



ORCHID CLASSICS

BORIS GILTBURG
ROMANTIC SONATAS
RACHMANINOV · GRIEG · LISZT

SERGEI RACHMANINOV (1873-1943)

Piano Sonata No.2 in B flat minor, Op.36 (1931 version)

1	Allegro agitato – Meno mosso –	9:09
2	Non allegro – Lento – Piu mosso –	6:56
3	Allegro molto – Poco meno mosso – Presto	5:49

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Piano Sonata in E minor, Op.7

4	Allegro moderato	5:27
5	Andante molto	4:36
6	Alla Menuetto, ma poco più lento	2:33
7	Finale: Molto allegro	6:32

FRANZ LISZT (1811-1886)

Piano Sonata in B minor, S178

8	Lento assai – Allegro energico – Grandioso – Recitativo –	12:31
9	Andante sostenuto – Quasi Adagio –	7:30
10	[Fugue] Allegro energico –	1:50
11	[Recapitulation] –	6:10
12	Andante sostenuto – Allegro moderato – Lento assai	3:13

Total time

72:18

BORIS GILTBURG *piano*

Sergei Rachmaninov – Piano Sonata No.2 (1913, revised version 1931)

Rachmaninov composed his **Second Piano Sonata**, the same year which saw him write the choral symphony *The Bells*. Bell-like sonorities can also be frequently encountered in our Sonata – from the silvery tinkling bells strewn through the lyrical sections to the great tumult of bells large and small at the climaxes of the first and second movements. However, I think we shouldn't make too much out of this proximity, as the sound image of bells is so inherent to Rachmaninov's musical language as to be found all through his works: as early as in his first Piano Concerto (Op.1) and as late as in his last work, the *Symphonic Dances*.

Eighteen years later, in 1931, Rachmaninov revised the Sonata extensively, cutting away more than a fifth of its size, and rewriting significant parts of the remaining material. He seems to have felt the textures of the original version too dense, and the overall plot line not taut enough, saying to a friend that year: "so many voices are moving simultaneously and [the sonata] is too long. Chopin's Sonata lasts 19 minutes, and all has been said." (He was referring to Chopin's second sonata, which was a staple piece in his repertoire, and which he had recorded in 1930).

The issue of cuts and shortenings in Rachmaninov's works is a well-known one, as he himself authorized cuts in several works, including the Second Symphony and the Third Concerto (his own recording of it uses the shortened version). Yet that issue becomes somewhat problematic (if not to say painful), once we consider that the reason behind those cuts might well have had to do with Rachmaninov's lack of self-confidence and his doubt about audiences' reception, rather than with any desire to improve the works musically. For instance, in 1931 he wrote to his friend and fellow composer Nikolai Medtner describing a series of performances of another work of his, the *Variations on a Theme of Corelli*:

"Not once have I played them in full. I was guided by the coughing of the audience. Whenever the coughing increased I would skip the next

variation... In one concert... the coughing was such that I played only 10 variations (out of 20). My record was in New York, where I played 18. However, I hope that you will play all of them and that you will not cough."

Enough said... The second Sonata, however, is a somewhat different case. Whereas the cuts mentioned above are just that – cuts, i.e. clean jumps from point 'A' to point 'B' in the score, the revised version of 1931 goes far beyond that. Besides reworking much of the piano writing (always with the aim of achieving a leaner, more transparent texture), Rachmaninov inserts a new section almost every time he makes a cut, and this new material alters the face of the Sonata to such an extent as to make the revised version a separate, independent work.

Several analyses of the two versions agree that the Sonata's form and structure are better served by the first, 1913, version. As they point out, many of the sections Rachmaninov removed contained important thematic links and development, and at times whole chunks of the sonata form have been done away with, such as the recapitulation of the main subject in the finale. I fully agree with this on paper, but my feeling is that Rachmaninov was once again concerned with how the Sonata would be perceived by the listeners – though in a good way this time.

Looking at the sections which were removed, I think we can find a common thread – they are all somewhat meandering, for want of a better word. They often interrupt whatever line Rachmaninov was following at that time, and embark on a new micro-journey of their own. These might contain some really effective and highly pianistic music, and yet on balance I feel they detract rather than add to the Sonata's unity. The revised version seems to me much more directional and single-minded, and the resulting structure more organic and easier to follow. (Putting directionality above expansiveness is of course completely a matter of taste. The opposite argument could be made, saying the original version is that much richer due to the way Rachmaninov explores adjacent ground rather than sticking to a single path.)

Through the newly inserted sections Rachmaninov also reinforces the melodic links between the Sonata's movements. The entire first movement is based on a short motif – four descending chromatic notes, followed by a dotted falling interval – which is first heard at the beginning of the work, right after the initial plunging passage (which already contains all of the motif's notes but one). This motif occurs frequently in full throughout the movement, and its chromatic notes form the basis for much of the passage-work, as well as for the lyrical second subject.

In both versions, this motif appears once more, in a reminiscing episode in the middle of the second movement, after the melancholic main theme of the movement has been explored in several variations, and a wonderful, heart-aching climax has been reached. However, in the revised version this episode is fully reworked: it incorporates a longer quote from the first movement, bringing with it the agitated mood of the Sonata's opening, and gaining so much drive, drama and tension as to make the original episode (which is very beautiful if heard on its own) almost pale in comparison.

Later on, in the coda of the second movement, after the haze that follows the overpowering bell-frenzy has dissolved, there emerges in the revised version the lyrical second subject from the first movement, intertwining the two even more. And finally, to link in the third movement as well, Rachmaninov subtly alters the opening descending passage to include the notes of the first movement's main motif.

As you will have probably guessed by now, I'm fully in favour of the revised version. But to conclude, I'd like to say that in either version the Sonata is a powerful, passionate, exhilarating work, in which there is much darkness and turbulence, but also places of pureness and light – and it is them, as is often the case with Rachmaninov, that reign triumphant in the end.

Edvard Grieg – Piano Sonata (1865)

I wanted to play Grieg's **Piano Sonata** ever since I was a small child. In fact, it is one of my earliest musical memories – my Grandma is sitting at the piano, I'm standing nearby and constantly asking her to perform two pieces from her repertoire – a piano arrangement of Bach's D minor Toccata and Fugue and the first movement of the Piano Sonata by Grieg. Those two works stirred my imagination in a way no other music did back then (I was seven, I think), and I could listen to them again and again without tiring; luckily Grandma was happy to be my 'replay' button.

Written when the composer was just 22 years old, the Sonata is pure Grieg, from the first note to the last. All the hallmarks of his mature style are there: the lyricism and the fiery passion, the tenderness and the light-footed dance rhythms – and plenty of those beautiful, gentle melodies which give one the impression that Grieg has managed to capture the essence of Nordic nature and landscape and now presents it to us clad in notes. At the same time it is a young man's work – there's a freshness to it, an eagerness to explore the musical material (of which there is a generous abundance), and many rapid changes of mood and character.

The Sonata opens with a motif of three descending notes, which are a kind of a musical signature, corresponding to Grieg's initials: **E**dvard **H**agerup **G**rieg (H being the German for B). The tempo is not fast – *allegro moderato* – and the full first phrase gives the impression of being wise beyond its composer's years. But this mood doesn't hold for long, and we soon plunge into a passionate whirlwind of chords and passage-work, lasting for quite a while. A simple dance-like tune then forms a transition to the second subject, which is set in a major key and is one of those Nordic melodies I mentioned above, heartfelt and tender. The development is relatively short but full of imaginative writing, including a contrapuntal duet between the soprano and bass lines, and a patch of dark tremolos which lead us back into the recapitulation, starting in near-silence and then growing in a tremendous crescendo (this was my favourite spot as a child).

Even in the recapitulation – a place where many composers would and did content themselves with repeating, more or less, the material of the exposition – Grieg continues to innovate: in the opening theme section, for instance, there are so many changes that it is more of a variation than a repeat. The biggest change perhaps comes in the left hand accompaniment, where the severe Alberti bass figures from the opening make way for gently lapping triplets – resulting in an intimate, much more personal mood. The second subject, too, undergoes a transformation – it is set in a new, faster tempo, giving it a fluttering, butterfly-like character. This new mood, though, changes very quickly as Grieg leads the music towards the coda, which is passion personified, on the verge of despair. The descending-notes motif makes a last, impactful appearance in the left hand, the speed and tension continue to rise, and the movement ends in three decisive, defiant chords.

The opening of the second movement is worlds apart – a lyrical, starry-night melody, first set to a leisurely walking pace in the left hand, and then repeated higher up and accompanied by a tranquil flow of triplets. Grieg explores several other ideas before the main theme reappears again in full orchestral splendour, followed by an unexpected stormy outburst. This soon settles down, and the movement finishes peacefully with a prolonged coda. I feel this is the most mature of the Sonata's movements, endowed with a kind of unselfconscious beauty and elegance which characterize Grieg's best *Lieder*.

The third movement is a kind of a dance – Grieg's tempo indication reads "in the manner of a minuet, but a bit slower". A minuet it is certainly not (at least, it bears no resemblance to any minuets I know by Baroque or Classical composers), but it is spirited and full of character – and has perhaps the catchiest tune of all the Sonata's movements. Akin to the beginning of the first movement, the emotional range here is very broad, and change comes rapidly: after a slightly reserved, 'poker-face' opening, the held-back energy soon bursts out, and with it the dance's true face: strong and passionate. And by the end of the first page, with its insistent,

nearly aggressive chords, the transformation is complete. And then, a surprise – a beautiful middle section: pure in tone and pastoral in mood, it brings a welcome respite from the darker colours and relative roughness of the opening (and yet the two are united by a simple device: they both begin with the same rhythmical figure, which gives the dance its character – a short note followed by an accented long one; the musical equivalent of a dance leap). A shortened recapitulation of the first section closes the movement.

The finale is a quick ride, based on a dotted-rhythm motif with repeated notes. A chorale serves as the second subject, interrupted by the main motif at the end of each phrase. The development section is my favourite bit – I imagine it to be a kind of *Midsummer Night's Dream* music: magical, mysterious, and slightly dangerous. There is a full recapitulation, followed by a grandiose coda – which is a last repeat of the chorale, festive and majestic, accompanied by bell-like chords in the left hand – all as befits the ending of such a richly varied work. And yet, unlike his piano concerto, which ends with a similarly constructed coda, here the youthful drive overtakes the pomp and the very ending is a return to the dotted rhythms of the movement's main motif, finishing the Sonata with a thunderous cascade of chords in full swing.

Franz Liszt – Piano Sonata (1854)

It is hard for me to avoid superlatives when writing about Liszt's **B minor Sonata**. I see it as the pinnacle of his output, as one of the absolute highlights of piano literature, and from a broader point of view, as one of the greatest Romantic works, in whatever medium. In this Sonata Liszt, whether consciously or not, succeeded in attaining a perfect balance between the musical and the technical aspects of composition; they are so seamlessly blended as to nearly cease to exist as separate elements, organically complementing each other instead, and creating a flexible, rich and highly expressive musical language.

On the technical side, the difficulties (both audible and in a live performance quite visible) are somewhat lessened by Liszt's thoroughly idiomatic way of writing for the piano, and also by the feeling that they serve a higher musical purpose here, rather than being indulgently employed for virtuosity's sake. Musically, this Sonata displays perhaps the broadest emotional spectrum of the three, scaling huge heights and descending into very black pits. There is constantly a sense of great depth, and often of a profound spirituality.

All of these elements, together with the dramatic construction of the Sonata and its pronounced programmatic nature (which is just as effective should one decide not to attach an explicit programme to the Sonata and treat it as absolute music instead), join to create a hugely enjoyable, sometimes transforming, and almost always unpredictable performing experience. Unpredictable in a sense that the starting point – the empty octaves and the crawling descending scales of the opening – is known, the ending – the three gently shining B major chords and the cut off low B *pizzicato* – is also vaguely seen in the distance, but the path between the two is unclear, and at least in a live performance may vary wildly from concert to concert. Discovering it every time anew is a large part of what makes the Sonata such a pleasure to perform.

In some ways, analyzing the Sonata is nearly as much of a pleasure. The more one delves into it, the more one wonders at the seemingly effortless way in which the various elements – the structure, the melodic material and its development, the use of different piano textures, registers and dynamics – are all fully integrated and form a whole which is much larger than the sum of its parts (as is probably the case with all great works of art). And yet, like the mechanism of a fine Swiss watch, those elements do their work quietly, beneath the surface, never interfering with the upper-level musical occurrences.

The structure for instance – a single-movement work which is more than 30 minutes long must have a skeleton to hold itself together. The Sonata's structure has been analyzed extensively, and I think the solution closest to the truth is one that sees two complementing structures within the work – a single sonata movement with its usual constituents on one hand (opening → exposition → development → recapitulation → coda), and a full, four-movement sonata structure on the other hand (fast movement → slow movement → scherzo (fugue) → finale). This is akin to the structure of Schubert's *Wanderer Fantasy*, a work which Liszt greatly admired, performed and even arranged for piano and orchestra. Those two forms do not contradict but complement each other, working simultaneously on two levels to lend a sense of architectonic balance to the long composition.

Structure is just one half of the equation, the other half being the melodic unity. It might be hard to believe, but the melodic material of the entire Sonata is based on just five motifs. We hear three of them right at the beginning of the work: that crawling descending scale which opens the Sonata (the short and empty repeated octaves almost immediately reveal themselves to be the first notes of that descending scale, so not quite a motif in themselves; though, appearing as they do in crucial structural junction points later on – before the fugue, and right before the end – they do have a macro-level delimiting function); then the dotted-rhythm motif, which appears in powerful double octaves, outlining a series of diminished seventh chords; and lastly the motif with the repeated notes which comes straight afterwards. Two additional, longer motifs appear further on – a majestic rising line which is first heard at 03:26, and the serene, deeply spiritual opening of the slow section of the Sonata (track 9).

But it's the first three motifs that get the most work (shorter, more compact motifs seem to hold more potential for development than longer ones; this coincides with Rachmaninov's choice of melodic material for the Second Sonata – using a short motif to unite the work rather than one of his more extensive melodies). They appear as themes, as bass lines, as counterpoint, inside virtuosic figurations – there's hardly a section where one of them does *not* appear, and Liszt often combines two of them in various configurations.

They are all of them quick-change artists to boot, shifting their mood as swiftly as their function according to the musical context. A prime example of such a transformation is the one which the third motif undergoes – the one with the repeating notes from the opening, where it appears as a kind of a sardonic, malicious laughter. The melody appearing at 05:45 couldn't be farther away in character: an embodiment of purity and innocence. And yet they are one and the same motif. Liszt transposes it several octaves up, sets it in a major key, writes it out twice as slowly – *et voilà*. Similarly, the lyrical recitativo-like section just preceding it can be traced back to the violent dotted-rhythm motif from the opening.

To finish, a word about the possible programmatic nature of the Sonata. Its narrative, storytelling (or rather story-depicting) element is so strong, that it almost begs for an extra-musical explanation, and indeed, several have been suggested. The Faust legend is the most popular hypothesis, but it has also been connected to the story of Eden and the Original Sin, or was even said to be autobiographical. And yet, Liszt himself never hinted the Sonata was anything but absolute music, nor did he ever indicate a literary source of inspiration (something which he didn't hesitate to do in his *Dante Sonata* and *Dante Symphony*, his *Mephisto-Waltz No. 1*, or indeed his *Faust Symphony*). In my opinion the music benefits much by not being subjected to a definite extra-musical interpretation – I believe that the direct power of the music combined with the listeners' imagination can surpass by far our attempts to delineate it in words, however great their strength.

© Boris Giltburg

Boris Giltburg

Born in 1984 in Moscow, Boris Giltburg began his piano studies with his mother at the age of five. He has lived in Tel Aviv since early childhood, where he studied with Arie Vardi, making his Israel Philharmonic debut in 2005. He has won prizes in many international competitions, notably Santander and Rubinstein. In 2013 Boris won First Prize in the Queen Elisabeth Piano Competition in Brussels.

Since his breakthrough appearance with the Philharmonia in 2007 Giltburg has been an annual visitor to the Royal Festival Hall in London, and made his BBC Proms debut in 2010 with the BBC Scottish Symphony. He has also appeared with the London Philharmonic, DSO Berlin, Frankfurt Radio Symphony, Orchestre National Capitole de Toulouse, Swedish Radio Symphony, Danish Radio Symphony and Royal Flemish Philharmonic, to name a few. He made his North American orchestra debut in 2007 with the Indianapolis Symphony, and toured China for the first time in the same season. He first appeared in Tokyo in 2005.

Giltburg has played recitals at the Wigmore Hall and Southbank Centre, Amsterdam Concertgebouw, Munich Herkulessaal, Beijing NCPA, and at the festivals in Luzern, Schwetzingen, Klavierfest am Ruhr, and Piano aux Jacobins among many others.

His first disc for Orchid Classics, Prokofiev's "War" Sonatas, was released in 2012 to universal acclaim: "These performances eclipse all others on record – even those by Richter and Gilels" (Gramophone 2012 Editor's Choice).

Sergei Rachmaninov – Sonate für Klavier Nr.2 (1913, revidierte Fassung von 1931)

Rachmaninoff komponierte seine zweite Klaviersonate im Jahre 1913, demselben Jahr, in dem er auch die Chor-Sinfonie „Die Glocken“ schrieb. Glockenartigen Klängen begegnet man vielfach auch in unserer Sonate – von silberhellen Glöckchen, in den lyrischen Passagen verstreut, bis zum Tumult großer und kleiner Glocken auf den Gipfeln des ersten und des zweiten Satzes. Dennoch denke ich, dass man dieser Ähnlichkeit nicht zu viel Bedeutung beimessen sollte, da das Klangbild der Glocke Rachmaninoffs Tonsprache ureigen ist und in so vielen seiner Werke gefunden werden kann: schon in seinem Opus 1, dem ersten Klavierkonzert, und noch in seinem letzten Werk, den *Symphonischen Tänzen*.

18 Jahre später, 1931, unterzog Rachmaninoff die Sonate einer ausgedehnten Überarbeitung, strich beinahe ein Fünftel des Werks und schrieb bedeutsame Teile des verbleibenden Materials um. Offenbar schien ihm die Struktur der Originalfassung zu dicht, und das Gesamtbild nicht straff genug; so sagte er in jenem Jahr zu einem Freund: „so viele Stimmen bewegen sich gleichzeitig, und [die Sonate] ist zu lang. Chopins Sonate dauert 19 Minuten, und es ist alles gesagt.“ (Er bezog sich hier auf Chopins 2. Klaviersonate, einem Kernwerk seines Repertoires, das er zudem 1930 aufgenommen hatte.)

Schnitte und Kürzungen sind in Rachmaninoffs Werken ein wohlbekanntes Phänomen, da er selbst Kürzungen durch andere in mehreren Werken autorisiert hat, so in der 2. Sinfonie und dem 3. Klavierkonzert (in seiner eigenen Aufnahme spielt er die gekürzte Fassung). Und doch wird diese Angelegenheit problematisch (um nicht zu sagen schmerzhaft), wenn man bedenkt, dass vielleicht Rachmaninoffs mangelndes Selbstvertrauen und seine Sorge über die Reaktion des Publikums dahintersteckten, und weniger der Ehrgeiz, die Werke musikalisch zu verbessern. Zum Beispiel schrieb er 1931 an seinen Freund und Komponisten-Kollegen Nikolai Medtner über seine *Variationen über ein Thema von Corelli*, die er im Rahmen einer Tournee in den USA spielte: „Nicht ein Mal habe ich sie komplett gespielt. Ich ließ mich vom Husten

des Publikums leiten. Wann immer es stärker wurde, übersprang ich die nächste Variation ... In einem Konzert ... war das Husten so präsent, dass ich nur zehn (von zwanzig) Variationen spielte. Mein Rekord war in New York, wo ich achtzehn spielte. Indes hoffe ich, dass Sie sie alle spielen werden, und dass Sie nicht husten müssen.“

Genug gesagt ... Und doch ist die zweite Sonate ein besonderer Fall. Während die oben erwähnten Kürzungen einfach sind, was sie sind – Kürzungen, d.h. saubere Sprünge von Punkt A nach Punkt B in der Partitur –, geht die revidierte Fassung von 1931 weit über diese hinaus. Abgesehen von der Umarbeitung des Klaviersatzes (immer mit dem Ziel, eine schlankere, transparentere Textur zu schaffen) baut Rachmaninoff fast überall, wo er einen Teil herausnimmt, einen neuen Abschnitt ein. Und dieses neue Material verändert das Gesicht der Sonate so sehr, dass man aus der revidierten Fassung eigentlich ein separates, unabhängiges Werk machen könnte.

Viele Analysen der beiden Versionen stimmen darin überein, dass Rachmaninoff der Form und Struktur der Sonate in der ersten mehr Bedeutung beimisst. Sie weisen darauf hin, dass viele der Abschnitte, die Rachmaninoff entfernte, thematische Verbindungen und Durchführungen enthielten, und manchmal ganze Stücke der Sonatenform mit verschwand, wie die Reprise des Hauptthemas im Finale. Ich stimme dem auf dem Papier voll und ganz zu, doch mein Gefühl sagt mir, dass Rachmaninoff wieder beunruhigt war, wie die Hörer die Sonate aufnehmen würden – wenn auch diesmal auf eine gute Weise.

Wenn man sich die Abschnitte anschaut, die entfernt wurden, kann man meines Erachtens einen roten Faden sehen – sie alle sind, in Ermangelung eines besseren Wortes, irgendwie gewunden. Oft unterbrechen sie die Linie, der Rachmaninoff eigentlich folgte, und starten eine neue, eigenständige kleine Reise. Sie mögen einige wirklich effektive und hochpianistische Musik enthalten, doch ich habe das Gefühl, dass sie, die Ausgewogenheit betreffend, eher von der Einheit der Sonate ablenken als ihr beizutragen. Die revidierte Fassung scheint mir viel zielgerichteter und aufrichtiger, und die entstehende Struktur organischer und leichter nachzuvollziehen. (Die Ausrichtung der Breite überzuordnen ist natürlich reine Geschmackssache. Das Gegenargument könnte lauten, dass die Originalversion sehr viel reicher sei, weil

Rachmaninoff verwandtes Terrain ergründet, anstatt nur einem einzigen Weg zu folgen.)

Durch die neuen Einschübe bekräftigt Rachmaninoff zudem die melodischen Verbindungen zwischen den Sonatensätzen. Der gesamte erste Satz basiert auf einem kurzen Motiv – vier herabsteigende chromatische Noten, gefolgt von einem punktierten absteigenden Intervall – die man erstmalig zu Beginn des Werks hört, gleich nach der anfänglichen abfallenden Passage (die, bis auf eine, bereits alle Noten des Motivs enthält). Dieses Motiv erklingt im Laufe des Satzes immer wieder, und seine chromatischen Noten bilden die Basis für viele Tonläufe, und auch für das lyrische zweite Thema.

In beiden Fassungen taucht dieses Motiv noch einmal in einem rückblickenden Zwischenspiel in der Mitte des zweiten Satzes auf, nachdem das melancholische Hauptthema des Satzes in mehreren Variationen durchgeführt wurde und einen wundervollen, herzerreißenden Höhepunkt erlangt. In der revidierten Fassung ist dieses Zwischenspiel komplett umgearbeitet: Es umfasst ein längeres Zitat aus dem ersten Satz, welches die angeregte Stimmung des Anfangs aufgreift und so viel Schwung, Dramatik und Spannung erreicht, dass das originale Zwischenspiel (welches für sich betrachtet sehr schön ist) daneben beinahe blass wirkt.

Später, in der Coda dieses Satzes, nachdem sich der Dunst, der der überbordenden Glocken-Ekstase folgt, aufgelöst hat, tritt in der revidierten Fassung wie durch Zauberhand das lyrische zweite Thema aus dem ersten Satz hervor und verknüpft die beiden Sätze so noch mehr. Und schließlich, um auch den dritten Satz einzubinden, ändert Rachmaninoff geschickt die anfängliche herabsteigende Passage ab, um die Noten aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes einzubeziehen.

Wie Sie wahrscheinlich gemerkt haben, bin ich der revidierten Fassung viel mehr zugetan. Doch zum Schluss möchte ich noch sagen, dass die Sonate in beiden Versionen ein kraftvolles, leidenschaftliches, berauschendes Werk ist, in dem sich viel Dunkelheit und Aufruhr finden lassen, aber ebenso Orte der Reinheit und des Lichts – und diese sind es, die, wie es bei Rachmaninoff so oft der Fall ist, am Ende triumphierend herrschen.

Edvard Grieg – Sonate für Klavier (1865)

Griegs Klaviersonate wollte ich spielen, seit ich ein kleines Kind war. Tatsächlich ist sie eine meiner frühesten musikalischen Erinnerungen – meine Großmutter sitzt am Klavier, ich stehe dabei und bitte sie immer wieder, zwei Stücke aus ihrem Repertoire zu spielen – ein Klavierarrangement von Bachs Toccata und Fuge in d-Moll und den ersten Satz aus der Sonate von Grieg. Diese beiden Werke regten meine Fantasie an wie keine anderen zu dieser Zeit (ich war wohl sieben Jahre alt), und ich konnte sie wieder und wieder hören, ohne dass Langeweile aufkam; glücklicherweise war Großmutter mein ‚Wiedergabe‘-Knopf.

Im Alter von 22 Jahren geschrieben, ist die Sonate von der ersten bis zur letzten Note der reinste Grieg. Alle Markenzeichen seines späteren Werks sind da: die Lyrik und die feurige Leidenschaft, die Zartheit und die leichtfüßigen Tanzrhythmen – und eine Fülle dieser schönen, behutsamen Melodien, die den Eindruck erwecken, Grieg habe es geschafft, die Essenz der nordischen Natur und Landschaft einzufangen und sie uns in Noten gekleidet zu präsentieren. Gleichzeitig ist sie das Werk eines jungen Mannes – es hat so eine Frische, einen Eifer, die musikalische Materie zu erforschen (und die gibt es im Überfluss), und viele rasche Wechsel der Stimmung und des Charakters.

Die Sonate beginnt mit einem Motiv von drei herabsteigenden Noten, die eine Art musikalische Signatur aus Griegs Initialen bilden: **E**dvard **H**agerup **G**rieg. Das Tempo ist kein schnelles – *Allegro moderato* – und die gesamte erste Phrase vermittelt den Anschein, dem Alter des Komponisten weit voraus zu sein. Aber dieses Gefühl bleibt nicht lange bestehen, schon bald tauchen wir in einen hitzigen Wirbelsturm aus Akkorden und Passagen ein, der eine ganze Weile andauert. Eine einfache, tänzerische Weise bildet dann den Übergang zum zweiten Thema, welches in Dur steht und eine dieser nordischen Melodien ist, die ich oben erwähnte, innig und weich. Die Durchführung ist relativ kurz und doch voller Erfindungsreichtum, darin ein kontrapunktisches Duett der Sopran- und der Basstimme und der Übergang zur Reprise aus dunklen Tremoli, welche nahezu lautlos beginnen und dann zu einem gewaltigen Crescendo anwachsen (dies war als Kind meine Lieblingsstelle).

Selbst in der Reprise – in der sich viele Komponisten damit zufriedengeben würden (und es auch taten), das Material aus der Exposition zu wiederholen – bleibt Grieg weiterhin erfindend: Im Eröffnungsthema zum Beispiel gibt es so viele Veränderungen, dass es sich mehr um eine Variation als um eine Wiederholung handelt. Die größte Veränderung kommt wahrscheinlich in der Begleitung der linken Hand, wo die ersten *Alberti*-Bassfiguren vom Anfang Platz für sanft plätschernde Triolen machen – und eine intimere, viel persönlichere Stimmung entsteht. Auch das zweite Thema erlebt eine Verwandlung – es steht in einem neuen, schnelleren Tempo mit einem flatternden, schmetterlingshaften Charakter. Und wieder wechselt diese neue Laune schon bald, wenn Grieg die Musik in Richtung Coda lenkt, die personifizierte Leidenschaft am Rande der Verzweiflung. Das Motiv aus herabsteigenden Noten tritt in der linken Hand ein letztes Mal eindrücklich in Erscheinung, Schnelligkeit und Spannung steigen weiter an, und der Satz endet in drei entschlossenen, trotzig Akkorden.

Der Anfang des zweiten Satzes ist davon Welten entfernt – eine lyrische, nächtlich-sternklare Melodie, zunächst in gemächlichem Schrittempo in der linken Hand, dann weiter oben wiederholt und begleitet von einem ruhigen Fluss aus Triolen. Vor dem eigentlichen Hauptthema ergründet Grieg erst einige andere Ideen, ehe es in voller orchestraler Pracht wieder zum Vorschein kommt, gefolgt von einem unerwartet stürmischen Ausbruch. Dieser legt sich bald wieder, und der Satz endet friedlich mit einer verlängerten Coda. Für mich ist dieser Satz der reifste der Sonate, ausgestattet mit dieser unbefangenen Schönheit und Eleganz, wie sie auch Griegs beste Lieder ausmachen.

Der dritte Satz ist wie ein Tanz – Griegs Satzangabe lautet „nach Art eines Menuetts, aber etwas langsamer“. Ein Menuett ist er sicherlich nicht (zumindest sehe ich keine Ähnlichkeit zu irgendeinem mir bekannten Menuett barocker oder klassischer Komponisten), und doch ist er geistreich und charaktvoll – und beinhaltet die vielleicht eingängigste Melodie aller Sätze dieser Sonate. Ähnlich dem Beginn des ersten Satzes ist die emotionale Bandbreite sehr groß und die Veränderung kommt zügig: Nach einem eher reservierten, ‚poker-face‘-haften Anfang bricht die zurückgehaltene Energie bald aus, und mit ihr das wahre Gesicht des Tanzes: stark und heißblütig. Und am Ende der ersten Seite mit ihren hartnäckigen, geradezu

aggressiven Akkorden ist die Verwandlung komplett. Dann die Überraschung – ein wunderschöner Mittelteil: Rein im Klang und pastoral in der Stimmung bringt er eine willkommene Ruhepause von den dunkleren Farben und der verhältnismäßigen Rauheit am Beginn (und doch vereint die Beiden ein einfaches Element: Beide beginnen mit derselben rhythmischen Figur, die dem Tanz seinen Charakter verleiht – eine kurze Note wird von einer betonten langen Note gefolgt; der musikalischen Entsprechung eines Tanzsprungs). Eine verkürzte Reprise des ersten Abschnitts beschließt den Satz.

Das Finale, eine rasante Fahrt, basiert auf einem punktierten rhythmischen Motiv mit wiederholten Noten. Ein Choral dient als zweites Thema, am Ende jeder Phrase vom Hauptmotiv unterbrochen. Die Durchführung ist mein Lieblingsteil – für mich ist sie wie eine Musik zum *Mittsommernachtstraum*: magisch, mysteriös und ein bisschen gefährlich. Die vollständige Reprise wird von einer grandiosen Coda gefolgt – eine letzte Wiederholung des Chorals, festlich und majestätisch, begleitet von glockenähnlichen Akkorden in der linken Hand – wie es sich für das Ende eines so abwechslungsreichen Werks gehört. Und doch, im Gegensatz zu seinem Klavierkonzert, welches mit einer ähnlich konstruierten Coda endet, überholt hier der jugendliche Antrieb den Prunk, und die Rückkehr zu den punktierten Rhythmen des Anfangsmotivs beendet die Sonate mit einer schwungvoll donnernden Akkord-Kaskade.

Franz Liszt – Sonate für Klavier (1854)

Es fällt mir schwer, ohne Superlative auszukommen, wenn ich über Liszts h-Moll-Sonate schreibe. Ich sehe sie als den Gipfel seines Schaffens an, als einen der absoluten Höhepunkte der Klavierliteratur, und von weiter weg betrachtet, als eines der größten romantischen Werke in jeglicher Ausprägung an. Mit dieser Sonate gelang es Liszt, bewusst oder unbewusst, den musikalischen und den technischen Aspekt des Komponierens perfekt auszubalancieren; beide sind so nahtlos miteinander verschmolzen, dass man sie kaum als einzelne Elemente wahrnehmen kann, stattdessen heben sie sich gegenseitig hervor und kreieren so eine geschmeidige, reiche und hochexpressive musikalische Sprache.

Von der technischen Seite betrachtet, sind die hörbaren, und auf der Bühne auch sichtbaren Schwierigkeiten mittels Liszts durch und durch idiomatischer Schreibweise für Klavier ein wenig verringert, auch durch das Gefühl, hier einem höheren musikalischen Zweck zu dienen und nicht nur ein geduldeter Arbeiter um der Virtuosität Willen zu sein. Musikalisch gesehen, zeigt von allen dreien diese Sonate das vielleicht breiteste emotionale Spektrum, sie erklimmt gewaltige Höhen und steigt in schwarze Unergründlichkeit hinab. Ständig umgibt sie ein Zustand großer Tiefe, und oft eine profunde Spiritualität.

All diese Elemente, in Verbindung mit der dramaturgischen Konstruktion der Sonate und ihrer ausgesprochen programmatischen Natur (die ebenso effektiv ist, wenn man entscheidet, der Sonate keine explizite Programmatik zuzuschreiben, sondern sie als absolute Musik zu betrachten), erschaffen gemeinsam ein höchst unterhaltsames, manchmal verwandelndes und fast immer unvorhersehbares Aufführungserlebnis. Unvorhersehbar in dem Sinne, dass der Ausgangspunkt – die leeren Oktaven und die kriechenden herabsteigenden Tonleitern des Beginns – bekannt ist, das Ende – die drei zart leuchtenden H-Dur-Akkorde und das trennende tiefe *pizzicato*-H – ist in der Ferne auch zu erahnen, doch der Weg dorthin ist undurchsichtig und kann, zumindest auf der Bühne, von Konzert zu Konzert stark variieren. Sie jedes Mal neu zu entdecken macht einen großen Teil des Vergnügens aus, die Sonate zu spielen.

In mancherlei Hinsicht ist die Analyse der Sonate beinahe ebenso vergnüglich. Je mehr man sich hinein vertieft, desto mehr wundert man sich darüber, wie scheinbar mühelos die verschiedenen Elemente – die Struktur, das melodische Material und seine Durchführung, der Gebrauch verschiedener Beschaffenheiten, Stimmlagen und Dynamik – miteinander verflochten sind und ein Ganzes bilden, das viel größer ist als die Summe seiner einzelnen Teile (wie es wahrscheinlich bei allen großen Kunstwerken der Fall ist). Und doch, wie ein feines Schweizer Uhrwerk, tun diese Elemente leise ihre Arbeit, unter der Oberfläche, und kommen sich mit den musikalischen Ereignissen auf höherer Ebene nicht ins Gehege.

Die Struktur zum Beispiel – ein einsätziges Werk, das beinahe 30 Minuten lang ist, muss ein Skelett haben, um sich aufrecht zu halten. Der Aufbau der Sonate ist ausgiebig analysiert worden, und ich glaube, die Lösung, die der Wahrheit am nächsten kommt, ist, zwei sich ergänzende Formen innerhalb des Werks zu sehen – ein einzelner Sonatensatz mit den üblichen Bestandteilen auf der einen Seite (Einleitung → Exposition → Durchführung → Reprise → Coda), und ein kompletter, viersätziger Sonatenaufbau auf der anderen (schneller Satz → langsamer Satz → Scherzo (Fuge) → Finale). Dies ist dem Aufbau von Schuberts *Wanderer-Fantasie* ähnlich, welche Liszt sehr bewunderte, aufführte und sogar für Klavier und Orchester arrangierte. Diese beiden Formen widersprechen sich nicht, sondern ergänzen einander, arbeiten gleichzeitig auf zwei Ebenen und verleihen der langen Komposition architektonische Balance.

Die Struktur ist nur die halbe Gleichung, die andere Hälfte ist die melodische Einheit. Es mag schwer zu glauben sein, aber das melodische Material der gesamten Sonate basiert auf gerade fünf Motiven. Drei davon hören wir gleich zu Beginn des Werks: diese kriechende, herabsteigende Tonleiter, die die Sonate eröffnet (die kurzen und leeren wiederholten Oktaven offenbaren sich sogleich als die ersten Noten dieser herabsteigenden Tonleiter, sind also für sich kein wirkliches Motiv; jedoch, da sie später an entscheidenden strukturellen Knotenpunkten nochmals erscheinen – vor der Fuge und kurz vor dem Schluss – haben sie auf Makroebene eine begrenzende Funktion); dann das rhythmisch punktierte Motiv, das in kraftvollen Doppeloktaven daherkommt und eine Reihe verminderter Septakkorde umreißt; und zuletzt das Motiv mit den wiederholten Noten, das sofort danach erklingt. Zwei weitere, längere Motive tauchen im weiteren Verlauf auf – eine majestätisch ansteigende Linie, die man erstmals bei

03:26 hört, und der ruhige, zutiefst spirituelle Beginn des langsamen Abschnitts der Sonate (Track 9).

Und doch sind es die ersten drei Motive, die am meisten verarbeitet werden (kürzere, kompaktere Motive haben offenbar mehr Durchführungs-Potential als die längeren; darin stimmt auch Rachmaninoff mit seiner Wahl des melodischen Materials für die zweite Sonate überein – ein kurzes Motiv anstelle einer umfangreicheren Melodie zu verwenden, um das Werk zu vereinen). Sie erscheinen als Melodien, Basslinien, als Kontrapunkt, in virtuellen Ausgestaltungen – es gibt kaum einen Abschnitt, in dem sich keines davon einfindet, und Liszt kombiniert häufig zwei von ihnen in den verschiedensten Konstellationen.

Sie alle sind Verwandlungskünstler, wechseln ihre Launen so schnell wie ihre Funktion, je nach musikalischem Zusammenhang. Ein erstklassiges Beispiel einer solchen Verwandlung ist die, der sich das dritte Motiv unterzieht – dasjenige mit den sich wiederholenden Noten aus der Eröffnung, wo es als ein hämisches, malizöses Lachen erscheint. Die Melodie, die bei 05:45 zu hören ist, könnte charakterlich nicht weiter davon entfernt sein: die Reinheit und Unschuld in Reinform. Und doch sind sie ein und dasselbe Motiv. Liszt transponiert sie einige Oktaven nach oben, setzt sie in Dur, schreibt sie doppelt so langsam – et voilà. Auch der lyrische-rezitativische Teil kurz davor kann zum brutalen punktierten rhythmischen Motiv am Anfang zurückverfolgt werden.

Zum Abschluss noch ein Wort über die mögliche programmatische Natur der Sonate. Das narrative, erzählerische (oder besser darstellende) Element ist so stark, dass es geradezu um eine außermusikalische Erklärung bittet, und in der Tat wurden so einige nahegelegt. Die *Faust*-Geschichte ist die beliebteste Hypothese, aber sie wurde ebenso mit dem Garten Eden und dem Sündenfall in Verbindung gebracht oder gar autobiografisch interpretiert. Liszt selbst gab niemals Anlass zu der Vermutung, die Sonate sei etwas anderes als absolute Musik, und nannte auch keine literarische Inspirationsquelle (was er mit seiner *Dante*-Sonate und der *Dante*-Sinfonie, seinem *Mephisto*-Walzer Nr. 1 oder eben seiner *Faust*-Sinfonie durchaus tat). Meiner Meinung nach ist es der Musik zuträglich, keiner ausdrücklichen extra-musikalischen Interpretation unterworfen zu werden – ich glaube, dass die unmittelbare Kraft der Musik, zusammen

mit der Fantasie des Hörers, unsere Versuche, sie mit Worten zu beschreiben, bei weitem überflügelt, und seien sie noch so stark.

© Boris Giltburg
Übersetzung: Marietheres Eicker

Boris Giltburg

Der 1984 in Moskau geborene Boris Giltburg erhielt im Alter von fünf Jahren den ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter. Seit seiner Kindheit lebt er in Tel Aviv, wo er bei Arie Vardi studierte und 2005 sein Debüt beim Israel Philharmonic gab. Er gewann Preise bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie z.B. dem Santander- und dem Rubinstein-Wettbewerb. Er gewann Preise bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie z. B. dem Santander- und dem Rubinstein-Wettbewerb. Beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb 2013 in Brüssel erhielt er den 1. Preis.

Seit seinem durchschlagenden Erfolg beim Philharmonia Orchestra 2007 war Boris Giltburg jährlicher Gast in der Royal Festival Hall in London und debütierte 2010 mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra bei den BBC Proms. Er trat außerdem mit dem London Philharmonic, dem DSO Berlin, dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Orchestre National Capitole de Toulouse, dem Swedish und dem Danish Radio Symphony Orchestra sowie dem Royal Flemish Philharmonic auf, um nur einige zu nennen. Sein Nordamerika-Debüt gab er 2007 mit dem Indianapolis Symphony und ging in derselben Saison auf China-Tournee. In Tokio war er erstmalig 2005 zu hören.

Solo-Rezitals spielte Boris Giltburg in der Wigmore Hall und dem Southbank Centre London, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Herkulessaal in München, dem NCPA in Beijing, sowie unter anderen bei den Festivals in Luzern, Schwetzingen, beim Klavierfestival Ruhr und Piano aux Jacobins.

Seine erste CD-Produktion für Orchid Classics waren Prokofjews *Kriegssonaten*, die 2012 unter großem Lob veröffentlicht wurden: „Diese Einspielung stellt alle anderen in den Schatten - selbst die von Richter und Gilels.“ (Gramophone 2012 Editor's Choice)

Сергей Рахманинов – Соната для ф-но № 2 (1913, вторая редакция 1931)

Рахманинов написал вторую фортепианную сонату в 1913-м году, в то самое время, когда на свет появилась его хоральная симфония «Колокола». Колокольный звон пронизывает и нашу сонату – от серебристых колокольчиков, рассыпанных по лирическим эпизодам до оглушительного перезвона больших и малых колоколов в кульминациях первой и второй частей. Но мне кажется, что не стоит придавать слишком большого значения соседству двух произведений – ведь колокольное звучание это исконный элемент Рахманиновского музыкального языка: мы встречаем его от первого фортепианного концерта (соч. 1) и до «Симфонических Танцев», его последнего опуса.

Восемнадцать годами позже, в 1931-м, Рахманинов создал вторую редакцию сонаты, урезая её более чем на пятую часть, и значительно изменяя оставшийся материал. По всей видимости фактура оригинала казалась ему чересчур плотной, а главная линия повествования недостаточно туго натянутой: «Я смотрю на свои ранние произведения и вижу, как много там лишнего. Даже в этой Сонате [b-moll] так много излишнего движения голосов, и она длинна. Соната Шопена продолжается 19 минут — и в ней всё сказано». (Он имел ввиду вторую сонату Шопена, одно из произведений постоянно присутствующих в его репертуаре, которую он записал на грампластинку за год до того – в 1930-м.)

Вопрос о сокращениях в произведениях Рахманинова широко известен. С его разрешения сокращения вносились во вторую симфонию и в третий фортепианный концерт (его собственная запись этого концерта следует укороченной версии). Но стоит лишь подумать, что, возможно, причиной тех сокращений являлось не желание улучшить произведение, а неуверенность в себе и обеспокоенность тем, как воспримет музыку публика, и вопрос становится более проблематичным (и даже болезненным). Вот например, что писал Рахманинов своему другу, композитору Николаю Метнеру, рассказывая об исполнении другого своего произведения («Вариаций на тему Корелли»), во время турне по Америке:

“...В полном виде их также ни разу не играл. Руководствовался при этом кашлем публики. Как кашель усиливался, следующую вариацию пропускал. Если кашля не было, играл по порядку. В одном концерте — не помню где — в маленьком городке, — так кашляли, что я сыграл только десять вариаций (из двадцати). Рекорд, мною поставленный, был восемнадцать вариаций (в Нью-Йорке). Все же надеюсь, что Вы их все проиграете и что не будете «кашлять»”.

К этому нечего добавить... Но вторая соната – иной случай. В то время, как описанные выше сокращения являются всего лишь сокращениями, то есть гладкими прыжками из точки “А” в точку “Б” в партитуре, изменения внесённые Рахманиновым во вторую редакцию сонаты простираются намного дальше. С одной стороны, Рахманинов значительно перерабатывает оставшийся материал (всегда с целью облегчения фортепианной фактуры, придания ей большей прозрачности), а с другой – он сочиняет и добавляет музыку почти при каждом сокращении; и весь новый материал настолько преобразует лик сонаты, что вторая редакция становится, по сути, отдельным, самостоятельным произведением.

Музыковеды, сравнивающие обе редакции, часто соглашались, что для формы и структуры сонаты первая редакция лучше. Они отмечают, что многие из сокращённых Рахманиновым эпизодов содержат тематические перемишки и развитие мотивов, и что, порой, от целых частей сонатной формы ничего не остаётся, как, например, от главной партии репризы финала. На бумаге я с ними полностью согласен, но мне кажется, что Рахманинова и в этом случае беспокоило то, как соната будет воспринята слушателями – но на этот раз по другой причине.

Глядя на сокращённые эпизоды, я думаю, что можно проследить за одной общей чертой: их объединяет некоторая неопределённость, бесцельность. Они часто прерывают ту линию, которой Рахманинов следовал до тех пор, и отправляются в собственные микропутешествия; в них, возможно, и содержится много эффектной и очень выигрышной музыки, но единству сонаты они скорее вредят, нежели помогают. Вторая редакция представляется мне намного более целенаправленной, ведомой единой мыслью, а её форма – более органичной и ясной для восприятия. (Конечно же, ставя направленность превыше развёрнутости, я говорю только исходя из собственного вкуса – можно было бы привести прямо противоположный аргумент: насколько богаче звучит оригинальная версия, благодаря тому, что Рахманинов исследует смежные территории, а не придерживается одной единственной тропы.)

С помощью нововведённых эпизодов Рахманинов также укрепляет мелодические связи между частями сонаты. Первая часть целиком основывается на одном мотиве – четыре спускающиеся хроматические ноты, а затем ниспадающий пунктирный интервал – который появляется сразу же в начале сонаты, после первого, ныряющего вниз пассажа (который и сам уже содержит в себе все ноты главного

мотива без одной). Этот мотив часто встречается на протяжении первой части, а его хроматические ноты ложатся в основу многих из пассажей, а также лиричной побочной партии.

В обеих редакциях этот мотив появляется снова, в эпизоде воспоминаний в середине второй части – после того, как её исполненная меланхолии главная тема была исследована в нескольких вариациях, и была достигнута чудесная, щемящая сердце кульминация. Но во второй редакции этот эпизод полностью переписан – он включает в себя более длительную цитату из первой части, привносящую с собой дух ажиотажа из начала сонаты, и обретает столь мощный порыв, столько напряжения и драматизма, что оригинальный эпизод (сам по себе очень красивый) едва ли не бледнеет в сравнении.

Позже, в коде той же части – после того, как развеялась дымка от бешеного, заглушающего всё вокруг перезвона колоколов – как по волшебству, во второй редакции выплывает лиричная побочная партия из первой части, ещё теснее переплетая начало и середину сонаты. И, наконец, дабы связать с ними и финал, Рахманинов едва заметно изменяет начальный спускающийся пассаж, чтобы включить и в него ноты главного мотива первой части.

Как вы наверняка уже догадались, я полностью за вторую редакцию. Но, в заключение, хочу сказать, что в обеих редакциях эта соната – произведение, полное мощи, kloчущей энергии и глубокого порыва. В ней много тьмы и тревоги, но также немало света и чистоты – и, как часто бывает у Рахманинова, именно они безраздельно царят в конце.

Эдвард Григ – Соната для ф-но (1865)

Я мечтал сыграть сонату Грига ещё с детства. Одно из моих самых ранних музыкальных воспоминаний – моя бабушка сидит за роялем, я стою рядом и постоянно прошу повторить две вещи из её репертуара: фортепианное переложение органной Токкаты и Фуги Баха, и первую часть сонаты Грига. В то время (мне было, кажется, 7 лет) ни одно музыкальное произведение так не волновало моё воображение, а эти два я мог слушать без усталости, раз за разом; и как было хорошо, что бабушка соглашалась быть моим «проигрывателем»!

В сонате, написанной, когда композитору было всего 22 года, сразу слышен чистый Григ, от первой до последней ноты. Там присутствуют все признаки его зрелого стиля – лиричность и пылкая страсть, нежность и быстроногие танцевальные ритмы – и множество тех прекрасных, ласковых мелодий, слушая которые кажется, что Григу удалось запечатлеть нутро северной природы и пейзажа, а затем представить его нам, облечённого в звуки. В то же время, это произведение молодого человека – в нём свежесть, нетерпеливое желание исследовать музыкальный материал (которого в сонате щедрое изобилие), и много резких перемен характера и настроения.

Соната начинается мотивом из трёх спускающихся нот, которые одновременно являются и музыкальной подписью Грига, соответствуя его инициалам (**Edvard Hagerup Grieg**). Темп не быстрый – *allegro moderato* – и вся первая фраза кажется мудрой не по годам её автора. Но такой настрой длится не долго, и мы вскоре погружаемся в полный накала водоворот аккордов и пассажей. Затем, простой танцевальный мотив подводит нас к побочной партии – одной из тех нежных и искренних северных мелодий, о которых я упоминал выше. Разработка сравнительно короткая, но исполнена воображения – например, контрапунктный дуэт между линиями сопрано и баса, или переход к репризе, построенный на темноокрашенных тремоло, глухо начинающихся в почти полной тишине и растущих в громадном крещендо до кульминации (это было моим любимым местом в детстве).

Даже в репризе – там, где многие композиторы вполне бы удовольствовались (да и вправду довольствовались) более или менее прямолинейным повтором материала из экспозиции – воображение не подводит Грига. В главной партии, в частности, изменений столько, что мы слышим скорее вариацию, нежели репризу. Возможно, самое значимое из них претерпевает леворучный аккомпанемент, в котором суровые Альбертиевы басы уступают место мягким триолям – придавая главной теме сокровенный, намного более личный характер. Побочная партия также преобразуется: она написана в новом, более быстром темпе, и приобретает трепещущий характер, подобно бабочке. Но и это новое настроение вскоре меняется – наступает кода, олицетворение страсти, почти на грани отчаяния. Мотив из спускающихся нот с мощью проходит последний раз в левой руке, скорость и напряжение продолжают расти, и часть заканчивается на трёх решительных аккордах.

Начало второй части являет собой полный контраст: лиричная, поющая мелодия, под стать звёздной ночи, написанная сперва под неторопливо прогуливающийся аккомпанемент, а затем повторенная регистром выше под спокойно текущие триоли в левой руке. Григ исследует несколько других музыкальных идей, прежде чем главная тема возвращается в полном оркестровом великолепии, за которым следует неожиданная грозовая вспышка. Но она вскоре затихает, и часть мирно заканчивается на длинной коде. Мне кажется, это самая зрелая из частей сонаты; наделённая той бесхитростной красотой и элегантностью, которые отличают лучшие Григровские романсы.

Третья часть – танцевальная. Григ указывает следующий темп: “В подобии менуэта, но немного медленнее”. Менуэт – вряд ли (по крайней мере, ни на один знакомый мне менуэт барочных или классических композиторов эта музыка не похожа), но танец несомненно яркий, энергичный и полный характера. Так же как и в начале первой части, эмоциональный диапазон очень широк – и изменения наступают быстро. После сдержанного, эмоционально слегка закрытого начала, скрытая энергия вскоре прорывается наружу, а вместе с ней и истинное лицо танца: мощное и полное огня. А настойчивые, едва ли не агрессивные аккорды в конце первой страницы окончательно завершают перевоплощение. Затем сюрприз: светлое трио. Чистый звук и пасторальное настроение дают желанную передышку от более мрачных красок и сравнительной жёсткости начала (и тем не менее они объединены простым приёмом – оба начинаются с одной и той же ритмической фигуры, придающей танцу его характер: короткая нота, а за ней длинная с акцентом; музыкальный эквивалент танцевального прыжка). Укороченная реприза завершает эту часть.

Финал – быстрая скачка, основанная на пунктирном ритме и мотиве из повторяющихся нот. Функцию побочной партии несёт хорал, прерываемый главным мотивом в конце каждой фразы. Разработка – моя любимая часть; мне слышится там музыка из «Сна в летнюю ночь»: волшебная, таинственная, чуть-чуть опасная. Затем следует полная реприза, и грандиозная кода – последнее проведение хорала, торжественное и праздничное, сопровождаемое колокольным перезвоном в левой руке – всё как и подобает окончанию столь богато разнообразного произведения. Но в отличие от фортепианного концерта Грига, который завершается на подобной коде, здесь молодой порыв обгоняет помпезность, и в самом конце музыка возвращается к пунктирному ритму главного мотива финала – и соната заканчивается на оглушительном каскаде из аккордов на полном скаку.

Ференц Лист – Соната для ф-но (1854)

Мне нелегко удержаться от восторженных слов, говоря о си-минорной сонате Листа. Она представляется мне вершиной его творчества, одной из крупнейших жемчужин фортепианной литературы, и, глядя с более широкой точки зрения, одним из величайших произведений Романтической эпохи, в каком бы то ни было виде искусств. В этой сонате Листу, сознательно или бессознательно, удалось достичь совершенного равновесия между музыкальным и техническим аспектами его композиции; они столь цельно объединены, что почти перестают существовать сами по себе, органично дополняя друг друга, и создавая таким образом гибкий, богатый и крайне выразительный музыкальный язык.

С технической стороны, сложности (слышимые, а на концерте ещё и весьма видимые) немного облегчаются глубоко идиоматическим фортепианным письмом Листа, а также осознанием того, что здесь они служат высшей музыкальной цели, а не потворствуют пустой виртуозности. С музыкальной точки зрения, эта соната, возможно, обладает самым широким эмоциональным диапазоном из трёх, покоряя высоченные вершины и спускаясь в очень чёрные расщелины. В ней постоянно присутствует ощущение большой глубины, и часто – пронизывающей духовности.

Все эти элементы, вместе с драматическим построением сонаты, и её ярко выраженной программным характером (который не становится менее эффективным если даже и не прикреплять к сонате подробной программы, а рассматривать её как чистую музыку), выливаются в доставляющий громадное удовольствие процесс исполнения, который иногда преобразует самого пианиста и всегда непредсказуем. Непредсказуем в том смысле, что точка отправления – пустые октавы и медленно ползущие вниз гаммы в начале сонаты – известна, окончание – три слабо сияющих си-мажорных аккорда и нижнее, тихо обрывающее пиццикато – тоже смутно маячит вдали, но путь между ними неясен, и, по крайней мере во время живого исполнения, может коренным образом меняться от концерта к концерту. Открывать для себя этот путь заново каждый раз – в этом и скрыта большая доля того наслаждения, которое доставляет исполнение сонаты.

Разбор сонаты доставляет не меньшее удовольствие. Чем внимательнее вглядываешься, тем больше восхищения вызывает та кажущаяся лёгкость, с которой различные элементы – форма, мелодический материал и его развитие, использование разнообразной фортепианной фактуры и динамики, разных регистров – полностью интегрированы и составляют собой целое, намного превышающее совокупность его частей (так, наверное, обстоит дело со всеми великими произведениями искусства). Но в то же время, подобно механизму первоклассных швейцарских часов, все эти элементы творят своё дело исподтишка, не на поверхности, никогда не препятствуя происходящему наверху – а именно самой музыке.

Взять, например, форму – одночастному произведению более чем 30-и минут длиной необходим скелет, а иначе оно просто развалится. Форма этой сонаты пространно и многократно разбиралась, но мне кажется, что наиболее близки к истине те, кто видит внутри сонаты две, дополняющие друг друга формы: обычную сонатную форму с одной стороны (вступление → экспозиция → разработка → реприза → кода), а с другой стороны, полную четырёхчастную сонату (быстрая часть → медленная часть → скерцо (фуга) → финал). В этом она схожа с формой Фантазии “Скиталец” Шуберта – произведением, которое Лист любил, исполнял, и даже переложил для ф-но с оркестром. Эти две формы не противоречат друг другу, сотрудничая на двух уровнях с целью придания чувства архитектурного равновесия длинному произведению.

Но форма – только половина уравнения, а вторую составляет мелодический план. Возможно это трудно это себе представить, но весь мелодический материал сонаты основывается всего на пяти мотивах. Трое из них слышны сразу в начале произведения: это ползущая вниз гамма, с которой начинается соната (предшествующие ей короткие повторяющиеся октавы почти немедленно оказываются первой нотой этой гаммы, то есть не являются мотивом сами по себе; хотя, появляясь позже в критически важных структурных точках – перед началом фуги, и перед самым концом – они несут разграничительную функцию на уровне всей сонаты); затем мотив с пунктирным ритмом, представленный мощными октавами, описывающими ряд уменьшённых септаккордов; и, наконец, мотив с повторяющимися нотами, сыгранный сразу после предыдущего. Два дополнительных, более длинных мотива встречаются позже – величественная восходящая линия, впервые появляющаяся в 03:26, и безмятежное, пронизанное глубокой духовностью начало медленной секции сонаты (дорожка 9).

Но именно первым трём мотивам достаётся львиная доля работы (короткие, более компактные мотивы содержат, по-видимому, больше потенциала для развития, нежели более длинные; это перекликается с выбором мелодического материала для 2-ой сонаты Рахманинова – он использует короткий мотив, которым и объединяет всю сонату, а не одну из своих красивейших длинных мелодий). Они несут функции мелодий, басовых линий, контрапункта, виртуозной фигурации – едва ли найдётся место, в котором нет хотя бы одного из этих мотивов, а Лист часто объединяет их по два в различных комбинациях.

Вдобавок, они – мастера перевоплощения, и меняют свой настрой и характер столь же быстро как и свою функцию, в зависимости от музыкального контекста. Великолепный пример такой трансформации – происходящее с третьим мотивом, мотивом с повторяющимися нотами из вступления к сонате, где он появляется в виде некоего злого, едкого смеха. Мелодия в 05:45 – олицетворение чистоты и невинности – вряд ли могла бы отстоять от него на большем расстоянии. И тем не менее – это один и тот же мотив. Лист переносит его на несколько октав вверх, выписывает вдвое медленнее, меняет тональность на мажорную – *et voilà*. Подобным образом можно проследить прямую связь между лирично-речитативной секцией в 04:36 и агрессивным мотивом с пунктирным ритмом из начала сонаты.

И в заключение, пару слов о возможной программной сути сонаты. Повествовательный, описывающий элемент в ней настолько силен, что поиск внемузыкального объяснения чуть ли не напрашивается. Её часто связывают с Фаустовской легендой, иногда с библейским мифом об Эдеме и грехопадении, а иные даже полагают, что она – автобиографичная. В то же время, Лист никогда не намекал на то, что в основе сонаты лежит что-либо помимо чистой музыки, и никогда не указывал на литературный источник вдохновения (что он часто делал в других случаях, как, например, в своей сонате и симфонии по Данте, в Мефисто-вальсе № 1, или же в своей симфонии по Фаусту). Мне кажется, что эта музыка выигрывает если её не подвергать строго определённой внемузыкальной интерпретации. Я верю, что прямая сила звучания, в сочетании с слушательским воображением, могут далеко обойти любые наши попытки описать её словами, какой бы великой не была их мощь.

© Boris Giltburg

Борис Гильбург родился в 1984-ом году в Москве. Начал заниматься музыкой вместе с мамой в возрасте пяти лет. С раннего детства живёт в Израиле, где в 2007-м году завершил своё музыкальное образование в классе Арье Варди. Дебютировал с Израильским Филармоническим оркестром в 2005-ом году. Он завоевал многочисленные призы на международных конкурсах, среди которых выделяются конкурсы в Сантандере и Тель Авиве (конкурс им. А. Рубинштейна). В июне 2013-го года, на конкурсе им. королевы Елизаветы в Брюсселе, он завоевал Гран-при и приз зрительских симпатий.

Со времени своего триумфального дебюта с лондонским оркестром “Philharmonia” в 2007-м году, он ежегодно выступал в Royal Festival Hall в Лондоне, а в 2010-м году дебютировал на фестивале BBC Proms с Симфоническим Оркестром Би-Би-Си Шотландии. Он также выступал с Лондонским Филармоническим оркестром, DSO Berlin, оркестром Франкфуртского радио, Orchestre National Capotole de Toulouse, Симфоническим Оркестром Шведского радио, Симфоническим Оркестром Датского радио, Эссенским Филармоническим оркестром и многими другими. Оркестровый дебют в США состоялся в 2007-м году с Симфоническим Оркестром Индианаполиса. Он регулярно гастролирует в странах Дальнего Востока, Центральной и Южной Америки.

Гильбург выступал с реситалями в залах Вигмор и королевы Елизаветы в Лондоне, в Концертгебау Амстердама, в мюнхенском Геркулес-зале, в национальном центре сценических искусств (NCPA) в Пекине, а также на фестивалях в Люцерне, Шветцингене, “Klavierfest am Rhur”, и “Piano aux Jacobins”, среди прочих.

Его первый диск, записанный для компании “Orchid Classics” – военные сонаты Прокофьева (2012) – снискал себе всеобщую славу: “Эти исполнения затмевают любые иные записи – даже Рихтера и Гилельса” (Журнал Граммофон, Выбор Редактора и приз критиков за 2012-й год).

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Leys, Herefordshire, UK on 1-3 July 2012
Producer: Andrew Keener
Engineer: Phil Rowlands
Editor: Matthew Bennett
Cover photo: Chris Gloag

www.orchidclassics.com

Find us on iTunes, Facebook, Twitter and YouTube. Made in the UK. ©and©2013 Orchid Music Limited.