe a été reflétée dans plusieurs diffusions télévisées et concerts à guichets fermés.

Freddy Kempf a donné des concerts partout en Europe, aux Etats-Unis et au Japon en plus de ses diffusions télévisées en Europe. Il a récemment donné des récitals au Wigmore Hall de Londres, 92nd Street "Y" de New York, Mozarteum de Salzbourg, festival de Cheltenham, festival Roque d'Athéron et au concert d'ouverture des séries "Young Masters" au Musikhalle de Hambourg. Une tournée d'un mois au Japon, incluant des récitals et des concerts avec orchestre, fut couronnée d'un récital au Suntory Hall de Tokyo diffusé à la radio et à la télévision. Il a joué des concertos avec d'importants orchestres nationaux et internationaux en colla-

boration avec les chefs d'orchestre Vladimir Ashkenazy, Kurt Sanderling, Libor Pešek et Fedor Gluschenko entre autres.

Freddy Kempf est un passionné de la musique de chambre et il consacre beaucoup de temps à son Trio Kempf. Il enregistre exclusivement sur BIS et son CD de débuts de musique de Robert Schumann (BIS-CD-960) fut un succès sensationnel dans le monde entier. Un disque compact présentant de la musique de Ludwig van Beethoven est actuellement en préparation.

Recording data: August 1999 at the Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

2 TLM 50i microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier, Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones
Digital editing: Jens Jamin, Annette Riechers

Cover text: © Ateş Orga 1999

Translations: Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover photograph of Freddy Kempf: © Hywel Jones

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB

Also available:



BIS-CD-960

Robert Schumann

Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes, Op. 9

Toccata in C, Op. 7

Arabesque in C, Op. 18

Humoresque in B flat, Op. 20

Freddy Kempf, piano