



MIKHAIL
RUDY

GRIEG
PROKOFIEV

CONCERTOS POUR PIANO

ENREGISTREMENTS LIVE INÉDITS

MIKHAIL RUDY

GRIEG - PROKOFIEV CONCERTOS POUR PIANO

Grieg : Concerto pour piano

- 01 - I Allegro molto moderato..... 13:39
- 02 - II Adagio 06:28
- 03 - III Allegro moderato molto e marcato ... 10:14

Richard Wagner - Franz Liszt

- 04 - La mort d'Isolde 05:53

Chopin

- 05 - Nocturne op 27 05:47

Debussy

- 06 - Étude pour les 8 doigts..... 01:21

Prokofiev

- 07 - Prélude op 12 n° 7..... 01:50

Scriabine

- 08 - Étude op 42 n° 3..... 00:54

Prokofiev - Concerto pour piano n° 2

- 09 - I Andantino 11:02
- 10 - II Scherzo (vivace)..... 02:28
- 11 - III Intermezzo (allegro moderato)..... 05:44
- 12 - IV Allegro tempestoso..... 10:11

Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg

Direction : Mariss Jansons

Tableau de couverture : Korin Artiste laqueur "Variation n°6" www.korinlaque.fr

Graphisme : Alain Gandolfi

Production : Eric Rouyer

Mikhail Rudy

Les aigles de Saint-Pétersbourg

Avant d'évoquer les œuvres que vous interprétez, pourriez-vous nous parler des circonstances de leur enregistrement ?

Le contexte est celui de la fin des années 80 et de la Perestroïka. Alors que j'étais réfugié politique en France, j'ai eu la possibilité, en 1989, de retourner en URSS. En effet, je fus invité par Jacques Chancel à l'occasion d'un Grand Echiquier tourné à Saint-Pétersbourg. Ce fut le début d'une rencontre "miraculeuse" avec l'Orchestre philharmonique de Léninegrad. Après l'émission, les musiciens de l'orchestre (qui voyaient pour la première fois un réfugié revenir en URSS !) me demandèrent d'entamer une collaboration avec eux.

Cela débuta d'une manière étonnante. Mariss Jansons que je ne connaissais pas personnellement était venu m'écouter en récital. Je jouais la Wanderer-Fantasie de Schubert et il me proposa de donner, sous sa direction, la version orchestrée par Liszt. Quand j'ai parlé de cette proposition à Alain Lanceron qui dirigeait alors EMI, il a été enthousiaste à l'idée que je travaille avec Jansons - artiste déjà chez EMI - et le Philharmonique de Léninegrad. A l'époque, Mariss Jansons était premier chef invité du Philharmonique de Léninegrad et Directeur musical de l'Orchestre philharmonique d'Oslo.

Pour ma part, je n'avais jamais enregistré de concertos, ma discographie étant composée essentiellement de récitals en solo ou bien en musique de chambre.

En 1991, une équipe d'EMI se rendit à Léninegrad pour enregistrer le Concerto n°1 de Tchaïkovski et le Concerto n°2 de Rachmaninov. Le disque reçut le Grand Prix du Disque et il fut décidé d'enregistrer une intégrale des concertos de Rachmaninov. Le 13 juin 1991, à l'issue d'un referendum, la ville de Léninegrad reprit son ancien nom, celui de Saint-Pétersbourg. C'est ainsi que je devins le premier musicien à

enregistrer avec l'Orchestre Philharmonique de Saint Petersburg ! En l'occurrence, le Concerto n°3 et Rhapsodie sur un thème de Paganini de Rachmaninov.

Par la suite, j'y retournai régulièrement. Sous la direction de Mariss Jansons, j'ai joué quinze concertos différents dont neuf ont été gravés. Certains l'ont été avec le Philharmonique de Saint Petersburg, d'autres avec le Philharmonique de Berlin (Concerto n°1 de Chostakovitch, Wanderer-Fantasie de Schubert/Liszt), et le Philharmonique de Londres (Concerto n°2 de Chostakovitch).

Vos concerts ont, la plupart du temps, été enregistrés. Que sont devenus ces témoignages captés en Russie ?

L'époque de la Perestroïka fut celle de la désorganisation totale de l'État - pour ne pas dire davantage - et de la société russe qui s'ouvrait brutalement à l'Ouest. En Russie, presque personne n'était capable de lire les contrats ou de parler de langue étrangère. Il était possible de demander à un technicien de placer des micros ou une caméra et d'enregistrer, avec l'autorisation de l'orchestre. J'ai récupéré nombre d'enregistrements de mes concerts dont les bandes sont d'une excellente qualité comme vous pouvez l'entendre.

Quels étaient vos rapports avec Mariss Jansons ?

Il est devenu mon meilleur ami. La personnalité de Mariss était un mélange de gentillesse et d'exigence, à commencer pour lui-même. Les musiciens russes l'adoraient et il avait un profond respect pour chacun d'eux. Il en fut ainsi dans tous ses postes suivants, à l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam puis à l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise. Il comparait le rôle du chef d'orchestre à celui d'un aigle dans le ciel : on devait sentir sa présence sans le voir. Son approche profondément humaine se doublait, artistiquement, de réflexions et de remarques des plus pertinentes. Il préparait énormément ses concerts, sachant

exactement ce qu'il voulait, mais sur scène, il laissait la spontanéité opérer.

Dès notre première collaboration, à la répétition du premier Concerto de Tchaïkovski, nous nous sommes immédiatement entendus. Je qualifierais sa conception de la musique, d'une grande noblesse, synthèse des cultures russe et occidentale, naturelle et somme toute "pouchkinienne", au sens de libre et heureuse.

Une conception fort éloignée de celle d'Evgeny Mravinski...

Je ne le dirais pas comme cela. Il partageait avec lui une très haute exigence artistique, mais était beaucoup plus humain pour obtenir le résultat. Mariss était aussi le fils d'Arvid Jansons qui avait été également chef invité de Mravinski. Jansons père et fils avaient une manière très différente de diriger. L'approche musicale d'Arvid était davantage tournée vers le romantisme germanique. Mariss était plutôt sensible à une lecture épique et tragique des partitions. Lui qui était connu de tous les musiciens lorsqu'il venait durant son enfance écouter les répétitions dirigées par son père, s'obligeait à être à la hauteur de celui-ci. Il devait prouver son talent et son premier poste important à Oslo, lui permit d'affirmer sa personnalité. C'est une problématique bien connue et que rencontrent les enfants de grands chefs si l'on songe, par exemple, à Carlos Kleiber.

Mariss Jansons tient donc une place à part dans votre panthéon des chefs d'orchestre...

Grâce à notre amitié, je voyais sa nature tourmentée, mais il possédait le courage de surmonter celle-ci. Dans les derniers mois de son existence, il est allé au-delà de ses forces, refusant de s'arrêter, même quand il a dû diriger l'orchestre par terre après une chute en plein concert !

Vous êtes féru de littérature dont vous dites qu'elle vous est aussi indispensable que la musique. Quelle meilleure introduction à cette « âme russe » que la

lecture de votre biographie parue en 2008, « Le roman d'un pianiste » et, aujourd'hui, de votre premier roman, « Le Disciple ».

La littérature russe a souvent pour décor, le poids d'une société dirigiste, de personnages et d'un peuple dont Dostoïevski affirmait que l'âme était portée par la douleur...

La musique est une façon de m'exprimer, et la littérature en est une autre. L'histoire de ma famille est intimement liée à celle d'une nation qui a cultivé une perception très profonde de la douleur. Je suis issu d'une famille au bas de l'échelle sociale. Mes deux grands-pères ont été fusillés sur ordre de Staline. Ma famille a été déclarée « ennemie du peuple », interdite de séjour dans les grandes villes. J'ai vécu mon enfance dans une angoisse quotidienne. Cela vous marque à jamais.

L'art et la musique en particulier étaient mon unique refuge. Sans cela, la vie aurait été insupportable. Malgré tout, j'ai gardé espoir, même après la chute du régime communiste. Je reste persuadé qu'il y avait alors, une autre voie possible pour la Russie. Les explications à tant d'échecs qui ont conduit aux drames que nous connaissons sont nombreuses... L'une d'entre elles si peu mentionnée car incompréhensible en Occident a rapport avec cette notion de l'Homo Sovieticus, un terme inventé par Alexandre Zinoviev. L'homme "nouveau", soviétique auquel il se référerait est indifférent à tout, un homme caméléon qui s'adapte à toutes les situations pour survivre. La ville de Donetsk où j'ai passé mon enfance et qui s'appelait Stalino alors, est sur le territoire ukrainien. Mais pour moi, c'est avant tout une ville soviétique, créée par l'Homo Sovieticus. Elle n'existait pas avant la Révolution de 1917.

Parlez-nous de votre formation, avant votre installation à Paris...

Dans mon enfance, personne ne m'a vraiment guidé artistiquement ou intellectuellement. J'ai découvert seul la littérature et la peinture, qui m'ont passionné. Je ne viens pas non plus du sérail musical russe. Je n'ai pas été formé dans les institutions préparatoires prestigieuses de Moscou comme l'Académie de musique pour les enfants surdoués. J'ai suivi les cours du Collège de musique de Donetsk. A l'âge de 16 ans, j'ai eu la chance d'entrer dans la classe de Yakov Flier au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Quand je suis arrivé dans la capitale, les rapports entre les élèves étaient d'autant plus concurrentiels que la musique et l'art en général étaient des moyens de promotion extraordinaires pour le régime soviétique. N'oubliez pas qu'à la conférence de Potsdam, en 1945, Staline a fait venir Vladimir Sofronitzky ! Ceux qui réussissaient - en remportant les premiers prix de grands concours - avaient la possibilité de voyager hors du bloc de l'Est. Ce fut mon cas quand j'ai gagné en 1975, à l'âge de 22 ans, le Premier Prix du Concours Long Thibaud à Paris.

Comment était l'enseignement de Yakov Flier ? Revendiquez-vous une tradition sinon une filiation avec ce maître ?

Yakov Flier (1912-1977) a formé, entre autres, Bella Davidovitch, Viktoria Postnikova et Mikhail Pletnev. Il avait été dans la classe de Constantin Igoumnov, lui-même élève d'Alexandre Siloti. Ce dernier avait été assistant de Franz Liszt, lequel fut un disciple de Carl Czerny qui avait étudié avec Ludwig van Beethoven ! Qui ne revendiquerait pas une telle filiation ? Plus sérieusement, Flier était un remarquable professeur, par exemple, dans l'apprentissage de la projection sonore. Il revendiquait aussi une certaine tradition romantique "noble", la musique devant exprimer l'émotion sans jamais la surcharger. Rester sobre et engagé à la fois, dans l'esprit des témoignages que nous avons

de Rachmaninov jouant et dirigeant, était sa vision de l'interprète.

Dans sa classe, je me sentais à la fois plus libre sur le plan artistique que nombre de mes camarades alors qu'il me fallait rattraper des manques dans ma formation initiale technique. J'avais une certaine curiosité, la capacité d'écouter aussi bien du Beethoven que John Coltrane. Yakov Flier était particulièrement bienveillant, très cultivé et loquace avec ses étudiants. Je me souviens des dialogues passionnants entre notre professeur et le jeune Mikhail Pletnev ! Je revendique donc pleinement cette tradition.

Cela étant, il y avait d'autres très grands professeurs à Moscou et à Léninegrad et il me paraît illusoire de parler « d'école russe » tant ceux-ci offraient des pédagogies diverses et formaient des étudiants aux antipodes les uns des autres : reconnaissez que les personnalités et jeux d'Emil Gilels et de Sviatoslav Richter n'ont pas grand-chose en commun ! De fait, il coexiste « des » écoles russes.

Vous évoquez le jeu de Rachmaninov qui, précisément, étudia auprès de Siloti. N'est-il pas emblématique d'une conception commune à beaucoup de pianistes russes ?

Je n'évoquerai pas le cas de Rachmaninov car c'était un génie de la musique. Ecoutez une valse de Chopin jouée par Rachmaninov puis Dinu Lipatti. Avec le pianiste roumain, c'est la perfection absolue, Chopin réincarné. Rachmaninov, lui, vous raconte une histoire, une nouvelle de Tchekhov ! A vrai dire, je ne sais pas laquelle des deux versions je préfère... La tradition de Flier s'inscrit dans cet art du chant sublimé, "orchestré" presque, mais surtout personnalisé. Il me semble que nous sommes arrivés, aujourd'hui, à une telle connaissance et un tel respect des styles que, paradoxalement, les personnalités qui s'en écartent

sont rejetées. Dans ma jeunesse, j'allais écouter les interprètes qui possédaient une vision iconoclaste de la musique. Je crains que notre monde musical soit atteint du « syndrome du musée » et je le déplore.

Cet album s'ouvre par le Concerto pour piano de Grieg, une œuvre qui tient une place singulière dans votre répertoire...

J'avais neuf ans lorsque je suis monté pour la première fois sur scène pour interpréter le premier mouvement du Concerto pour piano de Grieg. Ce fut un peu particulier car l'orchestre qui m'accompagnait était constitué d'instruments folkloriques. Je ne pense que cela existe encore en Russie. L'œuvre a par conséquent une résonance toute particulière pour moi d'autant plus que bien des années plus tard, j'ai joué sur le piano de Grieg, à Bergen.

Cette musique est d'une étonnante fraîcheur. Elle possède un côté enfantin avec des personnages de contes et légendes, des elfes et des lutins qui semblent surgir de la forêt. J'ai éprouvé ces sensations durant le concert, dès l'introduction des timbales. Je me souviens de l'émotion unique de cette soirée.

Changement radical d'atmosphère avec le Concerto pour piano n°2 de Prokofiev...

Ce concerto de Prokofiev m'a accompagné toute ma vie et il est l'un de mes préférés, tous répertoires confondus. Dans cette partition, Prokofiev ne se "cache" pas derrière des artifices sonores. Quelle est, notamment, l'importance du courrier que lui envoie, à ce moment, son ami Maximilien Schmidhof, l'informant en postscriptum qu'il vient de se suicider ? Nous sommes avant la Révolution de 1917 et la musique est portée par un souffle extraordinaire, proche de l'esprit des courants futuristes de l'époque. La bande provient d'un concert d'abonnement de l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg. Il

ne fut pas enregistré pour les archives de l'orchestre, mais par un preneur de son privé.

Si la dimension futuriste est pleinement révélée - nous sommes alors en 1913, au lendemain de la création du Sacre du printemps - Prokofiev assume également une écriture provocatrice...

Cette provocation est d'autant plus stupéfiante, que le début presque anodin du concerto ne laisse rien présager du délire sonore à venir et notamment de la cadence.

Les compositeurs russes aimaient les défis, à l'instar de Rachmaninov offrant une grande cadence d'une difficulté inouïe dans le premier mouvement de son Concerto pour piano n°3, achevé en 1909...

Les deux cadences sont très différentes. Celle de Prokofiev est partie intégrante de la structure du concerto. La cadence, dans la version la plus longue du Concerto de Rachmaninov me semble déséquilibrer le mouvement. Je préfère la cadence habituelle.

J'ai souvent interprété le Concerto n°2 de Prokofiev et, à chaque fois, je me suis lancé dans la cadence avec une joie incroyable. Elle provoque un bonheur déjà physique parce qu'elle se compose de spirales sonores de plus en plus larges, qui imposent un défi en termes d'endurance. Ce concerto est des plus curieux. En y regardant de près, on s'aperçoit qu'il est loin d'être "parfait" dans ses troisième et quatrième mouvements. Il y a tellement de possibilités d'interprétations dans le troisième mouvement, cette page moderniste dont le caractère est parfois difficile à expliquer aux musiciens d'orchestre. Le finale est bizarre, volontairement expérimental. Il s'agit d'une déconstruction, d'un empilement d'éléments disparates d'une densité d'exécution toute sportive !

Et pourtant... Il ne faut jamais perdre de vue que Prokofiev était avant tout un mélodiste, voire même un romantique qui passa son temps à dissimuler sa vraie nature.

L'endurance physique que vous évoquez se combine à une virtuosité qui est magnifiée dans le deuxième mouvement, le scherzo, une sorte de toccata. Que représente pour vous la notion de virtuosité ?

Les moyens nécessaires pour dominer techniquement ce que vous jouez, cela s'appelle la virtuosité. Mais c'est aussi et surtout, la capacité de restituer une œuvre dans sa dimension unique, son contexte culturel. La virtuosité est une vertu qui s'acquiert aussi grâce à l'éducation.

Les pièces pour piano seul captées également en concert et qui complètent votre album appartiennent pour l'essentiel au répertoire romantique...

Ce sont, en quelque sorte, des "bis" que je joue régulièrement en concert et qui ont pour point commun de faire appel à une grande légèreté et vélocité de toucher. Ce sont aussi des partitions gorgées de couleurs. Les juxtaposer - notamment Debussy, Prokofiev et Scriabine - montre à quel point elles se nourrissent entre elles.

L'œuvre de Wagner, enfin, tient une place importante dans votre vie, ce qui est paradoxal dans le cas d'un pianiste...

Je le reconnais : je suis un "drogué" de la musique de Wagner ! Son œuvre a inspiré énormément de compositeurs et de pièces pour le piano de Liszt et Scriabine pour ne citer qu'eux. Je joue sa musique - en l'occurrence la transcription de la Mort d'Isolde par Liszt - en me disant que Wagner entend totalement le piano et que, de mon côté, j'entends les échos de l'orchestre. En



vérité, je recherche le piano imaginaire de Wagner, génie de l'art total et des plus hautes expressions humaines. Pour moi, depuis toujours, la vie et l'art se confondent.

Propos recueillis par Stéphane Friédérich lors d'une interview au domicile de Mikhail Rudy



Mikhail Rudy

The Eagles of Saint Petersburg

Before delving into the works you perform, could you provide some context about the circumstances in which they were recorded?

The context is that of the late 1980s and Perestroika. When I was a political refugee in France, I had the chance to return to the USSR in 1989. In fact, I was invited by Jacques Chancel for an episode of *Le Grand Echiquier* filmed in Saint Petersburg. That was the beginning of a 'miraculous' encounter with the Leningrad Philharmonic Orchestra. After the broadcast, the orchestra's musicians (who were seeing a refugee return to the USSR for the first time!) asked me to start a collaboration with them.

It started in a rather surprising way. Mariss Jansons, whom I didn't know personally, had come to listen to me perform a recital. While I was playing Schubert's *Wanderer-Fantasia*, he suggested that I perform the orchestrated version by Liszt under his direction. When I mentioned this proposal to Alain Lanceron, who was then running EMI, he was enthusiastic about the idea of me collaborating with Jansons - an artist already signed with EMI - and the Leningrad Philharmonic. At the time, Mariss Jansons served as the principal guest conductor of the Leningrad Philharmonic and as the Music Director of the Oslo Philharmonic Orchestra.

As for me, I had never recorded any concertos; my discography mainly consisted of solo recitals or chamber music performances.

In 1991, an EMI team went to Leningrad to record Tchaikovsky's *Concerto No. 1* and Rachmaninov's *Concerto No. 2*. The record was awarded the Grand

Prix du Disque and it was decided to record a complete set of Rachmaninov's concertos. On 13 June 1991, following a referendum, the city of Leningrad reverted to its former name, Saint Petersburg. That's how I became the first musician to record with the Saint Petersburg Philharmonic Orchestra! In this case, Rachmaninov's Concerto No 3 and Rhapsody on a Theme of Paganini.

Thereafter, I returned regularly. Under the direction of Mariss Jansons, I played fifteen different concertos, nine of which were recorded. Some were with the Saint Petersburg Philharmonic, others with the Berlin Philharmonic (Shostakovich Concerto No. 1, Schubert/Liszt Wanderer-Fantasia), and the London Philharmonic (Shostakovich Concerto No. 2).

Most of your concerts have been recorded. What became of these recordings captured in Russia?

The Perestroika era was characterised by the complete disorganisation of the state - to put it mildly - and Russian society abruptly opening up to the West. In Russia, almost no one was able to read contracts or speak a foreign language. It was possible to ask a technician to set up microphones or a camera and record, with the orchestra's permission. I've retrieved several recordings of my concerts, the tapes of which are of excellent quality, as you can hear.

What was your relationship with Mariss Jansons?

He became my best friend. Mariss's personality was a blend of kindness and high standards, starting with himself. The Russian musicians adored him and he had a deep respect for each of them. This was the case in all his subsequent positions, whether at the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam or the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He likened the role of conductor to that of an eagle in the sky: one should feel their presence without seeing them. His

profoundly human approach was complemented artistically by reflections and remarks that were highly relevant. He extensively prepared for his concerts, having a clear vision, but once on stage, he allowed spontaneity to guide the performance.

From our very first collaboration, during the rehearsal of Tchaikovsky's First Concerto, we immediately clicked. I would describe his approach to music as remarkably noble, a synthesis of Russian and Western cultures, natural and ultimately 'Pushkinian' in its sense of freedom and joy.

An interpretation greatly different from that of Yevgeny Mravinsky...

I wouldn't put it like that. He shared with him a very high artistic standard but was much more human in achieving the result. Mariss was also the son of Arvid Jansons, who had also been a guest conductor with Mravinsky. The Jansons father and son had very different conducting styles. Arvid's musical approach was more oriented towards Germanic romanticism. Mariss was rather sensitive to an epic and tragic reading of the scores. He, who was known to all the musicians when he came during his childhood to listen to rehearsals conducted by his father, felt compelled to live up to him. He had to prove his talent, and his first significant position in Oslo allowed him to assert his personality. It's a well-known issue that the children of great conductors face, as exemplified, for instance, by Carlos Kleiber.

Mariss Jansons therefore holds a special place in your pantheon of conductors...

Thanks to our friendship, I saw his tormented nature, but he possessed the courage to overcome it. In the final months of his life, he pushed himself beyond his limits, refusing to stop even when he had to conduct the orchestra

from the ground after a fall during a concert!

You are passionate about literature, which you say is as essential to you as music. What better introduction to the 'Russian soul' than reading your biography published in 2008, 'The Novel of a Pianist' and, today, your first novel, 'The Disciple'.

Russian literature often depicts the weight of an authoritarian society, with characters and a people whom Dostoevsky claimed were carried by pain...

Music is one way of expressing myself, and literature is another. My family's history is intricately connected to a nation that has developed a profound understanding of suffering. I come from a family at the bottom of the social ladder. My two grandfathers were shot on Stalin's orders. My family was declared 'enemies of the people', and banned from staying in major cities. I lived my childhood in daily anguish. It leaves a lasting mark on you.

Art, and music in particular, were my only refuge. Without it, life would have been unbearable. Despite everything, I remained hopeful; even after the fall of the communist regime. I remain convinced that there was another possible path for Russia at that time. There are several explanations for the many failures that led to the tragedies we know today... One of them, so rarely mentioned because it's incomprehensible in the West, relates to the notion of Homo Sovieticus, a term coined by Alexandre Zinoviev. The 'new' Soviet man he referred to is indifferent to everything, a chameleon-like figure who adapts to all situations to survive. The city of Donetsk, where I spent my childhood, was called Stalino at the time and is located within Ukrainian territory. But for me, it was above all a Soviet city, created by Homo Sovieticus. It did not exist before the 1917 Revolution.

Tell us about your training, before you moved to Paris...

During my childhood, no one really guided me artistically or intellectually. I discovered literature and painting, which fascinated me, on my own. I don't come from a Russian musical background either. I was not trained in Moscow's prestigious preparatory institutions such as the Academy of Music for Gifted Children. I attended the Donetsk Music College. At the age of 16, I had the opportunity to join Yakov Flier's class at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. When I arrived in the capital, the student dynamics were even more competitive, given that music and art, in general, served as extraordinary means of promotion for the Soviet regime. Do not forget that at the Potsdam conference in 1945, Stalin brought Vladimir Sofronitsky! Those who were successful – winning first prizes in major competitions – had the opportunity to travel outside the Eastern Bloc. This was the case for me when at the age of 22, I won the First Prize at the Long Thibaud Competition in Paris in 1975.

How was Yakov Flier's teaching? Do you claim a tradition, if not a lineage, with this master?

Yakov Flier (1912–1977) trained, among others, Bella Davidovitch, Viktoria Postnikova and Mikhail Pletnev. He had been in the class of Constantine Igoumnov, himself a student of Alexander Siloti. The latter had been an assistant to Franz Liszt, who himself was a disciple of Carl Czerny, who had studied with Ludwig van Beethoven! Who wouldn't claim such a lineage? On a more serious note, Flier was a remarkable teacher, particularly in teaching sound projection, for example. He also subscribed to a certain 'noble' romantic tradition, believing that music should express emotion without ever overburdening it. Remaining restrained yet committed, in the spirit of the

accounts we have of Rachmaninov playing and conducting, was his vision of the performer.

In his class, I felt both more artistically liberated than many of my peers and yet, I had to catch up on technical deficiencies from my initial training. I possessed a certain curiosity: the ability to listen to both Beethoven and John Coltrane. Yakov Flier was particularly kind, highly cultured and talkative with his students. I remember the fascinating dialogues between our teacher and the young Mikhail Pletnev! I therefore fully claim this tradition.

Certainly, there were other esteemed professors in both Moscow and Leningrad, and it's somewhat unrealistic to categorise it as a 'Russian school', given the diverse teaching approaches they offered and the wide range of students they trained. After all, you must recognise that the personalities and playing styles of Emil Gilels and Sviatoslav Richter have little in common! Certainly, there are multiple Russian schools.

You mention Rachmaninov's playing, who, as it happens, studied under Siloti. Doesn't it represent an approach common to many Russian pianists?

I won't discuss Rachmaninov's case because he was a musical genius. Listen to a waltz by Chopin played by Rachmaninov, then by Dinu Lipatti. With the Romanian pianist, it's absolute perfection, Chopin reincarnated. Rachmaninov, on the other hand, tells you a story, a Chekhov short story! To be honest, I'm not sure which of the two versions I prefer... Flier's tradition is rooted in this heightened form of singing, almost orchestrated, but mainly personalised. It seems to me that today we have reached such a level of knowledge and respect for styles that, paradoxically, personalities who deviate from them are rejected. In my youth, I used to listen to performers who had an iconoclastic vision of

music. I fear that our musical world is afflicted with the 'museum syndrome', and I lament it.

This album opens with Grieg's Piano Concerto, a work that holds a special place in your repertoire...

I was nine years old when I first went on stage to perform the first movement of Grieg's Piano Concerto. It was a bit special, because the orchestra that accompanied me was made up of folk instruments. I don't think that still exists in Russia. The piece therefore has a very special resonance for me, especially since many years later, I played on Grieg's piano in Bergen.

This music is surprisingly fresh. It has a childish side with characters from tales and legends, elves and dwarves who seem to emerge from the forest. I experienced these sensations during the concert, right from the introduction of the timpani. I remember the unique emotion of that evening.

A radical change of atmosphere with Prokofiev's Piano Concerto No. 2...

This concerto by Prokofiev has accompanied me all my life and is one of my favourites, from all the repertoires combined. In this score, Prokofiev does not 'hide' behind sound tricks. What is the significance, in particular, of the letter he receives from his friend Maximilien Schmidthof, informing him in a postscript that he has just committed suicide? This was before the 1917 Revolution and the music is propelled by an extraordinary vitality, echoing the ethos of the Futurist movements of that era. The recording comes from a subscription concert by the Saint Petersburg Philharmonic Orchestra. It was not recorded for the orchestra's archives, but by a private sound engineer.

If the futuristic dimension is fully revealed – we are then in 1913, just after

the premiere of the Rite of Spring - Prokofiev also embraces a provocative style...

This provocation is all the more astounding, given that the almost innocuous beginning of the concerto gives no hint of the sonic frenzy to come, especially in the cadenza.

Russian composers enjoyed challenges, much like Rachmaninov offering a grand cadenza of unprecedented difficulty in the first movement of his Piano Concerto No. 3, completed in 1909...

The two cadenzas are very different. Prokofiev's cadenza is an integral part of the concerto's structure. The cadenza, in the longer version of Rachmaninov's concerto, seems to me to unbalance the movement. I prefer the usual cadenza.

I have often performed Prokofiev's Piano Concerto No. 2, and each time, I have launched into the cadenza with incredible joy. It brings about a physical joy because it consists of increasingly expansive sonic spirals, which pose a challenge in terms of endurance. This concerto is most unusual. Upon closer inspection, it becomes apparent that it is far from 'perfect' in its third and fourth movements. There are so many possibilities for interpretation in the third movement: this modernist page whose character is sometimes difficult to explain to orchestral musicians. The finale is bizarre, deliberately experimental. It's a deconstruction, a stacking of disparate elements with a density of execution akin to athleticism! And yet... We must never forget that Prokofiev was first and foremost a melodist, even a romantic who spent his time concealing his true nature.

The physical endurance you mention is combined with a virtuosity that is magnified in the second movement, the scherzo, a kind of toccata. What does

the notion of virtuosity mean to you?

Virtuosity is the skill required to master technically what you play. But above all, it's also the ability to convey a work in its unique dimension, its cultural context. Virtuosity is a virtue that is also acquired through education.

The solo piano pieces recorded in concert, which also complement your album, mainly belong to the romantic repertoire...

These are, in a way, 'encore' pieces that I play regularly in concert and which have in common that they call for great delicacy and speed of touch. These scores are also rich with colour. Juxtaposing them – including Debussy, Prokofiev and Scriabin – shows how much they feed on each other.

Finally, Wagner's work holds a significant place in your life, which is paradoxical for a pianist...

I admit it: I'm addicted to Wagner's music! His work has inspired numerous composers and piano pieces by Liszt and Scriabin, to name just a few. When I play his music – in this case Liszt's transcription of Isolde's Liebestod - thinking that Wagner fully comprehends the piano, while I, on my part, hear the echoes of the orchestra. In truth, I am seeking Wagner's visionary piano, the genius of total art and the highest human expression. For me, life and art have always been intertwined.

Interview by Stéphane Friédérich



Le Palais des Dégustateurs
lepalaisdesdegustateurs.com
ericlepalais@aol.com

jb Domaine Bizot



Mikhail Rudy et Mariss Jansons