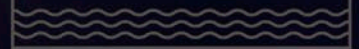


The Landscapes of the Soul
Rachmaninov Fanny Azzuro
24 Préludes



RUBICON



SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

1 No. 2 Prélude in C sharp minor 4:28
from *Morceaux de fantaisie Op. 3*

10 Préludes Op. 23

2 No. 1 in F sharp minor: Largo 3:21
3 No. 2 in B flat: Maestoso 3:22
4 No. 3 in D minor: Tempo di minuetto 3:52
5 No. 4 in D: Andante cantabile 4:52
6 No. 5 in G minor: Alla marcia 3:52
7 No. 6 in E flat: Andante 2:54
8 No. 7 in C minor: Allegro 2:24
9 No. 8 in A flat: Allegro vivace 3:05
10 No. 9 in E flat minor: Presto 2:03
11 No. 10 in G flat: Largo 3:49

13 Préludes Op. 32

12 No. 1 in C: Allegro vivace 1:10
13 No. 2 in B flat minor: Allegretto 3:01
14 No. 3 in E: Allegro vivace 2:23
15 No. 4 in E minor: Allegro con brio 5:39
16 No. 5 in G: Moderato 3:14
17 No. 6 in F minor: Allegro appassionato 1:22
18 No. 7 in F: Moderato 2:50
19 No. 8 in A minor: Vivo 1:46
20 No. 9 in A: Allegro moderato 2:54
21 No. 10 in B minor: Lento 5:11
22 No. 11 in B: Allegretto 2:13
23 No. 12 in G sharp minor: Allegro 2:36
24 No. 13 in D flat: Grave 5:13

FANNY AZZURO *piano*

Rachmaninov ou les paysages de l'âme

Parlez-nous des sources de votre passion pour la musique russe et de votre désir d'enregistrer les Préludes de Rachmaninov...

Je sortais du Conservatoire de Paris et j'avais fait la rencontre très inspirante de Vladimir Viardo lors d'une master class autour des *Variations Corelli* de Rachmaninov. Il me conseilla d'aller travailler avec Boris Petrushansky qui enseignait à l'Académie d'Imola. Tous deux étaient disciples de Lev Naumov, qui avait été l'élève puis l'assistant d'Heinrich Neuhaus. Étudier avec Boris Petrushansky fut, pour moi, une approche nouvelle du piano, au point qu'elle remit en question une partie de ma technique.

Si j'ai régulièrement joué le répertoire russe, l'idée d'enregistrer plus particulièrement l'intégrale des Préludes de Rachmaninov m'est venue assez tardivement. Une suggestion de René Martin, directeur artistique et fondateur de la Folle Journée de Nantes, en fut probablement le déclencheur. Qui plus est, mes deux précédents albums, *Russian Impulse* puis *Impressions 1905*, situaient déjà mon répertoire dans le postromantisme du début du XX^e siècle.

Que révèlent, pour vous, les Préludes, qui sont des pièces relativement brèves en regard des grandes pages de l'œuvre de Rachmaninov ?

Elles sont comme les témoins de l'âme russe, ce que Rachmaninov décrit magnifiquement dans ses écrits : « Chaque note est importante, mais il y a quelque chose d'aussi important que les notes, c'est l'âme, l'extraordinairement précieuse étincelle. L'âme est à la source des expressions les plus élevées de la musique, on ne peut pas la noter par des signes dynamiques. L'âme perçoit intuitivement la nécessité d'un crescendo ou d'un diminuendo, la durée même d'une pause, ou de chaque note qui la suit ; l'âme d'un artiste lui dicte combien de temps tenir telle pause [...]. Les étudiants ne doivent pas croire que si toutes les notes ont été jouées l'objectif est atteint. En réalité, ce n'est que le début. L'œuvre doit devenir une partie du pianiste. Chaque note doit être une prise de conscience de sa véritable mission artistique. »¹

1. Serge Rachmaninov, *Réflexions et souvenirs*, éditions Buchet Chastel, 2019

Quelles seraient les sources de l'œuvre de Rachmaninov ?

Elles apparaissent multiples. Le *bel canto*, si cher au piano de Chopin, est bien vivant dans l'op. 23 n° 4. Les liens d'amitié que tissa Rachmaninov avec les chanteurs de son temps – et notamment la basse Chaliapine – trouvent un écho dans la mélodie accompagnée de l'op. 23 n° 10. On « chante » avec Rachmaninov, autant qu'avec Chopin ! L'ombre du compositeur polonais surgit aussi dans l'op. 23 n° 9, qui évoque le souvenir de l'« Étude en tierces » (op. 25 n° 6). Certains préludes peuvent aussi être considérés dans cette dimension pédagogique, à l'instar de l'op. 23 n° 9. Parfois même, ils sont aussi brefs que virtuoses (op. 32 n° 6 et 8). Qui plus est, la densité technique indubitablement lisztienne s'accroît entre l'op. 23 et l'op. 32. Schumann – dont Rachmaninov jouait si souvent la musique – n'est pas moins absent de cette filiation dont on ne sait si elle fut consciente. Le caractère impulsif de certains préludes, l'inattendu et l'évolution de l'écriture le suggèrent. Les frottements harmoniques des op. 32 n° 4 et 5 auraient peut-être subi l'influence de Debussy...

Revenons à cette dimension russe si remarquable dans cette musique. Comment la révéler au piano ?

Enregistrer l'intégrale des *Préludes*, c'est peindre des notes avec une palette sonore illimitée ! Elle puise son matériau dans la richesse des thèmes populaires qui traversent toute l'œuvre de Rachmaninov. C'est une certaine idée de la grandeur qui met en action les jeux de cloches, comme dans le célèbre Prélude op. 3 n° 2 mais aussi dans l'op. 32 n° 4. S'ajoutent aussi les couleurs orientales – un lointain apport du Groupe des Cinq – comme les harmonies en *si* bémol majeur au milieu de l'op. 23 n° 5. Les danses sont également si particulières, implacables rythmiquement, à l'instar des op. 23 n° 5, op. 32 n° 3 et 8.

Quelles sont les limites expressives pour l'interprète ?

Jouer cette musique est grisant ! Le risque est de perdre le contrôle de ses émotions et de céder à la tentation de mettre du pathos dans une écriture naturellement si expressive, notamment dans les préludes lents. Il faut garder raison et, pour autant, préserver un toucher naturel, sans dévoyer un engagement physique réel.

La richesse polyphonique de l'écriture de Rachmaninov est telle que l'on peut employer la pédale tonale.

Est-ce votre cas ?

« La pédale est l'âme du piano », affirmait Rachmaninov. J'emploie beaucoup la pédale tonale pour tenir les basses dans l'op. 23 n° 7, par exemple. Dans l'op. 32 n° 10, je « jongle » en mettant simultanément les trois pédales, astuce que m'avait apprise Vladimir Viardo. Je pourrais multiplier les exemples. Ainsi, dans l'op. 32 n° 3, il me paraît intéressant de dissocier les blanches à la main gauche. Tous ces procédés techniques ne doivent altérer ni le discours poignant de cette musique, ni sa fraîcheur d'inspiration, ni sa dimension narrative, ni, a fortiori, cet art du chant inimitable dont je ne me lasse pas.

Propos rapportés par Stéphane Friédérich

Rachmaninov or the Landscapes of the Soul

Please tell us about your great love for Russian music and your wish to record the Préludes by Rachmaninov.

Around the time I left the Paris Conservatoire, I had an inspirational encounter with Vladimir Viardo at a masterclass on Rachmaninov's *Corelli Variations*. He advised me to go and work with Boris Petrushansky, who was teaching at the Imola Academy. He and Viardo had both studied with Lev Naumov, himself the pupil and later the assistant of Heinrich Neuhaus. Studying with Boris Petrushansky opened up an entirely new approach to piano-playing for me, even calling into question certain areas of my technique.

While I've played the Russian repertoire regularly, the idea to record Rachmaninov's complete Préludes came to me quite late in the day. It was probably a suggestion by René Martin, founder and artistic director of the La Folle Journée festival in Nantes, that was the catalyst. Added to which, my previous two albums, *Russian Impulse* and *1905 Impressions*, had already firmly positioned my repertoire in early-20th-century post-Romanticism.

The Préludes are relatively short pieces in comparison with the large-scale works in Rachmaninov's output.

What do they say to you?

They are like witnesses to the Russian soul, something that Rachmaninov describes superbly in his writings: “Every individual note in a composition is important, but there is something quite as important as the notes, and that is the soul. After all, the vital spark is the soul. The soul is the source of that higher expression in music which cannot be represented in dynamic marks. The soul feels the need for the *crescendos* and *diminuendos* intuitively. The mere matter of the duration of a pause upon a note depends upon its significance, and the soul of the artist dictates to him just how long such a pause should be held. [...] The student should not feel that when the notes have been played his task is done. It is, in fact, only begun. He must make the piece a part of himself. Every note must awaken in him a kind of musical consciousness of his real artistic mission.”¹

What are the influences on Rachmaninov's music?

There are many. The *bel canto* style, so beloved of Chopin in his piano music, is very much to the fore in Rachmaninov's Op. 23, No. 4. The friendships that Rachmaninov enjoyed with the singers of his day – notably the bass Chaliapin – find their echo in the accompanied melody of Op. 23, No. 10. You “sing” in Rachmaninov as much as you do in Chopin! The Polish composer's influence can also be heard in Op. 23, No. 9, which is reminiscent of the “Étude in thirds” (Op. 25, No. 6). Other Préludes, such as Op. 23, No. 9, fall into the same pedagogical category. Some of them are as brief as they are virtuosic (Op. 32, Nos. 6 and 8), and the overtly Lisztian level of technical complexity actually increases between Op. 23 and Op. 32. Schumann – whose music Rachmaninov so often played – is no less of an influence, whether consciously or not: the impulsive character of some of the Préludes, their surprise elements and the sophistication of the writing all suggest his influence. The harmonic juxtapositions of Op. 32, Nos. 4 and 5 perhaps reveal the influence of Debussy.

1. *Ten Important Attributes of Beautiful Pianoforte Playing*, The Etude: 1910

Coming back to the palpably Russian flavour of the music. How do you bring this out on the piano?

Recording the complete Préludes is like painting notes with an unlimited palette of sound! These pieces draw their material from the wealth of popular melodies that run through all of Rachmaninov's music. And there is the grandeur of his bell effects, such as in the very famous Prelude Op. 3, No. 2 and also Op. 32, No. 4. Oriental colours can also be heard – a distant influence from the Mighty Handful – such as in the B flat major harmonies in the middle section of Op. 23, No. 5. His implacably rhythmic dances are also very idiosyncratic, as in Op. 23, No. 5, Op. 32, Nos. 3 and 8.

How far can you take this music expressively as a performer?

Playing this music is exhilarating! The danger is that you lose control of your emotions and yield to the temptation to pile on the pathos in music that is so naturally expressive, particularly in the slow Préludes. You have to keep a clear head and maintain a natural touch, without forgoing a genuinely physical engagement.

Rachmaninov's writing is so richly polyphonic that the sostenuto pedal would seem to be called for.

Is that your experience?

“The pedal is the soul of the piano,” Rachmaninov stated. I use the sostenuto pedal liberally, for example to hold the bass notes in Op. 23, No. 7. In Op. 32, No. 10, I “juggle” between all three pedals simultaneously, a trick I learned from Vladimir Viardo. I could give many more examples, such as in Op. 32, No. 3 I find it helpful in bringing out the minims in the left hand. But all these technical devices must not intrude on the poignant expressivity of the music, nor its freshness of inspiration or its narrative aspect, nor, a fortiori, that inimitable cantabile style that never ceases to captivate me.

Interview by Stéphane Friédérich

Translation by Robert Sargant

Rachmaninow oder die Landschaften der Seele

Worauf lassen sich Ihre Begeisterung für die russische Musik und Ihr Wunsch, die Préludes von Rachmaninow aufzunehmen, zurückführen?

Nach meinem Abschluss am Pariser Conservatoire hatte ich eine sehr anregende Begegnung mit Vladimir Viardo während einer Meisterklasse zu den *Corelli-Variationen* von Rachmaninow. Er gab mir den Rat, mit Boris Petrushansky zu arbeiten, der an der Akademie von Imola unterrichtete. Beide waren Schüler von Lev Naumov, dem Schüler und späteren Assistenten von Heinrich Neuhaus. Durch das Studium bei Boris Petrushansky bekam ich einen neuen Zugang zum Klavier, so dass meine Technik zum Teil in Frage gestellt wurde.

Auch wenn ich das russische Repertoire regelmäßig gespielt habe, entschloss ich mich doch ziemlich spät, insbesondere sämtliche Préludes von Rachmaninow aufzunehmen. Eine Anregung von René Martin, dem künstlerischen Leiter und Begründer des Festivals Folle Journée in Nantes, gab vermutlich den Ausschlag. Zudem haben bereits meine beiden früheren Alben, *Russian Impulse*, danach *Impressions 1905*, mein Repertoire in der Spätromantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelt.

Welche Bedeutung haben für Sie die Préludes, bei denen es sich um relativ kurze Stücke handelt, verglichen mit den großen Werken Rachmaninows?

Sie zeugen von der russischen Seele, was Rachmaninow wunderbar wie folgt beschrieben hat: „Jede einzelne Note in einer Komposition ist wichtig, doch es gibt etwas, was ebenso wichtig ist wie die Noten, und das ist die Seele. Die Seele ist schließlich der Lebensfunke. Die Seele ist der Ursprung für den höheren Ausdruck in Musik, der sich nicht in Dynamikzeichen notieren lässt. Die Seele empfindet die Notwendigkeit für ein Crescendo oder ein Diminuendo intuitiv. Die Dauer einer Pause oder jeder darauffolgenden Note hängt allein von ihrer Bedeutung ab, und die Seele des Künstlers diktiert ihm, wie lange eine solche Pause zu halten ist [...]. Der Schüler sollte nicht meinen, dass seine Aufgabe erledigt ist, wenn die Noten gespielt sind. Tatsächlich ist das nur der Anfang. Er muss das Stück zu einem Teil seiner selbst machen. Jede Note muss eine Art von musikalischem Bewusstsein seiner wahren künstlerischen Mission in ihm wecken.“¹

1. Übersetzt aus: *Ten Important Attributes of Beautiful Pianoforte Playing*, The Etude, 1910

Welche Quellen gab es für Rachmaninows Schaffen?

Viele verschiedene. Der Belcanto, den Chopin so geschätzt hat, ist in op. 23 Nr. 4 zu hören. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Rachmaninow und den Sängern seiner Zeit – namentlich zu dem Bassisten Schaljapin – klingen in der begleiteten Melodie von op. 23 Nr. 10 an. Man „singt“ mit Rachmaninow, ebenso wie mit Chopin! An die „Terznetüde“ (op. 25 Nr. 6) des polnischen Komponisten erinnert auch op. 23 Nr. 9. Auch bestimmte Préludes kann man diesem pädagogischen Ansatz zuordnen, wie op. 23 Nr. 9. Manchmal sind sie sogar ebenso kurz wie virtuos (op. 32 Nr. 6 und Nr. 8). Überdies nimmt die dichte, unzweifelhaft Liszt'sche Technik zwischen op. 23 und op. 32 noch zu. Auch der Einfluss Schumanns – dessen Werke Rachmaninow so oft gespielt hat – fehlt in diesem Zusammenhang nicht; ob bewusst, ist unbekannt. Die Impulsivität bestimmter Préludes, das Unerwartete und die Fortentwicklung des Stiles lassen es vermuten. Die harmonischen Reibungen in op. 32 Nr. 4 und Nr. 5 könnten von Debussy beeinflusst sein...

Kehren wir wieder zur bemerkenswerten russischen Dimension in dieser Musik zurück. Wie bringt man sie auf dem Klavier hervor?

Sämtliche Préludes einzuspielen bedeutet, die Töne mit einer unbegrenzten Klangpalette zu malen! Diese schöpft ihr Material aus einer Fülle von Volksmusikthemen, die das gesamte Werk von Rachmaninow durchziehen. Das Spiel der Glocken wird mit einer gewissen Großartigkeit erzeugt, wie in op. 3 Nr. 2, dem berühmtesten aller Préludes, aber auch in op. 32 Nr. 4. Orientalische Farben kommen ebenfalls hinzu (ein entfernter Beitrag der Gruppe der Fünf) wie die B-Dur-Harmonien in der Mitte von op. 23 Nr. 5. Die Tänze sind gleichfalls ganz charakteristisch, rhythmisch unerbittlich, wie op. 23 Nr. 5, op. 32 Nr. 3 und Nr. 8.

Wo liegen die Ausdrucksgrenzen für den Interpreten?

Diese Musik zu spielen, ist berauschend! Das Risiko besteht darin, die Kontrolle über seine Gefühle zu verlieren und der Versuchung nachzugeben, einen an sich schon ausdrucksvollen Stil mit Pathos aufzuladen, besonders in den langsamen Préludes. Man muss einen kühlen Kopf bewahren und dennoch einen natürlichen Anschlag beibehalten, ohne den physischen Einsatz zu strapazieren.

Die reichhaltige Polyphonie in Rachmaninows Stil bedeutet, dass man das Tonhaltepedal verwenden kann. Trifft das für Sie zu?

„Das Pedal wird als Seele des Klaviers bezeichnet“, schrieb Rachmaninow. Ich verwende das Tonhaltepedal häufig, um z. B. die Bässe in op. 23 Nr. 7 zu halten. In op. 32 Nr. 10, „jongliere“ ich, indem ich die drei Pedale gleichzeitig benutze, ein Kunstgriff, den ich bei Vladimir Viardo gelernt habe. Ich könnte noch weitere Beispiele anführen. So schien es mir interessant, in op. 32 Nr. 3 die halben Noten für die linke Hand voneinander zu trennen. Alle diese technischen Maßnahmen dürfen weder den bewegenden Diskurs dieser Musik noch die Frische ihrer Inspiration noch ihre erzählerische Dimension und vor allem nicht diese Kunst des unnachahmlichen Gesanges beeinträchtigen, derer ich nie überdrüssig werde.

Interview: Stéphane Friédérich

Übersetzung von Christiane Frobenius

Acknowledgments / Remerciements :

A huge thank you to all the generous donors for my Proarti fundraising, thank you to Philip de la Croix, Prima La Musica! Thank you to all the Yamaha Music Europe's team: Pierre François, Eric Valenchon, Loïc Lafontaine. Many thanks to the Spedidam, Étienne Collard, Guillaume Leroux, my mentor Boris Petrushansky, Jean-Marc Luisada, Jay Gottlieb, my family Pascal, Rose, Liliane & Gérard, my coach Marie-Josèphe Baud, my general manager Marie-Lou Kazmierczak, Agence Ysée: Isabelle Gillouard & Valentine Franssen...

Executive producer for Rubicon: Matthew Cosgrove

Producer & Engineer: Étienne Collard

Recording: Auditorium Jean-Pierre Miquel de Vincennes, France, February 2021

Piano: Yamaha CFX · Piano Technician: Guillaume Leroux

Photography: Manuel Braun

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 