

RUSSIAN ÉMIGRÉS

RACHMANINOV
FIRSOVA
SMIRNOV

ALISSA FIRSOVA piano



М. Пресману

СОНАТА №2

Соч. 38

Первая редакция
(1913)

Allegro agitato

m.d. veloce

m.f.

m.g.

m.g.f.

rit.

dim.

a tempo

p

cresc.

ff

m.s.

rit.

dim.

RUSSIAN ÉMIGRÉS

Sergei Rachmaninov (1873–1943) Sonata No. 2, Op. 36 (original version, 1913)

- 1 Allegro agitato [10'28]
- 2 Non allegro [7'22]
- 3 L'istesso tempo – Allegro molto [8'41]

4 **Elena Firsova (b.1950)** For Alissa, Op. 102 (2002) [7'12]

Dmitri Smirnov (b.1948) Sonata No. 6, 'Blake Sonata', Op. 157 (2008)

- 5 Lento [7'38]
- 6 Capriccioso [9'39]

Sergei Rachmaninov Variations on a Theme of Corelli, Op. 42 (1931)

- 7 Andante – Variations 1-6 [4'15]
- 8 Variations 7-13 [6'05]
- 9 Intermezzo – Variations 14-20 [8'32]

10 **Alissa Firsova (b.1986)** Lune Rouge, Op. 13 (2005) [6'02]

Alissa Firsova *piano*
piano by Fazioli, Italy, 2010

recorded at The Menuhin Hall, Surrey, UK on January 23-25, 2015
recording engineer David Hinit
recording producer Robert King
post-production Jennifer Howells
piano technician Marcin Brzozka
design Carlos Arocha
executive producer Robert King
photography Martin Kendrick, Alga Photography
front photograph Stockcam (Getty Images)

RUSSIAN ÉMIGRÉS

Alissa Firsova

Both Sergei Rachmaninov and my parents, Elena Firsova and Dmitri Smirnov, suffered as a result of their music being banned by the Soviet Union. All three were left with little choice but to flee from Moscow when in their early forties, never to return again, leaving behind a Russia which no longer existed in a form in which they had previously known it.

Rachmaninov left Russia in December 1917 following the October Revolution. As a member of the bourgeoisie, his livelihood, as well as his inherited family estate, was gone. Offered some concerts in Scandinavia, he, his wife and daughters caught the sleeper train to Stockholm, with their very few belongings augmented by some bread and caviar sent to them by Feodor Chaliapin. For nearly a year Rachmaninov gave concerts around Scandinavia, but in November 1918 the possibilities of work and life in the United States saw him and his family move to New York, where they were soon greeted by Fritz Kreisler and Josef Hofmann. When it became clear that Rachmaninov was not going to return to his native land, his music was banned in Russia for 'betraying his fatherland'. He had however left his heart behind, and his nostalgia for the old Russia grew only stronger over the years.

Some sixty years later, in 1979, Firsova and Smirnov were two of seven composers blacklisted in Russia for being 'anti-Soviet'. The blacklist also included their teacher, Edison Denisov, and Sofia Gubaidulina. Despite being banned composers, Firsova and Smirnov's musical life in Russia remained rich; they attended the world premieres of Shostakovich's Symphonies Nos 14 and 15, as well as all the Moscow premieres of Schnittke's music. One of the few perks granted by the Soviet regime was that they were

allowed to write music in composer-residencies in the countryside. In 1991, just before the fall of the Soviet Union, Firsova and Smirnov were invited to London for the South Bank's Russian Festival. With just a couple of suitcases and their two children, they came to Britain, moving lodgings around the capital no fewer than thirteen times. After positions as resident composers in Cambridge, Dartington and Keele, in 1998 they finally settled in St Albans. Unlike Rachmaninov, their nostalgia for the old Russia did not affect them: England became their true home – one which promised, and delivered, a safe and free future.

Rachmaninov, in his era hailed as the greatest pianist who had ever lived, enjoyed almost unlimited technical facility when writing for his instrument. In some cases, as in the *Third Piano Concerto*, it is as if he was purposefully trying to make the piece all but unplayable, throwing in as many notes as possible, and even having a laugh at his colleagues' expense. This seems also to be the case in the original version of the *Second Sonata*, written in 1913 between his favourite Ivanovka estate and Moscow.

The inspiration for this grand composition came whilst on holiday with his close friend, the pianist Mikhail Pressman. Pressman wrote: 'Rachmaninov started to compose: he looked for solitude, silently sang and conducted. Then he started to play, and asked me, "Do you know who this is by? Do you like the pedal point beneath the chromaticism?" When I gave him an approving reply, Rachmaninov enthusiastically said, "I wrote it myself! And I dedicate it to you!" It is not known if they were definitely referring to the *Second Piano Sonata*, but there certainly is such a passage in the first movement, at the end of the second subject as it transitions into the development.

Rachmaninov, never satisfied and deeply self-critical, had a habit of revising his compositions. As well as the *Second Piano Sonata*, he also revised, for instance, his *Piano Concertos Nos 1 & 4* and his *Melodie Op. 3*.

In most of these cases, one can argue that the original versions are significantly more interesting. In 1931, after many years of performing his *Second Piano Sonata*, Rachmaninov cut some seven minutes of his masterpiece, as if to take pity on his pianist colleagues and to make it easier for the listeners. But with this gesture he also removed many notes from the overall texture, which were the very essence of his symphonic piano writing, and drastically rearranged and compromised an already effective and fulfilling structure, as well as sacrificing some rich bass notes which brought great depth to the sound world.

Even Horowitz was not satisfied with the abridged version, so he merged the two versions together to make his own, of which reworking Rachmaninov approved. Many pianists have since created their own versions, but I believe it is important to return to the original thought: the freshness of the moment, when a composer records exactly what he wants to say at that point in time. One can always be tempted to revise one's music, but it is also sometimes important to be able to let go.

At the same time, Rachmaninov was working on his symphonic cantata *The Bells*, and one can hear bell-like textures and influences throughout the *Second Piano Sonata*, particularly at the culmination of the first movement, where there is the sensation of being in the actual church tower, surrounded by bells ringing with all their might.

The piece opens explosively and carries that momentum right through to the end of the movement. The second subject is reminiscent of a female orthodox choir, with light and hope contrasting with the turbulent opening, whilst the development has a symphonic feel, with many voices intertwining, building up to the stormy sea of bells.

The second movement is one of the most precious jewels in Rachmaninov's output, containing some of his most poetic and expressive writing. He once commented that 'Music must be most of all be loved; it has to come from the heart and must speak to the heart. Otherwise music must lose hope in being an eternal and immortal art.' The honesty, directness and heartfelt emotion of this movement is like no other; being unafraid to express things in this way is surely central to the uniqueness of Rachmaninov's music.

A lyrical, lamenting statement opens the finale, as in the opening of the second movement, but is interrupted by another explosion of bravura writing. The second subject is a fine example of the composer's astonishing ability to sustain themes without an end, and can be compared to the second subject of the finale of his *Second Piano Concerto*. The final Presto is like a whirlwind, almost reaching the realms of unplayability.

The composer-conductor Yuri Nikolsky was at Rachmaninov's first performance of his *Second Piano Sonata* in December 1913 at the Bolshoi Hall of Moscow Conservatoire. He described the event: 'Rachmaninov came out on stage, quietly played a chord, rubbed his hands, clenched his knees and, after a while, began to play. If Busoni struck me with his wholeness of pianism, if Hofmann made me indulge in his directness of feeling and mastery of pianism, then Rachmaninov owned all these qualities. What power, what grand temperament, what strength and brightness of climaxes! The richness of colours could not even be explained. And I feel the most important thing is – sound! No one could get such a sound out of the instrument as could Rachmaninov – flexible, beautiful and expressive. It was a "Rachmaninov sound" which can never be repeated and never be forgotten.'

The mastery of Rachmaninov as a pianist also struck his fellow piano-gods, which Lev Oborin documented in a conversation he once had with Arthur Rubinstein:

Oborin: 'Who is the best pianist?'

Rubinstein: 'Horowitz'.

Oborin: 'But what about Rachmaninov?'

Rubinstein: 'I thought you asked me about pianists, Rachmaninov is...' (and he raised his hands up to the heavens signifying that he was God).

My mother, Elena Firsova, was never a great fan of Rachmaninov, but one day she heard me practising the *Corelli Variations* and asked me: 'Who is this by? It's so interesting!' Not only was her opinion of his music transformed, but she was also inspired by the piece to write her first-ever set of variations. *For Alissa* is based on an original theme from a song that Elena wrote when she was sixteen, and was written for me when I too was sixteen. Even though the song was set to a poem by Percy Shelley, *A widow bird sate mourning for her Love*, these variations have a different take: each variation explores a different kind of beauty of this world, but the coda is inspired by my father's opera *Tiriel*, and is like a daunting lullaby, sung to a baby who might one day turn into a demon who destroys the world.

My father, Dmitri Smirnov, has written over 40 compositions based on William Blake, including two operas, *Tiriel* and *TheI*. He discovered the poem *To see a world in a grain of sand* in an outdoor book-stand in Moscow, and after getting to know more of Blake's poems, eventually translated everything the poet wrote into Russian, finding previous translations to be too far off the originals. I had frequently performed two of my father's five piano sonatas: in 2008 he decided to write me a sixth piano sonata – a portrait of William Blake, entitled *Blake Sonata*.

My parents both studied piano whilst at the Moscow Conservatoire and so have a fine grasp of piano-writing. Indeed, the *Blake Sonata* is one of the most challenging but fulfilling works I have ever played. My parents had studied sonata form extensively with a student of the Second Viennese School, Philip Herschkowitz, and with him analysed all the Beethoven Sonatas: this influence can be seen in the *Blake Sonata*, where a strong rondo-sonata-form structure is present throughout.

The first movement is a set of variations on a theme based on William Blake's name, spelt out using a musical alphabet or encryption code created by my father. The piece opens with the first five notes spelling 'BLAKE', which is then spelt backwards, followed by 'WILLIAM', which is also then spelt backwards, creating a type of mirror-image. This symmetrical idea is later developed in the second movement, which is a depiction of the poem, *Tiger, Tiger, burning bright*. Musical inversions represent the symmetry, whilst the menacing character resembles the tiger, depicting the image 'What immortal hand or eye dare frame thy fearful symmetry?'.

This Sonata is also partly inspired by the bell-like textures of Rachmaninov's *Second Piano Sonata*. Shortly before the coda, a build-up of a twelve-chord progression begins, in which the bells begin to sound in the distance, becoming louder and louder until they explode, as if out-of-control. The work closes with the return of the 'Blake' theme, completing the arch of life.

Rachmaninov's *Variations on a theme of Corelli* were written in June 1931 at the composer's villa in Clairefontaine, France. This was the only solo-piano work he had written since leaving Russia, as concert engagements were dominating his workload. His friend, the American composer, Alfred Swan, witnessed a

private performance of this work shortly after its completion and wrote: 'Rachmaninov arrived in his Lincoln: he loved driving, showed calm and confident authority, and expected the road-rules to serve him. He played through his variations and became pensive over the final coda, full of grief and dedication to destiny. He told me that all the mad passages all over the place were meant to hide the main theme. And from this dark D minor enchantment flows out a dazzling D flat major. The coda is not conclusive, nor a return of the beginning, but rather a discovery of a new perspective, and involves in its orbit a conquered D flat major, and finishes quietly and *con anima*' [with soul].

Rachmaninov dedicated these variations to his friend and duetting partner Fritz Kreisler (1875-1962), with whom he surely performed Corelli's *Variations on La Folia*. Only later did Rachmaninov discover that the theme was not actually by Corelli, but had much older origins, and had also been taken up by many other composers, including Lully, Vivaldi, Scarlatti, Bach, Handel, Beethoven, Cherubini and Liszt. Rachmaninov was even more fascinated by the 'Dies Irae' plainchant and soon after used it in his *Rhapsody on a Theme of Paganini*, which bears many likenesses to his *Corelli Variations*: even the slow 'love-theme' variations in both works are in D flat major and have a similar feel. Often overlooked is that the 'Dies Irae' is also quoted in the *Corelli Variations*, where it can most easily be deciphered in the closing passage of the tenth variation.

My own *Lune Rouge* was commissioned by the Cheltenham Festival in 2005 for Imogen Cooper. The sound world is based on my initials, A-F, mixed in with the initials of my parents, E-F and D-S (S being E flat in German). This short and light piece was inspired by a trip to Eastbourne: only after writing it did I find that Debussy had also been inspired by Eastbourne, writing a major part of *La Mer* there. The piece opens with

'rings' made up of A and F which lead to the 'Lune Rouge' theme. A depiction of sea waves follows, developing into a climax which alternates between the main keys of F major and B flat major. The piece closes with 13 'rings' reflecting microcosmic memories from the piece.

© Alissa Firsova 2015



ÉMIGRÉS RUSSES

Alissa Firsova

Sergei Rachmaninov ainsi que mes parents, Elena Firsova et Dmitri Smirnov, eurent tous trois à souffrir de voir leur musique interdite en Union Soviétique. On ne leur laissa pas d'autre choix que celui de fuir Moscou alors qu'ils avaient à peine quarante ans, et de quitter pour toujours une Russie qui n'existait plus telle qu'ils l'avaient connue auparavant.

Rachmaninov quitta la Russie en décembre 1917 peu après la Révolution d'Octobre. En tant que membre de la bourgeoisie on l'avait privé de ses moyens d'existence ainsi que de la propriété familiale dont il avait hérité. Comme on lui proposait quelques concerts en Scandinavie il prit le train de nuit pour Stockholm avec sa femme et ses filles, n'emportant que quelques affaires personnelles auxquelles s'était ajouté un peu de pain et de caviar que leur avait envoyé Feodor Chaliapine. Pendant près d'un an Rachmaninov donna des concerts dans toute la Scandinavie, mais en novembre 1918 la perspective de pouvoir vivre et travailler aux États-Unis le décida à s'installer avec sa famille à New York où les accueillirent bientôt Fritz Kreisler et Josef Hofmann. Lorsqu'il devint évident que Rachmaninov ne retournerait pas dans son pays natal sa musique fut interdite en Russie pour « trahison à la patrie ». Il avait cependant laissé son cœur derrière lui et sa nostalgie pour la vieille Russie n'en sen trouva que renforcée au cours des années.

Quelque soixante ans plus tard, en 1979, Firsova et Smirnov figuraient sur une liste noire russe de sept compositeurs accusés d'antisoviétisme. On y trouvait aussi leur professeur Edison Denisov, ainsi que

Sofia Gubaidulina. En dépit de cela la vie musicale en Russie de Firsova et de Smirnov resta riche : ils assistèrent aux premières mondiales des symphonies n° 14 et 15 de Chostakovitch, ainsi qu'à toutes les premières des compositions de Schnittke. L'une des particularités positives du régime soviétique était qu'ils étaient autorisés à écrire de la musique dans des résidences de compositeurs à la campagne. En 1991, juste avant la chute de l'Union Soviétique, Firsova et Smirnov furent invités à Londres pour le festival russe de la rive sud de la Tamise. Avec leurs deux enfants et deux valises pour tout bagage ils débarquèrent en Angleterre, changeant de résidence dans les environs de la capitale pas moins de treize fois. Après des postes comme compositeurs en résidence à Cambridge, Dartington et Keele, ils s'installèrent finalement à St Albans en 1998. Contrairement à Rachmaninov, la nostalgie de la vieille Russie ne les travaillait pas : ils se sentaient désormais chez eux en Angleterre, laquelle leur promettait, et leur offrait effectivement, un avenir libre et sûr.

Rachmaninov, salué de son temps comme le plus grand pianiste qui ait jamais vécu, jouissait de capacités techniques presque illimitées lorsqu'il écrivait pour son instrument. Parfois, comme dans son *Concerto pour piano n° 3*, on aurait dit qu'il faisait volontairement tout pour le rendre injouable, jetant dedans le plus de notes possible, et s'en amusant même aux dépens de ses collègues. Il semble qu'il en soit de même de la première version de la *Sonate n°2* écrite en 1913 entre son domaine favori d'Ivanovka et Moscou. C'est alors qu'il était en vacances avec son ami proche, le pianiste Mikhail Pressmann, qu'il eut l'idée de cette composition magnifique. Ce dernier raconte : « Rachmaninov commença à composer ; il recherchait la solitude, chantonnait pour lui-même, et agitait une baguette imaginaire. Puis il se mit au clavier et me demanda : - Sais-tu qui a écrit cette musique ? Est-ce que tu aimes la tenue de pédale sous les chromatismes ? Ma réponse affirmative suscita cette déclaration enthousiaste : - C'est moi-même qui l'ai

écrite ! Et je te la dédie ! ». On ne sait pas s'il s'agissait exactement de la *Sonate n°2*, mais il est certain qu'il existe un tel passage dans le premier mouvement, à la fin du deuxième sujet lorsqu'il se transforme en développement.

Rachmaninov, jamais satisfait et profondément enclin à l'autocritique, revenait régulièrement sur ses compositions. C'est vrai de la *Sonate n° 2*, mais aussi par exemple de ses *Concertos pour Piano n°s 1 et 4*, et de sa *Mélodie* op. 3. Presque chaque fois on peut soutenir que les versions originales sont beaucoup plus intéressantes. En 1931, après avoir joué sa *Sonate n° 2* en public pendant bien des années, il retrancha environ sept minutes de son chef d'œuvre, comme s'il voulait faciliter la tâche de ses collègues pianistes et rendre la pièce plus accessible aux auditeurs. Mais de ce fait il retranchait aussi de nombreuses notes de la texture générale qui constituaient l'essence même de son écriture pianistique, et réorganisait radicalement une structure pourtant efficace et réjouissante, tout en sacrifiant la richesse de certaines basses qui apportaient une grande profondeur à l'univers sonore.

Horowitz lui-même n'aimait pas cette version allégée, si bien qu'il fusionna les deux versions pour en faire une à lui, avec l'approbation de Rachmaninov. Depuis bien d'autres pianistes en ont fait autant, mais je crois qu'il est important de revenir aux intentions premières, à la fraîcheur de l'instant où un compositeur note exactement ce qu'il veut dire à ce moment précis. On peut toujours avoir la tentation de réviser sa propre musique, mais il est aussi parfois important d'être capable de la laisser telle quelle.

À la même époque Rachmaninov travaillait à sa cantate symphonique, *The Bells*, et on en sent l'influence tout au long de la *Sonate n° 2* avec des textures qui évoquent des cloches, en particulier au point

culminant du premier mouvement, lorsqu'on a l'impression d'être vraiment dans le clocher, au milieu des cloches sonnant à toute volée.

L'œuvre débute de façon explosive et maintient cet élan jusqu'au bout du mouvement. Le second sujet évoque un chœur orthodoxe de femmes, la sensation de lumière et d'espoir contrastant avec le début turbulent, tandis que le développement crée une atmosphère plus symphonique, plusieurs voix entrelacées s'installant par-dessus les flots tempétueux des cloches.

Le second mouvement est un joyau infiniment précieux dans la production de Rachmaninov, avec des exemples de son écriture la plus poétique et la plus expressive. Il dit un jour que « La musique doit être aimée par-dessus tout ; elle doit venir du cœur et doit parler au cœur, faute de quoi elle devra perdre l'espoir d'être un art éternel et immortel ». L'honnêteté, la franchise et l'émotion sincère de ce mouvement sont uniques ; ne pas avoir peur d'exprimer les choses ainsi est certainement un élément fondamental de la musique de Rachmaninov.

À l'instar du deuxième, une phrase d'un lyrisme affligé débute le dernier mouvement, mais il est interrompu par l'écriture explosive d'un nouveau morceau de bravoure. Le second sujet est un bel exemple de la surprenante aptitude du compositeur à maintenir un thème indéfiniment, et on peut le comparer au second sujet du mouvement final de son *Concerto pour piano n° 2*. Dans un tourbillon le presto final atteint presque les limites des capacités humaines au clavier.

Le compositeur chef d'orchestre Yuri Nikolsky assistait à la première audition publique que donna Rachmaninov de sa *Sonate n° 2* dans la salle du Bolchoï du Conservatoire de Moscou en décembre 1913.

Il décrit ainsi l'événement : « Rachmaninov arriva sur la scène, fit sonner tranquillement un accord, se frotta les mains, les serra sur ses genoux, puis, après un instant, se mit à jouer. Si Busoni m'avait frappé par la plénitude de son jeu, si Hofmann m'avait séduit par l'expression immédiate des sentiments et la maîtrise de son jeu, Rachmaninov, lui, possédait toutes ces qualités à la fois. Quelle puissance, quel tempérament sublime, quelle intensité et quelle magnificence dans les paroxysmes ! On manquait de mots pour parler de la richesse de ses couleurs. Et le plus important, le son ! Personne d'autre que Rachmaninov ne pouvait tirer un tel son de l'instrument, souple, magnifique, expressif. C'était un 'son Rachmaninov' qu'on ne pourra jamais imiter et jamais oublier ».

La maîtrise de Rachmaninov en tant que pianiste avait aussi frappé ses confrères pianistes de génie, ce que Lev Oborin illustra dans une conversation qu'il eut un jour avec Arthur Rubinstein :

Oborin : « Qui est le meilleur pianiste ? »

Rubinstein : « Horowitz »

Oborin : « et Rachmaninov ? »

Rubinstein : « Je pensais que vous me parliez de pianistes, Rachmaninov est... » (et il leva les bras vers le ciel, montrant par là qu'il était Dieu.)

Ma mère, Elena Firsova, ne fut jamais une grande fan de Rachmaninov, mais un jour elle m'entendit jouer les *Variations sur un thème de Corelli* et me demanda « De qui est-ce ? C'est vraiment intéressant ! » Non seulement cela changea son jugement sur sa musique, mais c'est ce morceau qui lui donna envie d'écrire son premier ensemble de variations. *For Alissa* est construit sur un thème original d'une chanson qu'Elena a écrite quand elle avait seize ans, et a lui-même été écrit pour moi alors que j'avais moi aussi seize ans.

Même si la chanson mettait en musique un poème de Percy Shelley, « A widow bird sate mourning for her Love », ces variations ont un objet différent : chaque variation explore une beauté différente de ce monde, mais la coda est inspirée de l'opéra de mon père, *Tiriel*, et ressemble à une berceuse désespérée chantée à un bébé susceptible de se transformer un jour en démon pour détruire le monde.

Mon père, Dmitri Smirnov, a écrit plus de 40 compositions inspirées par des textes de William Blake, dont deux opéras, *Tiriel* et *TheI*. Il découvrit le poème *To see a world in a grain of sand* dans un kiosque à Moscou, et après avoir lu d'autres poèmes de Blake il finit par traduire en russe tout ce que le poète avait écrit, car d'après lui les traductions existantes étaient trop éloignées des originaux. J'ai souvent joué en public deux des cinq sonates pour piano de mon père, et en 2008 il décida d'en écrire une sixième pour moi : un portrait de William Blake intitulé *Blake Sonata*.

Mes parents ont tous deux étudié le piano quand ils étaient au Conservatoire de Moscou, ils ont donc une belle maîtrise de l'écriture pianistique. La *Blake Sonata* est l'une des œuvres les plus difficiles mais aussi gratifiantes que j'aie jamais jouées. Mes parents ont étudié la forme sonate en détail avec un élève de la Nouvelle École Viennoise, Philip Herschkowitz, et ont analysé avec lui toutes les sonates de Beethoven ; on peut voir son influence dans la *Blake Sonata*, où l'on sent d'un bout à l'autre la présence d'une solide structure de rondeau-sonate.

Le premier mouvement est un ensemble de variations sur un thème basé sur le nom de William Blake, épilé selon un alphabet musical ou code de cryptage créé par mon père. Le morceau débute par les cinq notes de BLAKE, puis les mêmes reprises à l'envers, et la même chose ensuite avec WILLIAM, créant une sorte d'image en miroir. Cette idée de symétrie est ensuite développée dans le deuxième mouvement, qui est une

représentation du poème *Tiger, Tiger, burning bright*. Des inversions musicales représentent la symétrie, tandis que le personnage menaçant ressemble au tigre farouche, pour illustrer l'image « What immortal hand or eye dare frame thy fearful symmetry? » (*Quelle main immortelle ou quel œil immortel osent imaginer les contours de ton effroyable symétrie ? Ndt.*)

Cette sonate est aussi en partie inspirée par les textures en sonneries de cloches de la *Sonate n° 2* de Rachmaninov. Peu avant la *coda* on entend se préparer une série de douze accords de trois notes ; on commence à entendre les cloches au loin, puis elles se renforcent progressivement jusqu'à exploser, échappant à tout contrôle. La pièce se termine par le retour du thème Blake qui referme ainsi l'arc de la vie.

Les *Variations sur un thème de Corelli* de Rachmaninov furent écrites en juin 1931 dans la villa du compositeur à Clairefontaine en France. C'était la seule pièce qu'il eût écrite pour piano seul depuis son départ de Russie parce que ses concerts accaparaient l'essentiel de son temps. Son ami, le compositeur américain Alfred Swan, eut l'occasion de l'écouter en concert privé peu après son achèvement, et il écrivit : « Rachmaninov arriva dans sa Lincoln : il adorait conduire, faisait preuve de calme et d'une autorité confiante, et il comptait sur les règles de la conduite automobile pour le mettre dans de bonnes dispositions. Il joua l'ensemble des variations, puis devint pensif au moment de la *coda* finale, comme affligé par le poids du destin. Il m'expliqua que tous les passages endiablés à travers l'œuvre avaient pour but de masquer le thème principal. De ce sombre envoûtement en *ré* mineur découle alors un éblouissant *ré* bémol majeur. La *coda* n'est ni conclusive ni un rappel du début, mais plutôt la découverte d'une nouvelle perspective : elle s'engage dans la conquête d'un *ré* bémol majeur pour se terminer tranquillement, et *con anima* » (*avec âme, sentiment*).

Rachmaninov dédia ces variations à son ami et partenaire de duos Fritz Kreisler (1875-1962), avec lequel il a certainement joué les *Variations sur La Folia* de Corelli. Ce n'est que plus tard qu'il découvrit que le thème n'était en fait pas de Corelli, mais qu'il avait des origines bien plus anciennes et qu'il avait aussi été repris par de nombreux autres compositeurs, comme Lully, Vivaldi, Scarlatti, Bach, Händel, Beethoven, Cherubini et Liszt. Rachmaninov était encore plus fasciné par le plain-chant du *Dies irae*, et peu après il l'utilisa dans sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, qui a beaucoup de ressemblances avec ses *Variations* sur Corelli : les lentes variations sur le thème de l'amour dans les deux œuvres sont en ré bémol majeur et évoluent dans la même atmosphère. Ce qu'on oublie souvent c'est que le *Dies irae* apparaît aussi dans les *Variations* sur Corelli, et c'est dans le passage qui conclut la dixième variation qu'on peut le décoder le plus facilement.

Ma propre *Lune Rouge* me fut commandée par le Festival de Cheltenham en 2005 pour Imogen Cooper. L'atmosphère sonore se base sur mes initiales, A-F (*la-fa*), mêlées à celles de mes parents E-F (*mi-fa*) et D-S (*ré-mi bémol*, S correspondant à *mi* bémol en allemand). Cette petite pièce légère me fut inspirée par un voyage à Eastbourne : ce n'est qu'après l'avoir écrite que je découvris que Debussy avait aussi été inspiré par Eastbourne, une partie importante de *La Mer* ayant été écrite là-bas. Le morceau s'ouvre sur des « sonneries » qui, alternant des *la* et des *fa*, introduisent le thème de la « Lune Rouge ». S'ensuivent des évocations de la mer et des vagues, qui culminent en un sommet où alternent les tonalités principales de *fa* majeur et de *si* bémol majeur. Un microcosme de réminiscences de l'œuvre conclut la pièce en treize sonneries.

© Alissa Firsova 2015

Traduction : Joël Surleau

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on a grand staff. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features complex chords and arpeggios, with some sections marked with "B" and "L" above them. The vocal lines are written in treble clef. The score is annotated with various musical notations, including accidentals, dynamics, and performance instructions like "p legato" and "Ped. sempre".

RUSSISCHE EMIGRANTEN

Alissa Firsowa

Sowohl Sergei Rachmaninow als auch meine Eltern, Elena Firsowa und Dmitri Smirnow, machten mit Anfang vierzig die bittere Erfahrung, dass ihre Musik in der Sowjetunion verboten wurde und ihnen daraufhin kaum eine andere Wahl blieb, als zu fliehen und Moskau und Russland – nicht mehr die Heimat, wie sie ihnen vertraut war – für immer hinter sich zu lassen.

Rachmaninow verließ Russland nach der Oktoberrevolution im Dezember 1917. Als Mitglied der Bourgeoisie hatte er seine Lebensgrundlage wie auch das geerbte Familienanwesen verloren. Als er zu Konzertauftritten nach Skandinavien eingeladen wurde, fuhr er zusammen mit seiner Frau und seinen Töchtern mit dem Nachtzug nach Stockholm – ihre wenigen Habseligkeiten wurden um etwas Brot und Kaviar erweitert, die Fjodor Schaljapin ihnen zukommen ließ. Fast ein Jahr lang gab Rachmaninow in Skandinavien Konzerte, bis sich im November 1918 die Möglichkeit auftat, in den USA eine neue Existenz zu gründen, so dass er mit seiner Familie nach New York zog, wo sie schon bald Fritz Kreisler und Josef Hofmann kennenlernen sollten. Als es klar wurde, dass Rachmaninow nicht in sein Heimatland zurückkehren würde, wurde seine Musik in Russland wegen „Verrats am Vaterland“ verboten. Sein Herz hatte er jedoch zurückgelassen und seine Sehnsucht nach dem alten Russland wurde im Laufe der Jahre immer stärker.

Etwa 60 Jahre später wurden Firsowa und Smirnow zusammen mit fünf weiteren Komponisten 1979 aufgrund von „Sowjetfeindlichkeit“ auf eine schwarze Liste gesetzt. Zu den anderen fünf Komponisten gehörte auch ihr Lehrer Edison Denissow, sowie Sofia Gubaidulina. So sehr sie in die Schusslinie gerieten, blieb das musikalische Leben Firsowas und Smirnows doch vielfältig – sie waren bei den Welturaufführungen

der Symphonien Nr. 14 und 15 von Schostakowitsch anwesend, wie auch bei allen Moskauer Premieren der Werke Schnittkes. Zu den wenigen Vergünstigungen, die ihnen unter dem sowjetischen Regime zuteilwurden, gehörten Kompositionsaufenthalte in speziellen Künstler-Datschen auf dem Land. 1991, kurz vor dem Fall der Sowjetunion, erhielten Firsowa und Smirnow eine Einladung nach London, um dort im Rahmen des „Russian Festival“ des South Bank Centre aufzutreten. Mit ihren beiden Kindern und nur ein paar Koffern kamen sie nach Großbritannien und zogen in der Hauptstadt nicht weniger als dreizehn Mal von Unterkunft zu Unterkunft. Nach Gastprofessuren und Stellen als „composer-in-residence“ in Cambridge, Dartington und Keele ließen sie sich 1998 schließlich in St Albans nieder. Im Gegensatz zu Rachmaninow fühlten sie sich nicht von ihrer Sehnsucht nach dem alten Russland belastet: England wurde zu ihrer wahren Heimat, die eine sichere und freie Zukunft versprach und gewährte.

Rachmaninow galt zu seiner Zeit als der größte Pianist, der je gelebt hatte, und verfügte über fast grenzenlose technische Fertigkeiten, wenn er für sein Instrument schrieb. Zuweilen, wie etwa im *Klavierkonzert Nr. 3*, hat es den Anschein, als wolle er, so viele Töne wie möglich einwerfend, das Stück geradezu unspielbar gestalten und sich über seine Kollegen lustig machen. Genauso scheint es sich mit der Originalversion der *Zweiten Klaviersonate* zu verhalten, die 1913 auf seinem Lieblingsgut Iwanowka und in Moskau entstand.

Die Inspiration zu dieser grandiosen Komposition kam ihm, als er zusammen mit seinem guten Freund, dem Pianisten Matwej Pressman, Urlaub machte. Pressman schrieb: „Rachmaninow hat mit dem Komponieren begonnen: er suchte die Einsamkeit, sang lautlos und dirigierte. Dann begann er zu spielen und fragte mich: «Weißt du, von wem das ist? Gefällt dir der Orgelpunkt unter der Chromatik?» Als ich ihm zustimmte, verkündete Rachmaninow begeistert: «Ich habe es selbst geschrieben! Und ich widme es dir!»“

Es lässt sich nicht eindeutig sagen, ob sie hiermit wirklich die *Zweite Klaversonate* besprachen, doch gibt es im ersten Satz eine solche Passage, gegen Ende des zweiten Themas beim Übergang in die Durchführung.

Rachmaninow war zutiefst selbstkritisch, nie zufrieden und neigte dazu, seine Kompositionen zu überarbeiten – so neben der *Zweiten Klaversonate* etwa auch sein *Erstes* und *Viertes Klavierkonzert* sowie seine *Melodie* op. 3. In den meisten Fällen kann man aber durchaus die Meinung vertreten, dass die Originalfassungen erheblich interessanter sind. 1931, nachdem er etliche Jahre lang seine *Zweite Klaversonate* aufgeführt hatte, kürzte Rachmaninow sein Meisterwerk um gut sieben Minuten, als habe er sich seiner Pianisten-Kollegen erbarmen und seinen Hörern ihre Aufgabe erleichtern wollen. Mit dieser Geste entfernte er allerdings nicht nur viele Töne aus der Gesamttextur, die den eigentlichen Kern seines symphonischen Klavierstils ausmachen, sondern er beeinträchtigte und arrangierte auch in drastischer Weise die wirkungsvolle Struktur um und opferte einige klangvolle Basstöne, die dem Klangbild besondere Tiefe verliehen hatten.

Selbst Horowitz gab sich nicht mit der verkürzten Fassung zufrieden – er kombinierte die beiden Versionen miteinander und erstellte damit seine eigene: Rachmaninow befand sie für gut. Seitdem haben viele Pianisten ihre eigene Version angefertigt, doch meiner Ansicht nach ist es wichtig, zu dem ursprünglichen Gedanken zurückzugehen, zu der Frische des Augenblicks, wenn ein Komponist genau das festhält, was er in dem Moment gerade sagen will. Die Versuchung ist immer da, ein Werk zu überarbeiten, aber manchmal ist es auch wichtig, loszulassen.

Zur selben Zeit arbeitete Rachmaninow an seiner symphonischen Kantate *Die Glocken*, und man kann auch in der *Zweiten Klaversonate* glockenähnliche Züge heraushören, besonders beim Höhepunkt des

ersten Satzes, wo der Eindruck entsteht, als sei man in einem Kirchturm während die Glocken mit aller Kraft läuten.

Das Stück beginnt in explosiver Weise und behält diese Dynamik bis zum Ende des Satzes bei. Das zweite Thema erinnert an einen orthodoxen Frauenchor, wobei Licht und Hoffnung dem turbulenten Anfang gegenübergestellt werden. Die Durchführung hingegen mutet eher symphonisch an; viele Stimmen sind ineinander verschlungen und steuern auf das stürmische Glocken-Meer zu.

Der zweite Satz gehört zu den kostbarsten Juwelen in Rachmaninows Oeuvre und enthält einige seiner poetischsten und ausdrucksvollsten Passagen. Er erklärte einmal: „Musik muss in erster Linie geliebt sein; sie muss vom Herzen kommen und das Herz ansprechen. Sonst kann die Musik keine ewig währende, unvergängliche Kunst sein.“ Die ehrliche und direkte Art und die tiefempfundene Emotion dieses Satzes sind einmalig; die Furchtlosigkeit, sich derart auszudrücken, ist sicherlich ein zentraler Aspekt der Einzigartigkeit von Rachmaninows Musik.

Ebenso wie der zweite Satz wird auch das Finale von einer lyrischen, klagenden Figur eröffnet, diesmal jedoch von einer weiteren Bravour-Explosion unterbrochen. Das zweite Thema illustriert die staunenswerte Fähigkeit des Komponisten, Themen ohne ein Ende aufrechtzuerhalten; es kann dies mit dem zweiten Thema des Finales seines *Zweiten Klavierkonzerts* verglichen werden. Das abschließende Presto ist wie ein Wirbelwind und fast unspielbar.

Der Komponist und Dirigent Juri Nikolski war bei Rachmaninows erster Aufführung seiner *Zweiten Klaviersonate* im Dezember 1913 im Bolschoi-Saal des Moskauer Konservatoriums zugegen und beschrieb

diesen Anlass folgendermaßen: „Rachmaninow kam auf die Bühne, spielte einen Akkord an, rieb sich die Hände, presste die Knie zusammen und begann, nach einer Weile, zu spielen. Wenn ich von Busonis ganzheitlichem Klavierstil und von Hofmanns unmittelbarem Ausdruck sowie seiner Beherrschung des Klaviers beeindruckt war, so wurde mir nun klar, dass Rachmaninow all diese Fähigkeiten besaß. Welche Kraft, welch großartiges Temperament, welche Stärke und welcher Glanz bei den Höhepunkten! Die klangfarbliche Vielfalt ließ sich gar nicht in Worte fassen. Und ich meine, dass das Wichtigste der Klang ist! Niemand konnte dem Instrument einen solchen Klang entlocken wie Rachmaninow – flexibel, wunderschön und ausdrucksvoll. Es war ein «Rachmaninow-Klang», der niemals wiederholt werden kann und unvergesslich ist.“

Rachmaninows Meisterhaftigkeit als Pianist beeindruckte auch die anderen Klaviergötter seiner Zeit, wie einem Gespräch zwischen Lew Oborin und Arthur Rubinstein zu entnehmen ist:

Oborin: „Wer ist der beste Pianist?“

Rubinstein: „Horowitz.“

Oborin: „Und was ist mit Rachmaninow?“

Rubinstein: „Ich dachte, Sie fragen mich nach Pianisten; Rachmaninow ist ...“ (und er hob die Hände gen Himmel, um zu bedeuten, dass er Gott sei).

Meine Mutter, Elena Firsowa, hat nie viel für Rachmaninow übrig gehabt, bis sie mich eines Tages die *Corelli-Variationen* üben hörte und fragte: „Von wem ist das? Es ist sehr interessant!“ Damit änderte sich nicht nur ihre Einschätzung seiner Musik, sondern sie war auch von dem Stück derart inspiriert, dass sie daraufhin ihren allerersten Variationenzyklus komponierte. *Für Alissa* entstand für mich, als ich 16 Jahre alt war, und basiert auf dem Thema eines Liedes, das Elena im Alter von 16 Jahren komponiert hatte. Obwohl

Jenes Lied auf ein Gedicht von Percy Shelley (*A widow bird sate mourning for her Love*) entstanden war, sind diese Variationen unterschiedlich ausgerichtet: Jede Variation setzt sich mit einer anderen Art der Schönheit dieser Welt auseinander, doch die Coda ist von der Oper *Tiriel* von meinem Vater inspiriert und klingt wie ein beunruhigendes Schlaflied, das einem Kind vorgesungen wird, welches sich möglicherweise eines Tages in einen Dämon verwandelt, der die Welt zerstört.

Mein Vater, Dmitri Smirnow, hat über 40 Kompositionen geschrieben, denen Werke von William Blake zugrunde liegen, darunter zwei Opern, *Tiriel* und *TheI*. Er entdeckte das Gedicht *To see a world in a grain of sand* in einem Bücherstand in Moskau, und nachdem er weitere Gedichte von Blake kennengelernt hatte, übersetzte er schließlich die gesamten Werke Blakes ins Russische, da ihm frühere Übersetzungen zu weit von den Originaltexten entfernt waren. Ich habe regelmäßig zwei der fünf Klaviersonaten meines Vaters aufgeführt: 2008 schrieb er seine sechste Klaviersonate für mich – ein musikalisches Porträt William Blakes mit dem Titel *Blake-Sonate*.

Meine Eltern studierten während ihrer Zeit am Moskauer Konservatorium beide Klavier und haben daher beide ein besonderes Gespür für Klavierkompositionen. Die *Blake-Sonate* ist eines der herausforderndsten und gleichzeitig befriedigendsten Werke, die ich je gespielt habe. Meine Eltern hatten die Sonatenhauptsatzform ausführlich mit einem Schüler der Zweiten Wiener Schule, Philip Herschkowitz, studiert und mit ihm sämtliche Beethoven-Sonaten analysiert – dieser Einfluss wird in der *Blake-Sonate* deutlich, die durchweg eine Sonatenrondoform aufweist.

Der erste Satz ist ein Variationenzyklus über ein Thema, dem der Name William Blake – buchstabiert in einem von meinem Vater entwickelten musikalischen Code – zugrunde liegt. Das Stück beginnt mit den

ersten fünf Tönen, die „BLAKE“ buchstabieren und dann in umgekehrter Form erscheinen. Darauf erklingt „WILLIAM“, ebenfalls richtigerum und rückwärts, so dass sich eine Art Spiegelbild ergibt. Dieses symmetrische Konzept wird später im zweiten Satz fortgeführt, in dem das Gedicht *Tiger, Tiger, burning bright* dargestellt wird. Musikalische Umkehrungen stellen die Symmetrie dar, während das bedrohliche Element den Tiger veranschaulicht.

Eine weitere Inspirationsquelle dieser Sonate sind die glockenartigen Texturen der *Zweiten Klaviersonate* von Rachmaninow. Kurz vor der Coda findet eine Häufung von insgesamt zwölf Akkorden statt, wobei die Glocken in der Ferne zu läuten beginnen und dann immer näher kommen und lauter werden, bis sie, anscheinend völlig unbezähmbar, explodieren. Das Werk schließt mit einer Wiederholung des Blake-Themas, womit sich der Kreis schließt.

Rachmaninows *Variationen über ein Thema von Corelli* entstanden im Juni 1931, als sich der Komponist in seiner französischen Villa in Clairefontaine aufhielt. Es war dies das einzige Werk für Klavier solo, das er seit seiner Flucht aus Russland geschrieben hatte, da er vorwiegend mit Konzertengagements beschäftigt war. Sein Freund, der amerikanische Komponist Alfred Swan, erlebte eine Privataufführung dieses Werks mit, kurz nachdem Rachmaninow es vollendet hatte, und schrieb: „Rachmaninow kam in seinem Lincoln an – er fuhr sehr gerne Auto, demonstrierte eine ruhige und selbstsichere Autorität und erwartete, dass die Verkehrsvorschriften ihm zu Diensten stünden. Er spielte seine Variationen durch und in der abschließenden Coda ergriff ihn eine Nachdenklichkeit, sogar Trauer, und Hingabe ans Schicksal. Er sagte mir, dass all die verrückten Passagen hier und dort das Hauptthema verschleiern sollten. Und aus dieser dunklen Verzauberung in d-Moll fließt ein brillantes Des-Dur. Die Coda ist nicht endgültig, noch ist sie eine Rückkehr zum Anfang, sondern eher eine Entdeckung einer neuen

Perspektive, in deren Orbit ein erobertes Des-Dur auftritt und ruhig und *con anima* [beseelt] endet".

Rachmaninow widmete diese Variationen seinem Freund und Duo-Partner Fritz Kreisler (1875-1962), mit dem er sicherlich die *Variationen über La Folia* von Corelli aufgeführt hatte. Erst später entdeckte Rachmaninow, dass das Thema gar nicht von Corelli stammte, sondern viel ältere Wurzeln hatte und bereits von vielen anderen Komponisten aufgegriffen worden war, so etwa von Lully, Vivaldi, Scarlatti, Bach, Händel, Beethoven, Cherubini und Liszt. Noch faszinierter war Rachmaninow jedoch von dem „Dies Irae“-Hymnus, den er bald darauf in seiner *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* verarbeitete, welche viele Parallelen zu den *Corelli-Variationen* aufweist: selbst die langsamen „Liebesthema-Variationen“ der beiden Werke stehen jeweils in Des-Dur und haben eine ähnliche Stimmung. Es wird oft übersehen, dass das „Dies Irae“ ebenfalls in den *Corelli-Variationen* vorkommt, wo es am deutlichsten in der Schlusspassage der zehnten Variation identifiziert werden kann.

Mein eigenes Stück auf der vorliegenden Einspielung, *Lune Rouge*, war ein Auftragswerk des Cheltenham Festival 2005 für Imogen Cooper. Dem Klangspektrum liegen meine Initialen, A-F, sowie die meiner Eltern, E-F und D-S (S=Es), zugrunde. Die Inspirationsquelle dieses kurzen und leichten Stücks war eine Reise nach Eastbourne – erst nachdem ich es fertiggestellt hatte, fand ich heraus, dass Debussy ebenfalls von Eastbourne inspiriert worden war und einen großen Teil von *La Mer* dort komponiert hatte. Das Stück beginnt mit klingelnden Figuren, bestehend aus A und F, die zu dem Lune-Rouge-Thema führen. Es folgt eine Darstellung von Meereswellen, die einen Höhepunkt ansteuern, der zwischen den Haupttonarten F-Dur und B-Dur hin- und herwechselt. Das Stück schließt mit 13 „Klingeln“, die mikrokosmische Erinnerungen des Stücks widerspiegeln.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, dynamics, and performance markings.

System 1: *quasi accel.* $\text{♩} = 60$ *sf* *pp* *sf* *pp*

System 2: *p* *pp* *sf* *pp*

System 3: *p* *p* *sf* *f* *p*

System 4: *p* *mp* *p*

System 5: *quasi ritardato* *quasi accel.* *pp*

System 6: *a tempo* *br tempo* *p* *5* *3*

Alissa Firsova is a British-Russian pianist, composer and conductor. She completed her training at the Purcell School and the Royal Academy of Music. As a pianist Alissa made her Wigmore Hall and Proms débuts in 2009 and has appeared at the Dartington, Cheltenham, Presteigne, Messiaen at Southbank, Fuerstensaal Classix and Seattle festivals. In 2013 she made her triple-debut (as conductor, composer and pianist) with the English Chamber Orchestra in Cadogan Hall. She has also performed at Seattle's Benaroya Hall and the Concertgebouw, Amsterdam, as well as in venues throughout France, Germany, Italy, Portugal, Turkey, the UK and the USA, enjoying collaborations with distinguished artists including Stephen Kovacevich, Steven Isserlis, Tim Hugh, Andrew Marriner and the Dante Quartet.

Winner of the BBC Proms/Guardian Young Composer competition in 2001, Alissa has subsequently received numerous commissions, with her music being performed and toured by Imogen Cooper, Henning Kraggerud, the Dante Quartet, The Sixteen, Netherlands Blazer Ensemble, Seattle Chamber Players, Philharmonia Soloists, Northwest Sinfonietta, Bergen Philharmonic and Britten Sinfonia. For the 2010 BBC Proms she created a Bach transcription for Andrew Litton and Royal Philharmonic Orchestra, broadcast on both radio and TV. In 2012 she was invited to the Verbier Festival as a composer-in-residence. In 2013 her *Moonlight over the Sea* Op. 21, played by Henning Kraggerud, was released on Simax, and in 2014 her *Stabat Mater* Op. 30, recorded by The Sixteen, was featured in Gramophone's 'Top 10 Compositions by Women'. For the 2015 BBC Proms she was commissioned to write *Bergen's Bonfire* for Andrew Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra.

Alissa is very grateful for generous support from L'Association des Amis de Canisy and the Zvi and Ofra Meitar Family Fund. This is her début solo recording.



Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.