



CD-853 DIGITAL

Sofia Gubaidulina

The Complete Piano Music

Béatrice Rauchs, piano

Kiev Chamber Players

Vladimir Kozhukhar



GUBAIDULINA, Sofia (b. 1931)

- | | | |
|-----------|--|--------------|
| 1 | Chaconne (1963) (<i>Sikorski</i>) | 8'40 |
| | Sonata (1965) (<i>Sikorski</i>) | 19'03 |
| 2 | I. <i>Allegro</i> | 10'16 |
| 3 | II. <i>Adagio</i> | 5'29 |
| 4 | III. <i>Allegretto</i> | 3'18 |
| | Musical Toys (1969) (<i>Sikorski</i>) | 17'30 |
| 5 | I. Mechanical Accordion | 0'30 |
| 6 | II. Magic Roundabout | 0'38 |
| 7 | III. The Trumpeter in the Forest | 1'21 |
| 8 | IV. The Magic Smith | 0'54 |
| 9 | V. April Day | 0'48 |
| 10 | VI. Song of the Fisherman | 1'45 |
| 11 | VII. The Little Tit | 1'00 |
| 12 | VIII. A Bear Playing the Double Bass and the Black Woman | 0'49 |
| 13 | IX. The Woodpecker | 1'47 |
| 14 | X. The Elk Clearing | 1'06 |
| 15 | XI. Sleigh with Little Bells | 0'47 |
| 16 | XII. The Echo | 2'09 |
| 17 | XIII. The Drummer | 1'27 |
| 18 | XIV. Forest Musicians | 1'53 |

19 **Toccata-Troncata** (1971) *(Sikorski)* **1'43**

20 **Invention** (1974) *(Sikorski)* **0'59**

21 **Introitus** (1978) *(Sikorski)* **24'02**

Concerto for Piano and Chamber Orchestra

Béatrice Rauchs, piano

21 **Kiev Chamber Players** conducted by **Vladimir Kozhukhar**

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina was born in Tchistopol in the Tatar Autonomous Soviet Republic on 24th October 1931, the daughter of a Tatar engineer and a Russian teacher. At the age of five, she had her first piano lessons at the music school in Kazan, the capital of the Tatar Republic, where she spent her childhood. At about the same time – independently, without a teacher as yet and out of an inner necessity – she started composing for her instrument. ‘During my childhood, music was the most important thing for me. Life was so poor and uninteresting. Not a single tree grew in the courtyard, there was very little grass around. Everything was scanty and dull...’; ‘My childhood and youth were thoroughly grey; to me, music was something bright and heavenly’, the composer reports.

The parents bought their gifted daughter a grand piano and she was fascinated by its rich sonority. As Gubaidulina has remarked: ‘This instrument created a singular artistic atmosphere. When the lid was open, I looked inside and plucked the strings while my sister produced various sounds on the keyboard. At that time, I was just playing pieces and études at random without having the faintest notion of the existence of composers. These children’s pieces were the material with which I started to compose.’

At the age of fifteen she changed from the music school to the professional music college and subsequently attended courses at the Kazan Conservatory, studying the piano with Grigori Kogan and composition with Albert Leman. In 1954 she moved to Moscow in order to study composition at the Conservatory with Nikolai Peiko, a musical assistant of Dmitri Shostakovich. In 1959 there followed a four-year-period of probation in the composition class of Vissarion Shebalin.

As neither Gubaidulina’s conception of music nor her compositions corresponded to the principles of Soviet realism, conflicts kept arising in the 1960s and 1970s between Gubaidulina and the Soviet Composers’ Union, of which she had been a member since 1961. Her style was harshly criticized and defamed by the authorities. Within closer, more enlightened circles, however, she was looked upon as an insiders’ find and as a highly modern composer. Dmitri Shostakovich even encouraged her to pursue her ‘wrong track’. As Sofia Gubaidulina has said: ‘I had been composing for a long time, knowing that nobody was going to hear me. I had no hope of meeting a performer who would be ready to play my music. Later, when performers who were interested in my music emerged, they weren’t able to press forward into the concert halls because of obstinate resistance on the part of the Composers’ Union and because of other external pressures.’ From 1963 onwards, Gubaidulina lived in Moscow as a freelance composer. Her main source of income was her work for the film industry.

In the West her works have been regularly performed since 1966 and have also become increasingly known to a larger audience since the early 1980s, thanks to the endeavours of the violinist Gidon Kremer. In her native country, interest in her compositions did not arise until after *perestroika*. Nowadays Gubaidulina, together with Schnittke, Denisov and Silvestrov, ranks among the leading representatives of New Music from the former Soviet Union. Since 1992 she has lived in Germany.

Gubaidulina’s Piano Works (1963-1978)

Sofia Gubaidulina composed the *Chaconne* in 1963, towards the end of her studies at the Moscow Conservatory. It was her first commissioned composi-

tion; the pianist Marina Mdivani, a student of Emil Gilels and prizewinner in the Tchaikovsky competition, had commissioned it and, on 13th March 1966, the composition was first performed by her. As with so many of her works, Gubaidulina took her inspiration from the personality and the specific abilities of the instrumentalist, who 'had a powerful chord-playing technique as well as a lively temperament at her disposal.' It was no accident, therefore, that she chose the baroque form of the chaconne which – especially at an earlier stage of its development, in the first decades of the 17th century, when the chaconne was above all to be found in guitar and lute music – distinguished itself by its chordal structure. As Gubaidulina has commented: 'In comparison with a conventional chaconne, this one is particularly virtuosic and rich in contrasts. It essentially consists of chord variations which, towards the end, reveal a strong dynamic tendency.' The composer renounced the original dance character and the customary triple time. Following tradition, however, the work presents itself as a sequence of variations on an eight-bar chordal theme, whose melodic, harmonic and rhythmic material is illuminated in a varied and contrasting way. It is, however, true that the vehemence of the musical occurrences very soon forces open the eight-bar frame. The thematic material – a majestic, harshly expressionist melodic theme on broad triads shattered by biting dissonances at a very moderate tempo – is, in the course of the work, dismantled by means of baroque, classical and modern development techniques and is thoroughly intensified, in order to sort itself out in a purified form.

The three movements of the *Piano Sonata*, written in 1965, are closely related and rich in facets. One of the connecting elements is a twelve-tone series which interweaves all the movements in its

different forms (original form, crab, inversion, inversion of crab). Nevertheless, the work is not strictly dodecaphonic. The composer, who is constantly looking for a balance between rationality and emotion, calculation and spontaneity, consciously incorporates freedom for herself as well as for the performer (in the cadenza of the *Adagio*). The first three tones of the series, at minor second, then major second distance, are of a great, nearly symbolic importance for the overall structure of the work. The first movement, *Allegro*, is, according to tradition, written in sonata form. Two contrasting sets of themes – both rooted in the twelve-tone series – are juxtaposed in the exposition. The thematic ideas of the first set are strongly marked by rhythm (i.e. echoes of jazz). Within the second set, more sensory in sound, arises a lyrically expressive soprano chant, starting from a pedal point resolved into sound repetitions and out of a swinging major second figure whose poetic upswings keep being disturbed by nervous insertions in the bass. After a long, mighty-sounding development, there follows the recapitulation. The first movement finishes with the second set of themes, which this time is not disturbed or hampered by anything, in a bright apotheosis in which the diatonic second motif shines bright and clearly. In the truly magical *Adagio*, experimentation with specific tone colours (*glissando* with a bamboo pole along the pegs, bamboo pole on the vibrating chords, striking the chords with fingers or plucking the chords) forms the centre of attention. Here again, two different worlds are brought face to face. The twelve-tone series resounds in a dark, subdued and mysterious bass against which, in the soprano, an arabesque-like E flat revolving in seconds stands out brightly. It is only in the last five bars that the arabesque 'declares itself' for the full twelve-tone series,

which ends once more in highest spheres in the four-line octave. The rhythmically marked and extremely virtuosic *Allegretto* – which, compared to the first two movements, is very short – starts off *pianissimo* but already possesses a certain energy, and insistently stores up explosive energies that, after an enormous intensification in two throws of eruptive power, finally discharge themselves in a *forte fortissimo*.

According to the composer, it was the grey and monotonous music-school piano repertoire which prompted her to compose a colourful 'collection of piano pieces for children' entitled *Musical Toys* in 1969. Gubaidulina has remarked: 'I often thought of my childhood and of the lack, in those days, of piano pieces that were able to take one back into the highly imaginative world of toys. At that time I also looked upon toys as material from which I could elicit sounds; they were part of the world of my musical sensations. With this collection, I have paid a late tribute to my childhood'. The fourteen short piano miniatures are studies in expression and style, in which various sound possibilities of the piano and its techniques of touch – imaginative, sensorial, contrasting – are of central importance. The poetic, mysterious or amusing pictures suggested by the titles – whether character-portraits of musical instruments, animals, musicians or other sound-producing human beings, or musical descriptions of resounding or moving tools, of living landscapes, physical phenomena – do not in any way lead the composer to purely superficial tone painting. In the musical portrayal, each characteristic element is grasped in its entirety; both its sensorial appearance and its inner mood are encoded in the form of an abstract musical idea and subsequently displayed in its movement, its temporal, active dimension. Out of the musical idea, its nucleus, the musical language develops in its

organic growth, now and again reminiscent of the natural developmental process of Debussy's compositions.

With the *Toccata-Troncata* (1971), Gubaidulina goes back once more to a baroque genre in the literature of keyboard instruments. In accordance with the baroque toccata, we are dealing here with a freely shaped piece, capricious and rich in contrasts, in which the free rhythmic structure is used as a means of expression. *Toccata-Troncata* is arranged according to the principle of a binary opposition. This dual compositional procedure is, just like in numerous other works by this composer, already expressed in the title. The Italian word 'toccare' means 'to touch', 'to hit', 'to bump into', 'to strike'; 'troncare', on the other hand, means just the opposite, i.e. 'to break off'. This interplay of contrasts is carried out at several levels. Virtuoso, lively, *fortissimo* hammered passages are abruptly interrupted and are superseded by rests or suddenly freeze in their movement into enigmatic, static sound patterns (toneless attack of the keys with the pedal). *Legato*, calmly singing lines alternate with quick *staccato* fragments that are interrupted by rests. Sofia Gubaidulina has said: 'I feel that for me, duality, contrast, connection and disconnection, opposites, play an important part. I think that this duality lies at the bottom of our existence, in the depths of the world.'

In the short and vivacious two-part *Invention* (1974) with its numerous changes of time (8/16; 3/16; 7/16; 10/16 and so on), the polyphonic and the rhythmic-kinetic elements come to the fore. The percussive faculties of the piano, as well as the bare and sober horizontal lines, form a centre. The composer deliberately limits herself to one piano tone-colour only, namely that of a most powerful and even *staccato* (*f, martellato*).

The piano concerto *Introitus*, written in 1978, is in one movement and is dedicated to the conductor Yuri Nikolayevsky and the pianist Alexander Bachtshiyev. Both musicians took part in the first performance in Moscow in 1978. The composer deems it absolutely essential to write a composition for particular performers and, before doing so, studies very closely their individual manner of playing which bears the mark of their characteristic traits, so that a portrait of the respective musician is included in the finished composition. Thus she writes about the parallels between Nikolayevsky's personality as a musician and the compositional style of her piano concerto *Introitus*: 'Nikolayevsky provocatively urges to metaphysical ideas, which does not mean that these should be inconsistent with the so-called "frame of mind". He interprets complex music and is a very profound human being himself. I know all about his musical demands. Beyond the acoustic rendering of the frame of mind, beyond the acoustic surface, Nikolayevsky wants to grasp another, structural, symbolic and metaphysical dimension. He experiences music in a transparent polyphony of significance. When studying a score, he immediately recognizes the variety of elements that determine its form. The concerto's obvious limitation of means is in keeping with Yuri Nikolayevsky's personality; this is a meditative, lyrical work, devoid of any emotionalism.'

The composer handles the instruments in a similarly sensitive and understanding way. She has commented: '...I am fascinated by the characters of the instruments. I accept an instrument as if it were a person, with its own qualities, characteristic features and patterns of behaviour. I love seeing the performer be one with his instrument and I enjoy realizing that this unity is also perceivable. Moreover, I'm

very interested in the combination of instruments, I'm curious to learn what happens between this "material", these "characters". I have constantly been pursuing this course and have been looking for sounds arising from the relationship between the instruments. Maybe this course differs from the mere search for tone-colour'. *Introitus* belongs among the large number of works by Sofia Gubaidulina that contain strongly religious references. She remarks: 'In my opinion, I don't write any secular music at all; worldly problems are of no interest for the process of composing... I don't know why I am religious, for I haven't received any religious education.' The composer, for whom religion is 'the most important thing in a human being's life', thinks of religion as a reunification, a reconciliation of opposites (*religare* = to combine), as the *legato* in our hectic lives that seem to be governed by the *staccato*. The title of the piano concerto, *Introitus* (Lat. = entry), refers to the introductory chant of the mass in the Roman Catholic liturgy and interprets the overall development of the work as a gradual entering into a profoundly spiritual, religious meditation.

The work has, at a first glance, little in common with the traditional nature of the concerto (i.e. a brilliant and virtuoso contest between the soloist and the orchestra). The idea of a contest is transposed to an existential, spiritual and religious level, on which human suffering and spiritual endeavour are confronted. *Introitus* is one of the works in which the composer confers a symbolic meaning onto specific musical elements, instruments or playing techniques (*staccato*, *legato*, *pizzicato*, *glissando*, *col legno*, *vibrato* and so on). In the concerto, three tonal layers, all different in character, are juxtaposed: that of the wind players (flute, oboe, bassoon), that of the strings and finally that of the piano.

Two main themes lie at the basis of the composition, both evolving from the same musical material. The central note of the work is F sharp. The first horizontal theme assigned to the orchestra is characterized by its changeability and thus represents the seeking human being. The theme is made up by three adjacent tones that are arranged in four different combinations and form various motifs. These combinations represent four different variations of pitch – ‘ranges’ – one microchromatic, one chromatic, one diatonic and one pentatonic – which the composer uses as symbols. The four ‘ranges’ should not in any way be regarded as ‘stylistic devices’ but should be seen as different ‘types of sensitivity’. Sofia Gubaidulina has commented: ‘Man tries, so to speak, to find a condition of matter suitable for himself, an appropriate sphere. Thus the microchromatic sequence indicates the most sensorial condition, whereas the pentatonic one indicates the spiritual condition. In the last variation, a unification of these conditions is achieved.’ The microchromatic sphere, which is primarily animated by the wind instruments, could be described as the primordial state of man, unaware of himself, still resting within himself. The chromatic range, mainly attributed to the strings, would then represent the stage man attains once he becomes aware of himself, in which he feels insecure and deserted, experiences grief and longs for comfort or for God. The diatonic, the bright and well-balanced range, would thus be the first step towards reconciliation and purification, whilst the pentatonic music, assigned to the piano, would represent the ascetic, spiritual state which man achieves once he has freed himself of any earthly and egocentric thinking.

The second main theme of *Introitus* – the theme of the piano in the first section of the composition –

is vertically chordal and consists of a major and minor third as well as a fifth in open position. The theme, with its shining overtone aura, its velvety, warm and full colours and its icon-like static quality, is like a symbol of the fulfilment of the soul in the spiritual realm, a symbol of the vision of divinity in prayer.

The work is subdivided into three main sections. The ‘entrance’ (*Introitus*) into religious contemplation in the first section is also carried out in three phases. It is no accident that the composer, who has a marked predilection for number symbolism, should choose the number 3 – the Christian symbol of the divine – as a foundation stone for the overall structure of the work and for the construction of the individual themes.

In the first section, three landscapes of the soul – a sensory integral one, an anxious one aware of grief, and a sorrowful and brave one – alternate with three spiritualized piano meditations that, compared to the orchestral parts, claim more room and expression for themselves at each renewed entry (44/18; 49/38; 32/36 bars). The first section ends with the drawing together of the three tonal layers of the wind, strings and piano in the bright and even diatonic range; the cello and double bass join in the prayer (piano theme). In the second section, the tension is dramatically heightened. There arises a confrontation, rich in conflicts, of the four types of sensitivity or spheres, approaching and repelling one another, growing into each other or being superimposed upon one another. The wind instruments gradually fall silent; we have come a long way from the initial entirety. Three diminished seventh chords, the strongest harmonic means of expression in tonal music, seemingly alienated within the context of this

contemporary musical language, lead up to the third section.

An expressive, pleading violin solo, floating above restlessly anxious string *pizzicati*, opens the third part which, step by step, leads to a reconciliation of affairs. A trill, first heard from the solo violin, later runs through all the parts in different shapes – chromatic, microchromatic and so on – and with varied expression – intensely emotional, softly hesitating and finally rejoicing – and eventually leads to transfiguration towards the end of the work. The development, however, does not move in a straight line towards this apotheosis, but develops in jumps. After an idyllic appeasement (an unclouded triadic sequence in the piano part, smooth, revolving, diatonic segments in a rocking 6/8 time; an unthreatening, brightly flickering cluster), there is once again a confrontation. This last conflict leads to unification at last. Striding ahead – with trills and a pentatonic scale which first revolves and then rises – the piano once more assumes the mission of the mediator. Above a high, bright and tender cluster of strings, there stretches a seemingly endless piano trill (F sharp^{'''}–g^{'''}), becoming softer and softer and outlasting the remaining voices by five bars in its spiritualized jubilation.

© *Danielle Roster*

Béatrice Rauchs was born on 27th July 1962. She studied music at the Conservatories in Luxembourg and Metz, at the Conservatoire National Supérieur de Paris (first prizes for piano and chamber music in 1982 and 1983) and at the Academy of Music in Basel (soloist's diploma in 1988). Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Rudolf Buchbinder and Jean Micault have been her teachers. She has also attended classes with Tatiana Niko-

layeva, Hans Leygraf and Vladimir Kreiniev. At international musical competitions (e.g. Vercelli, Senigallia, Paris, Stresa) Béatrice Rauchs has repeatedly been a prizewinner. In May 1991, in the Concours de la Reine Elisabeth de Belgique, she distinguished herself by being selected for the semi-finals. Béatrice Rauchs has given concerts in most European countries; she has performed as a soloist with, among others, the RTL Symphony Orchestra, the Basel Symphony Orchestra and the Chamber Orchestra of Lithuania, as well as making recordings for France Musique, Swedish Television, Radio Saarbrücken and RAI. Since 1987 Béatrice Rauchs has also been a piano teacher at the Conservatory of Luxembourg City. This is her first BIS recording.

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina wurde am 24. Oktober 1931 in Tschistopol in der Tatarischen Autonomen Sowjetrepublik als Tochter eines tatarischen Ingenieurs und einer russischen Lehrerin geboren. Im Alter von fünf Jahren bekam sie ihren ersten Klavierunterricht in der Musikschule in Kasan, der Hauptstadt der Tatarischen A.S.S.R., wo sie während ihrer Kindheit lebte. Etwa gleichzeitig begann sie – eigenständig, noch ohne Lehrer und aus einer inneren Notwendigkeit heraus – für ihr Instrument zu komponieren. „Für mich war Musik in der Kindheit das Wichtigste. Das Leben war so arm und uninteressant. Kein einziger Baum wuchs auf dem Hof. Gras gab es nur wenig. Alles war karg und phantasielos...“ „Meine Kindheit und Jugend waren völlig grau, Musik war für mich etwas Helles und Himmlisches“, berichtet die Komponistin.

Die Eltern kauften der begabten Tochter einen Flügel, dessen Klangmöglichkeiten sie faszinierten. Sofia Gubaidulina: „Dieses Instrument gibt eine besondere künstlerische Atmosphäre. Wenn der Deckel offen war, schaute ich hinein und spielte auf den Saiten; und meine Schwester spielte verschiedene Klänge auf der Tastatur. Ich spielte damals irgendwelche Stücke und Etüden und hatte keine Ahnung, daß es Komponisten gab. Diese Kinderstücke waren das Material, mit dem ich begann zu komponieren.“

Im Alter von fünfzehn Jahren wechselte sie von der Musikschule zur Musikfachschule und besuchte anschließend das Konservatorium in Kasan, wo sie bei Grigori Kogan Klavier und bei Albert Leman Komposition studierte. 1954 zog sie nach Moskau, um dort am Konservatorium in der Klasse von Nikolaj Pejko, einem Assistenten Dmitri Schostakowitschs, Komposition zu studieren. 1959 folgte eine

vierjährige Aspiratur in der Kompositionsklasse Wissarion Schebalins.

Da Gubaidulinas Musikauffassung und ihre Kompositionen nicht den Richtlinien des Sowjetischen Realismus entsprachen, kam es in den sechziger und siebziger Jahren immer wieder zu Konflikten mit dem sowjetischen Komponistenverband, dessen Mitglied sie seit 1961 war. Von offizieller Seite wurde ihr Kompositionsstil heftig kritisiert und diffamiert. In engeren, aufgeklärteren Musikerkreisen galt sie hingegen als „Geheimtipp“, als „ultramoderne“ Komponistin. Dmitri Schostakowitsch ermutigte sie gar, ihren „falschen Weg“ weiterzugehen. Sofia Gubaidulina: „Lange Zeit habe ich komponiert und gewußt, daß mich niemand hören wird. Ich hatte keine Hoffnung, einen Interpreten zu treffen, der bereit gewesen wäre, meine Musik zu spielen. Später dann, als Interpreten erschienen, die sich für meine Musik interessierten, konnten sie lange Zeit auf Grund hartnäckiger Widerstände seitens des Komponistenverbandes und anderer äußerer Kräfte nicht bis in die Konzertsäle vordringen.“ Von 1963 an lebte Gubaidulina als freischaffende Komponistin in Moskau. Ihre Haupteinkommensquelle war ihre Arbeit für die Filmindustrie.

Im Westen wurden ihre Werke seit 1966 regelmäßig aufgeführt und seit den frühen achtziger Jahren – v.a. dank der Bemühungen des Violinisten Gidon Kremer – auch in breiteren Hörerkreisen zunehmend bekannt. In ihrer Heimat begann man sich erst nach der Perestroika für die Komponistin zu interessieren. Heute gehört Gubaidulina zusammen mit Schnittke, Denissow und Silwestrow zu den führenden Vertretern der Neuen Musik aus der ehemaligen Sowjetunion. Seit 1992 lebt die Komponistin in Deutschland.

Ihre Werke für Klavier (1963 bis 1978)

Sofia Gubaidulina komponierte die *Chaconne* 1963 gegen Ende ihrer Studienzeit am Moskauer Konservatorium. Es war ihr erstes Auftragswerk: die Pianistin Marina Mdiwani, eine Schülerin von Emil Gilels und Preisträgerin des Tschaikowsky-Wettbewerbes, hatte es bei ihr bestellt. Am 13. März 1966 wurde die Komposition von der Auftraggeberin in Moskau uraufgeführt. Wie bei vielen ihrer Werke ließ Gubaidulina sich auch diesmal vom Charakter und den spezifischen Fähigkeiten der Instrumentalistin, die „über ein kräftiges Akkordspiel und ein lebhaftes Temperament verfügt“ (Gubaidulina), inspirieren. Nicht zufällig wählte sie demnach die barocke Form der Chaconne, die sich – besonders in einer früheren Phase ihrer Entwicklung, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, als man die Chaconne vor allem in der Gitarren- und Lautenmusik fand – durch ihre akkordische Faktur auszeichnet. Sofia Gubaidulina: „Im Gegensatz zur herkömmlichen Chaconne ist diese ausgesprochen virtuos und kontrastreich. Sie besteht im wesentlichen aus Akkordvariationen, die zum Ende hin eine starke dynamische Tendenz aufweisen.“ Auf den ursprünglichen Tanzcharakter und den üblichen Dreiertakt verzichtete die Komponistin. Der Tradition folgend hingegen präsentiert das Werk sich als eine Folge von Variationen über ein achtaktiges, akkordisches Thema, dessen melodisches, harmonisches und rhythmisches Material auf vielfältige und kontrastierende Weise ausgeleuchtet wird. Die Vehemenz der musikalischen Ereignisse sprengt allerdings sehr rasch den achtaktigen Rahmen. Das thematische Material – ein majestätisches, herb-expressionistisches melodisches Thema über breiten, durch schneidende Dissonanzen zerborstenen Dreiklängen in sehr gemäßigttem Tempo – wird im Zuge des

Werkes kontinuierlich mittels barocker, klassischer und moderner Verarbeitungstechniken dekonstruiert sowie extern intensiviert, um letztlich in geläuterter Form wieder zu sich selbst zu finden.

Die drei Sätze der 1965 entstandenen *Sonate* stehen in einer engen und facettenreichen Beziehung zueinander. Verbindendes Element ist u.a. eine Zwölftonreihe, die in ihren unterschiedlichen Gestalten (Grundgestalt, Krebs, Umkehrung, Krebs der Umkehrung) alle Sätze durchwebt. Dennoch ist das Werk nicht streng dodekaphonisch. Die Komponistin, die stets ein Gleichgewicht zwischen Rationalität und Emotionalität, Kalkulation und Spontaneität sucht, baut bewußt Freiräume für sich selbst und den Interpreten (in der Kadenz im *Adagio*) ein. Die ersten drei Töne der Reihe, im Abstand der kleinen, dann großen Sekund, sind für den Gesamtaufbau des Werkes von großer, nahezu symbolischer Bedeutung. Der erste Satz, *Allegro*, steht, wie es die Tradition verlangt, in Sonatensatzform. Zwei kontrastierende Themenkomplexe – die allerdings beide in der Zwölftonreihe wurzeln – stehen sich in der Exposition gegenüber. Die thematischen Ideen des ersten Komplexes sind stark rhythmisch geprägt (u.a. auch Anklänge an den Jazz). In der zweiten, klangsinlicheren Gruppe entspinnt sich, ausgehend von einem in Tonrepetitionen aufgelösten Orgelpunkt und aus einer pendelnden großen Sekundfigur heraus, ein lyrisch-ausdrucksvoller Sopranengesang, dessen poetische Aufschwünge immer wieder durch nervöse Einwürfe im Baß gestört werden. Nach einer langen, klangmächtigen Durchführung folgt die Reprise. Der erste Satz klingt mit dem zweiten Themenkomplex, der diesmal durch nichts gestört oder gehemmt wird, in einer lichten Apotheose, in der das diatonische Sekundmotiv klar und hell erstrahlt, aus. Im wahrhaft klammagischen *Adagio* steht das Spiel

mit besonderen Klangfarben (Glissando mit dem Bambusstab entlang der Wirbel, Bambusstab auf den vibrierenden Saiten, mit den Fingern auf die Saiten schlagen oder die Saiten zupfen) im Mittelpunkt. Hier stehen sich wiederum zwei Welten gegenüber. Die Zwölftonreihe erklingt in dunklen, leisen und geheimnisvollen Baßfeldern, gegen die sich im Sopran hell ein arabeskenhaft, kreisend in Sekunden umspieltes Es absetzt. Erst in den letzten fünf Takten „bekennt“ sich die Arabeske zur vollständigen Zwölftonreihe, die in der viergestrichenen Oktave wiederum in höchsten Sphären ausklingt. Das rhythmisch geprägte und äußerst virtuose *Allegretto* – das im Vergleich zu den beiden ersten Sätzen sehr kurz ist – beginnt *pianissimo*, aber bereits in Anspannung und speichert beharrlich explosive Energien, die sich nach einer gewaltigen Steigerung in zwei Schüben mit eruptiver Kraft und pianistischem Feuer, schlußendlich im *fortefortissimo*, entladen.

Wie die Komponistin berichtet, war es das gängige „graue und monotone“ Musikschulklavierrepertoire, das sie 1969 zur Komposition einer farbenreicheren „Sammlung von Klavierstücken für Kinder“ mit dem Titel *Musikalisches Spielzeug* anregte. Sofia Gubaidulina: „Ich habe oft an meine Kindheit und an den damaligen Mangel an Klavierstücken, welche einen in die phantasievolle Welt der Spielzeuge zurückversetzen konnten, gedacht. Damals betrachtete auch ich die Spielzeuge als ein Material, dem man Klänge entlocken konnte; sie waren Bestandteil der Welt meiner musikalischen Empfindungen. Mit dieser Sammlung habe ich meiner Kindheit einen späten Tribut entrichtet.“ Die vierzehn kurzen Klavierminiaturen sind Ausdrucks- und Stilstudien, bei denen die vielfältigen Klangmöglichkeiten und Anschlagstechniken des Klaviers – phantasievoll, klangsinnlich und kontrastreich eingesetzt

– im Mittelpunkt stehen. Die poetischen, geheimnisvollen oder witzigen Bilder, welche die Titel suggerieren – ob Charakterzeichnungen von Musikinstrumenten, Tieren, Musikern und anderen, Klänge erzeugenden Menschen oder musikalische Beschreibungen klingender oder sich bewegendes Geräte, belebter Landschaften, physikalischer Phänomene – verleiten die Komponistin keinesfalls zu rein äußerlichen Tonmalereien. In den musikalischen Darstellungen wird das jeweils Charakteristische in seiner Ganzheit – der sinnlichen Erscheinung und inneren Stimmung – erfaßt, in Form einer abstrakten musikalischen Idee chiffriert und anschließend in seiner Bewegung, seiner zeitlichen, aktiven Dimension gezeigt. Aus der musikalischen Idee, der Kernzelle heraus entwickelt sich das musikalische Geschehen in organischem Wachstum, mitunter an die naturhaften Entwicklungsprozesse Debussyscher Kompositionen erinnernd.

Mit *Toccata-Troncata* (1971) greift Gubaidulina wieder auf eine barocke Gattung in der Literatur für Tasteninstrumente zurück. Der barocken *Toccata* entsprechend handelt es sich um ein frei gestaltetes, kapriziöses und kontrastreiches Spielstück, in dem die freie rhythmische Gestaltung als Ausdrucksmittel eingesetzt wird. *Toccata-Troncata* ist nach dem Prinzip einer binären Opposition gestaltet. Dieses duale Kompositionsverfahren äußert sich – wie bei zahlreichen anderen Werken der Komponistin – bereits im Titel. *Toccare* (it.) bedeutet „berühren“, „treffen“, „anstoßen“, „schlagen“; *troncata* (it.) – gegenteilig – „abbrechen“. Dieses Wechselspiel von Kontrasten vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Virtuose, belebte, *fortissimo* gehämmerte Passagen brechen abrupt ab und werden von Pausen abgelöst oder erstarren plötzlich in ihrer Bewegung zu schillernden, statischen Klangflächen (tonloses

Andrücken der Tasten mit Pedal). Gebundene, ruhig singende Linien wechseln mit durch Pausen unterbrochenen, schnell und *staccato* gespielten Fragmenten ab. Sofia Gubaidulina: „Ich fühle, daß für mich Dualität, Kontraste, dieser Kontakt und Diskontakt, Gegensätze eine große Rolle spielen. Ich finde, daß diese Dualität im Grunde der Welt, im Grunde der Existenz überhaupt liegt.“

In der lebhaften, kurzen zweistimmigen *Invention* (1974) mit ihren zahlreichen Taktwechseln (8/16; 3/16; 7/16, 10/16 usw.) treten das polyphone und das rhythmisch-motorische Element in den Vordergrund. Die perkussiven Fähigkeiten des Klaviers sowie die nackten und nüchternen horizontalen Linien bilden das Zentrum. Die Komponistin beschränkt sich bewußt auf nur eine Klavierklangfarbe, die eines äußerst kräftigen und gleichmäßigen *Staccatos* (*f, martellato*).

Das 1978 komponierte, einsätziges Klavierkonzert *Introitus* ist dem Dirigenten Juri Nikolajewski und dem Pianisten Alexander Bachtischjew gewidmet. Beide Musiker wirkten bei der Uraufführung 1978 in Moskau mit. Die Komponistin erachtet es als unumgänglich, eine Komposition für ganz bestimmte Interpreten zu schreiben und studiert vorher genau deren individuelle, durch die besonderen Persönlichkeitsmerkmale beeinflusste Musizierweise, so daß in der fertigen Komposition auch das Porträt des jeweiligen Musikers, der jeweiligen Musikerin enthalten ist. Über die Entsprechungen zwischen Nikolajewskis Musikerpersönlichkeit und dem Kompositionsstil des Klavierkonzertes *Introitus* schreibt sie beispielsweise: „Nikolajewski drängt provokatorisch zu metaphysischen Ideen. Dies bedeutet nicht, daß diese dem sogenannten ‚Gemütszustand‘ widersprechen. Er interpretiert komplexe Musik und ist selbst ein sehr tiefgründiger Mensch.

Ich kenne seine musikalischen Ansprüche. Über die akustische Wiedergabe des Gemütszustandes, die akustische Oberfläche hinaus, will Nikolajewski eine andere, strukturelle, symbolische und metaphysische Dimension sehen. Er erfährt die Musik in einer transparenten Polyphonie von Bedeutungen. Beim Studium einer Partitur erkennt er gleich die Vielfalt der Elemente, die ihre Form bestimmen haben. Auch die klare Einschränkung der Mittel des Konzertes entspricht der Persönlichkeit Juri Nikolajewskis: es handelt sich um ein meditatives, lyrisches Werk, welches auf jegliches Pathos verzichtet.“

Ähnlich sensibel und einfühlsam wie mit den Interpreten geht die Komponistin mit den Instrumenten um, die sie als „Personen“ auffaßt und deren Wesensarten sie – wie die der Interpreten – in ihren Werken porträtiert. Sofia Gubaidulina: „...mich faszinieren die Persönlichkeiten der Instrumente. Ich nehme das Instrument, als ob es eine Person sei, mit eigenen Eigenschaften, Charakteren und Benehmen. Es gefällt mir sehr, wenn Interpret und Instrument eins sind und diese Einheit auch wahrzunehmen ist. Dann steht mir die Verbindung von Instrumenten sehr nahe, z.B. interessiert mich, was... zwischen diesen ‚Materialien‘, diesen ‚Personen‘ geschieht. Diesen Weg ging ich weiter und weiter und habe diese Klänge aus den Verhältnissen zwischen den Instrumenten gesucht. Vielleicht unterscheidet sich dieser Weg von dem der Suche nach Klangfarbe.“

Introitus gehört zu den zahlreichen Werken Sofia Gubaidulinas mit stark religiösen Bezügen. Sofia Gubaidulina: „Meiner Meinung nach schreibe ich keine weltliche Musik: weltliche Probleme sind für den kompositorischen Prozeß uninteressant... Ich weiß nicht, warum ich religiös bin, ich habe keine religiöse Erziehung genossen.“ Die Komponistin versteht Religion – für sie „das Wichtigste im Leben

von Menschen überhaupt“ – als eine Wiedervereinigung, eine Versöhnung von Gegensätzen (religä = verbinden), als das Legato in unserem hektischen, vom Staccato bestimmten Leben. Der Titel des Klavierkonzertes, *Introitus* (lat., = Eingang, Einzug), verweist auf den Einzugesang der Messe in der katholischen Liturgie des römischen Ritus und deutet die Gesamtentwicklung des Werkes als ein allmähliches Eintreten in eine tiefe spirituelle, religiöse Meditation.

Das Werk hat auf den ersten Blick wenig mit der traditionellen Beschaffenheit des Konzertes (ein mit brillanten und virtuosen Mitteln geführter Wettstreit zwischen dem Solisten und dem Orchester) gemein. Die Idee des Wettstreites wird vielmehr auf eine existentielle, geistige und religiöse Ebene, auf der menschliches Erleiden und spirituelles Streben in Konfrontation treten, transponiert. *Introitus* gehört zu den Werken, in denen die Komponistin bestimmten musikalischen Elementen, Instrumenten oder Spieltechniken (*staccato*, *legato*, *pizzicato*, *glissando*, *col legno*, *vibrato* usw.) symbolische Bedeutung verleiht. In dem Konzert treten sich drei klangfarbliche Schichten unterschiedlichen Charakters gegenüber: die der Bläser (Flöte, Oboe, Fagott), die der Streicher und die des Klaviers.

Der Komposition liegen zwei Hauptthemen zugrunde, die allerdings in dem gleichen musikalischen Material wurzeln. Zentralton der Komposition ist das Fis. Das erste, horizontale Thema, das dem Orchester zugeordnet ist, charakterisiert sich durch seine Wandelbarkeit und steht gleichsam für den suchenden Menschen. Das Thema besteht aus drei benachbarten Tönen, die in vier verschiedenen Verbindungen angeordnet sind und verschiedenartige Motive bilden. Diese Verbindungen stellen vier unterschiedliche Tonhöhen-, „Räume“ – einen mikro-

chromatischen, einen chromatischen, einen diatonischen sowie einen pentatonischen „Raum“ – dar, die die Komponistin als Symbole einsetzt. Die vier „Räume“ sind, wie Sofia Gubaidulina betont, keinesfalls als „Stilhaltungen“ zu verstehen, sondern als „Empfindungstypen“. Sofia Gubaidulina: „Der Mensch versucht gleichsam, einen für ihn geeigneten Zustand der Materie, einen entsprechenden Raum zu finden. Damit bezeichnet die mikrochromatische Folge den sinnlichsten, Pentatonik dagegen den geistigsten Zustand. In der letzten Variation wird eine Vereinigung all dieser Zustände erreicht.“ Den mikrochromatischen Raum, der primär von den Blasinstrumenten belebt wird, könnte man als den Urzustand des sich seiner selbst noch unbewußten, noch in sich selbst ruhenden Menschen bezeichnen. Der vor allem den Streichern zugeordnete chromatische Raum wäre die Stufe, die der Mensch erreicht, wenn er sich seiner selbst bewußt wird, sich gespalten und verlassen fühlt, Schmerz empfindet und sich nach Tröstung oder Gott sehnt. Der diatonische, helle und ausgeglichene Raum wäre die erste Stufe der Versöhnung und Läuterung, die Pentatonik, die dem Klavier zugeordnet ist, der asketische, geistige Zustand, den der Mensch erreicht, wenn er sich von allem irdischen und egozentrischen Denken gelöst hat.

Das zweite Hauptthema von *Introitus* – das Thema des Klaviers im ersten Abschnitt der Komposition – ist vertikal-akkordisch und besteht aus großen und kleinen Terz- sowie Quintklängen in weiter Lage. Dieses Thema ist mit seiner leuchtenden Obertonaura, seinen samtigen, warmen und satten Farben und seiner ikonenhaften Statik wie ein Symbol für das Aufgehen der Seele im Geistigen, für die Vision des Göttlichen im Gebet.

Das Werk gliedert sich insgesamt in drei große Abschnitte. Das 'Eintreten' (Introitus) in die religiöse Kontemplation im ersten Abschnitt vollzieht sich ebenfalls in drei Phasen. Nicht zufällig wählt die Komponistin, die eine besondere Vorliebe für Zahlensymbolik hat, die Zahl Drei – das christliche Symbol für das Göttliche – als Grundstein für den Gesamtaufbau des Werkes und Bau der einzelnen Themen.

Im ersten Abschnitt wechseln drei vom Orchester belebte Seelenlandschaften – eine sinnlich ganzheitliche, eine ängstlich schmerzbewußte, eine schmerzlich mutige - mit drei verinnerlichten Klaviermeditationen ab, die bei jedem erneuten Eintritt im Verhältnis zu den orchestralen Teilen mehr Raum und Ausdruck für sich beanspruchen (44/18; 49/38; 32/36 Takte). Der erste Abschnitt schließt mit einer Annäherung der drei klangfarblichen Schichten der Bläser, Streicher und des Klaviers im hellen, ausgeglichenen Raum der Diatonik; Cello und Kontrabaß stimmen gemeinsam in das Gebet (Klavierthema) ein. Im zweiten Abschnitt wird die Spannung dramatisch gesteigert. Es kommt zu einer nicht konfliktlosen Konfrontation der vier Empfindungstypen oder Räume, die sich einander annähern, sich abstoßen, ineinander wachsen, sich horizontal und vertikal übereinanderlagern. Die Bläser verstummen allmählich; wir sind weit entfernt von aller ursprünglichen Ganzheit. Drei verminderte Septakkorde, stärkste harmonische Ausdrucksmittel der durmolltonalen Musik, die im Kontext dieser zeitgenössischen Musiksprache entfremdet wirken, leiten zum dritten Abschnitt über.

Ein expressives, flehendes Violinsolo über unruhig ängstlichen Streicherpizzicati eröffnet den dritten Teil, der schrittweise zur Versöhnung der Zustände führt. Der bereits im Violinsolo auftretende

Triller zieht sich anschließend in verschiedenen Gestalten – chromatisch, mikrochromatisch usw. – und mit unterschiedlichem Ausdruck – intensiv emotional, leise zögernd und schlussendlich jubilierend – durch alle Stimmen und führt am Schluß des Werkes schließlich zur Verklärung. Die Entwicklung verläuft allerdings nicht geradlinig, sondern in Schüben hin zu dieser Apotheose. Nach einer idyllischen Versöhnung der Zustände (ungetrübte Dreiklangkette im Klavier: sanfte, kreisende, diatonische Skalenabschnitte im wiegenden 6/8 Takt; unbedrohliche, hell flimmernde Cluster) kommt es erneut zu einer Konfrontation. Dieser letzte Konflikt führt endlich zur Einigung. Das Klavier übernimmt – mit Triller und pentatonischer, zuerst kreisender, dann aufsteigender Skala – noch einmal die Rolle des voranschreitenden Mittlers. Über hohem, hellem und zartem Streichercluster dehnt sich ein scheinbar endloser Klaviertriller (fis³–g³), der immer leiser wird, aber in seinem verinnerlichten Jubel alle übrigen Stimmen um fünf Takte überdauert.

© *Danielle Roster*

Béatrice Rauchs wurde am 27. Juli 1962 in Arnsberg geboren. Ihre musikalische Ausbildung hat sie an den Musikkonservatorien von Luxemburg und Metz, am „Conservatoire National Supérieur“ in Paris (1. Preis für Klavier und Kammermusik in den Jahren 1982 und 1983) und an der Musikakademie in Basel (Solistendiplom 1988) erhalten. Ihre Musiklehrer waren Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Jean Micault und Rudolf Buchbinder. Béatrice Rauchs ist Preisträgerin mehrerer internationaler Klavierwettbewerbe (u.a. Viotti, Senigallia, Claude Kahn, Stresa) und war 1990 Halbfinalistin beim Busoni-Wettbewerb in Bozen sowie 1991 beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in

Brüssel. Seit 1987 leitet sie eine Klavierklasse am Musikkonservatorium der Stadt Luxemburg. Ihre Konzerte – sowohl Solo- wie auch Kammermusik-auftritte – haben die Künstlerin in die meisten europäischen Länder, und in die Vereinigten Staaten von Amerika geführt. Sie wurde eingeladen zu den Festspielen von Echternach, Paris (Chopin-Festival), Nauplion, Weilburger Schloßkonzerte; als Solistin spielte sie Klavierkonzerte unter David Shallon, Saulius Sondeckis, Ernest Bour, Leopold Hager, Victor Phul... mit dem RTL Symphonieorchester, dem litauischen Kammerorchester, dem Symphonieorchester Basel, der Philharmonie de Lorraine u.a. Des weiteren hat Béatrice Rauchs für „France Musique“, Radio Saarbrücken, RTL und RAI aufgenommen. Neben dem klassischen Standard-Repertoire widmet Béatrice Rauchs sich zusehens der Erschließung musikalischen Neulandes; ihre Bemühungen gelten sowohl den zeitgenössischen Kompositionen wie auch bisher noch unerschlossenen Werken des 19. Jahrhunderts.

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina est née le 24 octobre 1931 à Tchistopol dans la République Soviétique Autonome de Tatarstan; son père était un ingénieur tatar, sa mère une institutrice russe. Agée de cinq ans, elle reçut ses premières leçons de piano à l'école de musique de Kazan, capitale de la R.S.A.T., où se passa son enfance. A peu près à la même époque elle commença – de sa propre initiative et sans professeur, mais sous l'emprise d'une impulsion intérieure – à composer pour son instrument. Sofia Gubaidulina raconte: "Pour moi, enfant, la musique était la chose la plus importante au monde. La vie était si pauvre et sans intérêt. Pas un seul arbre ne poussait dans la cour, l'herbe était rare. Tout était stérile et ennuyeux... Mon enfance et ma jeunesse étaient totalement grises, la musique était pour moi quelque chose de lumineux et de céleste."

Les parents de cette fille si douée firent l'acquisition d'un piano à queue dont la diversité des possibilités sonores la fascinait. "Cet instrument répand une atmosphère musicale particulière. Quand le couvercle était ouvert, je regardais à l'intérieur et je jouais sur les cordes; en même temps ma sœur produisait des sons différents avec les touches. A cette époque je jouais n'importe quelle pièce et étudie et je n'avais même pas l'idée qu'il pût y avoir des compositeurs. Ces pièces enfantines étaient le matériau de mes premières compositions."

A l'âge de quinze ans elle fut inscrite à l'école supérieure de musique et ensuite au conservatoire de Kazan où elle étudia le piano avec Grégori Kogan et la composition avec Albert Leman. En 1954 elle partit pour Moscou pour y suivre le cours de composition de Nikolai Peyko, assistant de Dimitri Chostakovitch. En 1959 elle devint pour quatre ans sta-

giaire dans la classe de composition de Vissarion Chebaline.

Comme les conceptions musicales et les compositions de Gubaidulina n'étaient pas conformes aux principes du réalisme soviétique, elle entra en conflit à plusieurs reprises pendant les années 60 et 70 avec l'Union des compositeurs soviétiques, dont elle était membre depuis 1961. Les autorités officielles critiquèrent sévèrement et diffamèrent même le style de ses compositions. Dans le cercle restreint des musiciens plus éclairés, elle passait au contraire pour une musicienne d'avenir, une compositrice "ultra-moderne". Chostakovitch l'encouragea même à continuer sur sa "fausse route". Sofia Gubaidulina: "Pendant longtemps j'ai composé tout en sachant que personne n'entendrait mes compositions. Je ne pouvais espérer qu'il se trouverait quelqu'un pour interpréter ma musique. Plus tard quand des interprètes s'intéressèrent à mes oeuvres, ils furent longtemps dans l'impossibilité de se faire entendre dans les salles de concert à cause de l'opposition persistante de l'Union des compositeurs et d'autres autorités extérieures au domaine musical." A partir de 1963, Gubaidulina a vécu à Moscou comme compositeur indépendant. Son travail pour l'industrie du cinéma constitue sa principale ressource financière.

A l'Ouest ses œuvres furent régulièrement jouées depuis 1966 et au début des années 80, grâce aux efforts du violoniste Gidon Kremer, elle acquit une certaine notoriété auprès d'un public de plus en plus nombreux. Mais dans sa propre patrie on ne commença à s'intéresser à la compositrice qu'après le début de la "perestroïka". Actuellement, Sofia Gubaidulina est, avec Schnittke, Denissov et Silvestrov, une des principales représentantes de la Musique Nouvelle dans l'ex-URSS. Elle vit en Allemagne depuis 1992.

Les œuvres pour piano (1963-1978)

Sofia Gubaidulina composa *Chaconne* en 1963 vers la fin de ses études au Conservatoire de Moscou. Ce fut sa première oeuvre commandée; elle l'écrivit pour la pianiste Marina Mdivani, élève d'Emile Gilels et lauréate du Concours Tchaïkovski. *Chaconne* fut jouée pour la première fois en public par Mdivani le 13 mars 1966 à Moscou. Comme dans beaucoup de ses oeuvres, Gubaidulina se laissa inspirer par le caractère et le talent spécifique de son interprète qui était douée, selon le compositeur, d'un "vigoureux jeu d'accords et d'un tempérament vif." Ce ne fut donc pas par hasard qu'elle choisit le genre baroque de la chaconne qui – surtout à ses débuts, dans les premières décennies du 17^e siècle où elle était un genre particulièrement approprié à la guitare et au luth – se distingue par sa facture en accords. Pour Sofia Gubaidulina: "Contrairement à la chaconne traditionnelle, celle-ci est très virtuose et riche en contrastes; elle est composée essentiellement de variations d'accords qui, vers la fin de l'oeuvre, présentent une tendance très dynamique." La compositrice a renoncé au caractère dansant, pourtant originel, et à l'habituelle mesure à trois temps. L'oeuvre obéit par contre à la tradition en se présentant comme une suite de variations sur un thème en accords s'étendant sur huit mesures, dont le matériau mélodique, harmonique et rythmique subit des éclairages multiples et contrastés. Cependant la véhémence du déroulement musical fait très vite éclater le cadre des huit mesures. Le matériau thématique – un thème mélodique majestueux, sèchement expressionniste, sous-tendu par de larges accords zébrés de dissonances stridentes, le tout dans un tempo très modéré – est continuellement, au fur et à mesure que l'oeuvre progresse, fragmenté et intensifié au moyen de techniques baroques, classiques et

modernes, pour retrouver en fin de compte sa structure originelle dans une forme épurée.

Les trois mouvements de la *Sonate* composée en 1965 entretiennent entre eux une relation étroite et riche en facettes. Un des éléments de cette relation est une série dodécaphonique qui se retrouve dans chacun des trois mouvements sous des formes variées (originale, renversée, rétrogradée, renversée-rétrogradée). Pourtant l'œuvre n'est pas totalement dodécaphonique; la compositrice, toujours à la recherche d'un équilibre entre rationalité et émotion, entre calcul et spontanéité, introduit délibérément des espaces de liberté pour elle-même et pour l'interprète (cadence de l'*adagio*). Les trois premières notes de la série, dont l'intervalle correspond à la seconde mineure puis à la majeure, ont pour la structure globale de l'œuvre une signification particulière, quasi symbolique. Le premier mouvement *Allegro* se présente, selon la tradition, dans la forme sonate. Deux ensembles de thèmes contrastés, mais ayant tous les deux leurs racines dans la série dodécaphonique, se trouvent confrontés dans l'exposition. Les idées thématiques du premier ensemble sont fortement imprégnées de rythmes (on y remarque entre autres des allusions au jazz). Dans le second ensemble, plus mélodieux, un chant lyrico-expressif, dont les élans poétiques ne cessent pourtant d'être contrariés par des interjections nerveuses à la basse, se développe à la partie supérieure à partir d'un point d'orgue décomposé en une répétition de notes et d'une figure de seconde majeure animée d'un mouvement pendulaire. Après un long développement d'une grande puissance sonore, c'est la reprise. Le premier mouvement se termine avec le second ensemble thématique, que rien cette fois ne vient troubler ou freiner, dans une apothéose lumineuse où le motif diatonique de la seconde répand une lumière

claire et pure. L'*Adagio*, d'une sonorité véritablement magique, est marqué par le jeu de couleurs harmoniques inhabituelles (*glissando* produit par la baguette de bambou le long des chevilles, la baguette de bambou posée sur les cordes en vibration, frappe ment des doigts sur les cordes ou pincement des cordes). Une fois de plus deux mondes s'opposent. La série dodécaphonique se fait entendre à la basse en champs sonores sombres, doux et mystérieux avec lesquels contraste à la partie supérieure un mi bémol se contournant en arabesque, modulé en secondes. Ce n'est que dans les cinq dernières mesures que l'arabesque "avoue" son appartenance à la série dodécaphonique complète qui se termine dans les plus hautes sphères dans la sixième octave. L'*Allegretto* très rythmé et d'une extrême virtuosité – il est très bref comparé aux deux premiers mouvements – débute *pianissimo* tout en trahissant déjà une certaine tension et ne cesse d'accumuler des énergies explosives qui, au bout d'un formidable *crescendo* s'opérant en deux étapes, se déchargent finalement *forte fortissimo* avec une force éruptive et dans un feu d'artifice pianistique.

Selon la compositrice elle-même, c'était le répertoire "gris et monotone" en usage dans les écoles de musique pour l'enseignement du piano qui l'incita en 1969 à composer un "recueil de pièces de piano pour enfants" auquel elle donna le titre de *Jouets Musicaux*. Sofia Gubaidulina: "J'ai souvent pensé à mon enfance et au manque qu'il y avait alors de pièces de piano capables de vous transporter dans le monde enchanté des jouets. A cette époque, je considérais moi aussi les jouets comme une matière dont on pouvait tirer des sons; ils faisaient partie du monde qui me fournissait des sensations musicales. Avec cet album j'ai payé un tribut tardif à mon enfance." Ces quatorze brèves miniatures pour piano

sont des études d'expression et de style centrées autour des multiples possibilités sonores et des diverses techniques de frappe du piano, dont la compositrice fait un usage plein de fantaisie, mélodieux et riche en contrastes. Les images poétiques, mystérieuses ou comiques suggérées par les titres – d'une part des esquisses caractéristiques d'instruments de musique, d'animaux, de musiciens ou d'autres êtres humains produisant des sons, d'autre part des descriptions musicales d'outils sonores ou en mouvement, de paysages animés, de phénomènes physiques – n'entraînent nullement la compositrice sur la voie de l'imitation sonore superficielle. Dans les portraits musicaux, la particularité caractéristique de chaque modèle est saisie dans sa totalité – l'apparence sensible et l'atmosphère intérieure –, ensuite elle est chiffrée sous la forme d'une idée musicale abstraite pour être "montrée" finalement dans son mouvement, dans sa dimension temporelle et active. En partant de l'idée musicale, du noyau, le langage musical subit un processus de croissance organique, analogue parfois au développement quasi naturel de certaines compositions de Debussy.

Dans *Toccata-Troncata* (1971) Gubaidulina s'empare encore une fois d'un genre baroque de la littérature pour clavier. Selon les règles de la toccata baroque, il s'agit d'une pièce librement structurée, capricieuse et riche en contrastes, dans laquelle une rythmique très libre est employée comme moyen d'expression. *Toccata-Troncata* est construite selon le principe de l'opposition binaire. Comme dans de nombreuses autres œuvres de la compositrice, ce procédé se trouve déjà suggéré dans le titre. "Toccare" signifie en italien "toucher", "heurter", "frapper"; "troncare" – au contraire – "trancher". Cette alternance de contrastes est employée sur plusieurs niveaux. Des passages virtuoses, vifs, martelés *for-*

tissimo sont interrompus brutalement et relayés par des pauses ou bien ils s'immobilisent soudain en plein mouvement en surfaces sonores irisées mais statiques (touches enfoncées sans production de son avec usage simultané de la pédale). De calmes lignes mélodiques liées alternent avec des fragments joués rapidement et staccato, interrompus par des silences. Sofia Gubaidulina: "J'ai le sentiment que pour moi la dualité et le contraste, le contact et la rupture, les antagonismes jouent un rôle important. Je pense que cette dualité constitue la base de l'Univers, la base de l'existence."

Dans *Invention*, une brève composition animée à deux voix (1974), caractérisée par de nombreux changements de mesures (8/16; 3/16; 7/16; 10/16 etc.) l'élément polyphonique d'une part, le rythme et la dynamique d'autre part occupent une place particulièrement importante. La possibilité de faire jouer au piano le rôle d'un instrument à percussion ainsi que les lignes horizontales, sobres et dépouillées, sont au cœur de cette pièce. Délibérément la compositrice n'utilise qu'une seule sonorité du piano, un *staccato* extrêmement vigoureux et régulier (*f. martellato*).

Introits, concerto pour piano en un seul mouvement composé en 1978, est dédié au chef d'orchestre Yuri Nikolaïevski et au pianiste Alexander Bachtchijev, les deux musiciens qui créèrent l'œuvre en 1978 à Moscou. La compositrice considère comme essentiel qu'une composition soit destinée à des interprètes déterminés dès l'abord et, avant de se mettre au travail, elle étudie soigneusement la "manière", influencée par leur personnalité particulière, de ses futurs interprètes de sorte que la composition achevée soit également le portrait de ce musicien ou de cette musicienne. A propos des correspondances entre la personnalité musicale de Niko-

lajevski et le style compositionnel du concerto *Introitus* par exemple, Gubaidulina écrit: "Nikolajevski pousse de manière provocante aux idées métaphysiques, ce qui ne veut pas dire que celles-ci soient opposées à ce qu'on appelle les états d'âme. Il interprète de la musique complexe et il est lui-même un être très profond. Je connais ses exigences en matière musicale: au-delà de la reproduction d'états d'âme par des moyens artistiques, au-dessus de la surface acoustique, Nikolajevski veut voir une autre dimension, structurelle, symbolique et métaphysique. Il appréhende la musique comme une transparente polyphonie de significations. En analysant une partition, il reconnaît instantanément la multiplicité des éléments qui en ont déterminé la forme. L'évidente économie des moyens du concerto correspond également à la personnalité de Yuri Nikolajevski: il s'agit d'une œuvre méditative et lyrique qui renonce complètement au pathos."

De même qu'aux interprètes, la compositrice accorde également aux instruments un traitement délicat et sensible; elle les considère comme des "personnes" et dans ses œuvres elle fait le portrait de leur caractère comme de celui des interprètes. Sofia Gubaidulina: "...La personnalité des instruments me fascine. J'appréhende l'instrument comme si c'était une personne avec ses qualités propres, son caractère et son comportement. J'aime que l'interprète et l'instrument forment une unité et que cette unité soit perceptible. D'autre part, la combinaison d'instruments m'intéresse beaucoup; je veux savoir, par exemple, ce qui... se passe entre ces 'matériaux', ces 'personnes'. Je n'ai cessé de progresser sur cette voie et de chercher les sonorités qui se dégagent des relations entre les instruments. C'est peut-être cela qui distingue cette voie de celle de la recherche de la couleur harmonique."

Introitus fait partie des nombreuses œuvres de Sofia Gubaidulina qui entretiennent avec la religion une relation profonde. "Je pense que je n'écris pas de la musique profane; les problèmes du monde profane n'ont aucun intérêt pour le processus compositionnel... Je ne sais pas pourquoi je suis croyante car je n'ai reçu aucune éducation religieuse." La compositrice conçoit la religion – qui est pour elle "ce qu'il y a de plus important dans la vie humaine" – comme une réunification, comme une réconciliation d'oppositions (*religare* lat. = relier), comme le legato dans notre existence frénétique rythmée par le staccato. Le titre du concerto *Introitus* (mot latin qui signifie "entrée") est une allusion au chant initial de la messe dans la liturgie catholique de rite romain et indique que la signification de l'œuvre est celle d'une entrée progressive dans une profonde méditation spirituelle et religieuse.

A première vue l'œuvre a peu de chose en commun avec la conception traditionnelle du concerto (une compétition brillante et virtuose entre le soliste et l'orchestre). L'idée de compétition est plutôt transposée sur un plan existentiel, spirituel et religieux où sont confrontées la souffrance humaine et l'aspiration spirituelle. *Introitus* fait partie des œuvres dans lesquelles la compositrice attribue à certains éléments musicaux, instruments ou techniques d'interprétation (*staccato*, *legato*, *pizzicato*, *glissando*, *col legno*, *vibrato* etc.) une signification symbolique. Dans ce concerto, trois niveaux de couleurs harmoniques, chacun ayant son caractère propre, sont confrontés: celui des vents (flûte, hautbois, basson), celui des cordes et celui du piano.

L'œuvre est fondée sur deux thèmes principaux qui ont leur source dans le même matériau musical. La note centrale de la composition est le fa dièse. Le premier thème, horizontal, attribué à l'orchestre, est

caractérisé par son instabilité et représente pour ainsi dire l'homme en quête. Le thème est composé de trois notes voisines disposées en quatre combinaisons différentes et formant des motifs divers. Ces combinaisons représentent quatre "espaces" différents de niveaux sonores – un "espace" microchromatique, un chromatique, un diatonique et un pentatonique – dont la compositrice se sert comme de symboles. Les quatre "espaces" ne doivent en aucun cas, la compositrice insiste là-dessus, être interprétés comme des "attitudes stylistiques" mais plutôt comme des "types de sensibilité". Sofia Gubaidulina: "Tout se passe comme si l'homme était en quête d'un état de la matière à sa convenance, d'un espace qui lui soit adapté. La suite microchromatique signifie donc l'état qui affecte le plus les sens, la pentatonique par contre l'état le plus spirituel. Dans la dernière variation est atteinte la réunion de tous ces états." L'espace microchromatique, animé principalement par les instruments à vent, pourrait passer pour l'état originel de l'homme n'ayant pas encore atteint à la conscience de lui-même, encore renfermé sur lui-même. L'espace chromatique, attribué surtout aux cordes, serait le degré que l'homme atteint quand il prend conscience de lui-même, quand il se sent indécis et abandonné, quand il souffre et aspire à la consolation ou à Dieu. L'espace diatonique, lumineux et équilibré, serait le premier degré de la réconciliation et de la purification, l'espace pentatonique, qui revient au piano, serait l'état d'esprit ascétique que l'homme atteint lorsqu'il a réussi à se défaire de toute habitude de penser terrestre et égocentrique.

Le second thème principal d'*Introitus* – le thème du piano dans la première partie de l'œuvre – présente une structure verticale en accords et est constitué de tierces majeures et mineures et de quintes

justes et diminuées, largement espacées. Ce thème, avec sa lumineuse aura harmonique, ses couleurs veloutées, chaudes et foncées, son caractère statique analogue à celui des icônes, est comme un symbole de la dilution de l'âme dans le spirituel, de la vision du divin dans la prière.

L'œuvre est divisée en trois parties; dans la première, l'entrée (*introitus*) dans un état de contemplation religieuse se déroule également en trois phases. La compositrice, qui a une prédilection particulière pour la symbolique des nombres, n'a pas choisi par hasard le nombre trois – symbole chrétien du divin – comme pierre fondamentale de l'œuvre et de la construction des différents thèmes.

Dans la première partie trois paysages intérieurs animés par l'orchestre – qu'on pourrait caractériser successivement par les concepts suivants: sensation et globalité, angoisse et conscience de la souffrance, souffrance et courage – alternent avec trois méditations du piano qui à chaque nouvelle entrée prennent plus de place et d'expressivité par rapport aux parties orchestrales (orchestre: 44 mesures/piano: 18; puis 49/38; enfin 32/36). La première partie se termine par un rapprochement des trois niveaux de couleurs harmoniques (des vents, des cordes et du piano) dans l'espace clair et équilibré de la diatonique, le violoncelle et la contrebasse se joignant ensemble à la prière (thème du piano).

Dans la seconde partie, la tension subit une croissance dramatique. Il se produit une confrontation, non dépourvue de heurts, entre les quatre types de sensibilité ou "espaces" qui se rapprochent, se repoussent, s'interpénètrent, se superposent horizontalement et verticalement. Les vents finissent par se taire; nous voilà loin de toute unité originelle. Trois accords de septième diminuée, moyen d'expression harmonique extrême de la musique tonale, qui font

l'impression d'être des étrangers dans le contexte de ce langage musical contemporain, dirigent la transition vers la troisième partie.

Un solo de violon expressif et suppliant, soutenu par des *pizzicati* nerveux et angoissés des cordes, ouvre la troisième partie qui aboutit graduellement à une réconciliation des états d'âme. Le trille, déjà présent dans le solo de violon, se retrouve par la suite dans toutes les voix, mais sous des formes différentes – chromatique, microchromatique etc. – et avec des expressions variées – émotion intense, hésitation à voix basse, allégresse enfin – et conduit à la transfiguration finale. Cependant le processus qui aboutit à cette apothéose ne se déroule pas en ligne droite mais par à-coups. Après une réconciliation idyllique des états d'âme (chaîne pure d'accords parfaits au piano; passages de gammes calmes, tournantes, diatoniques, se balançant dans la mesure de 6/8; clusters inoffensifs, répandant une luminosité scintillante) il se produit une nouvelle confrontation. Ce dernier conflit mène enfin à l'accord. Le piano avec un trille et une gamme pentatonique d'abord tournante puis ascendante – se charge encore une fois du rôle du médiateur ouvrant la voie. Soutenu par un cluster des cordes aigu, clair et délicat, un trille du piano (fa dièse – sol) qui s'affaiblit peu à peu, mais dont l'allégresse intériorisée dépasse de cinq mesures toutes les autres voix, semble planer interminablement.

© *Danielle Roster*

Béatrice Rauchs est née le 27 juillet 1962 à Arnsberg. Elle a reçu sa formation musicale aux conservatoires de Luxembourg et de Metz, au "Conservatoire National Supérieur" de Paris (1^{er} Prix de piano et de musique de chambre en 1982 et 1983) et à l'Académie de musique de Bâle ("Solistendiplom"

en 1988). Ses professeurs ont été Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Jean Micault et Rudolf Buchbinder. Béatrice Rauchs est lauréate de plusieurs concours internationaux de piano (e. a. Viotti, Senigallia, Claude Kahn, Stresa) et elle était semi-finaliste du Concours Busoni à Bolzano (1990) ainsi que du Concours de la Reine Elisabeth à Bruxelles (1991). Depuis 1987 elle est professeur de piano au Conservatoire de la ville de Luxembourg. Ses concerts – des récitals de piano et de la musique de chambre – ont mené l'artiste dans la plupart des pays d'Europe, ainsi qu'aux États-Unis d'Amérique. Elle a été invitée aux festivals d'Echternach, Paris (Festival Chopin), Nauplion, Weilbourg; en tant que soliste avec orchestre elle s'est produite sous la direction de David Shallon, Saulius Sondeckis, Ernest Bour, Leopold Hager, Victor Phul... avec l'Orchestre Symphonique de RTL, l'Orchestre de Chambre de Lituanie, l'Orchestre Symphonique de Bâle, la Philharmonie de Lorraine e. a. En outre, Béatrice Rauchs a enregistré pour France Musique, Radio Sarrebruck, RTL et RAI. En-dehors du répertoire classique traditionnel, Béatrice Rauchs affectionne de plus en plus l'exploration des sentiers moins battus du répertoire musical; son intérêt se porte aussi bien vers les compositions contemporaines que vers les oeuvres encore peu connues du 19^e siècle.

Other works by Sofia Gubaidulina available on BIS compact discs:

Concerto for bassoon & low strings	CD-636
Concordanza for instrumental ensemble	CD-636
Dancer on a Tightrope for violin & piano	CD-810
De profundis for classical accordion solo	CD-710
Detto II for cello & chamber ensemble	CD-636
Duo-Sonata for two baritone saxophones	CD-765
Ein Engel... for alto & piano (D)	CD-810
Et exspecto, sonata for classical accordion solo	CD-710
In Erwartung for saxophone quartet & six percussionists	CD-710
Meditation on the Bach Chorale "Vor deinen Thron tret ich hiermit" for harpsichord & string quintet	CD-810
Offertorium, Concerto for violin & orchestra	CD-566
Pro et contra for large orchestra	CD-668
Rejoice! Sonata for violin & cello	CD-566
Silenzio, five pieces for classical accordion, violin & cello	CD-710
Sienzio, five pieces for classical accordion, violin & cello	CD-810

INSTRUMENTARIUM

Grand Pianos Steinway D

Piano technicians Solo works: Daniel Muthig (Piano Thiel, Metz); **Introidus**: Leonid Bylchinskij (Kiev)

Recording data: [*Introidus*] 1995-04-15/16 at Radio Kiev, Ukraine; [Solo Works] 1995-07-09/10 at the Arsenal, Metz, France

Recording engineers: Laurent Watgen [Solo Works], Leonid Bylchinskij [*Introidus*]

2 Bruel & Kjaer microphones; Tascam DA-30 DAT recorder [Solo Works]; 8 Neumann microphones; Tascam DA-30 DAT recorder

Producer: Katja Bajenova

Digital editing: Katja Bajenova, Hans Kipfer

CD mastering: Hans Kipfer

Cover text: © Danielle Roster

English translation: Annette Bisdorff

French translation: Henri Folmer

Front cover illustration: Kenneth Bratthall, *The First Nodal Figure*, 1996

Photograph of Sofia Gubaidulina: © Malcolm Crowthers 1993 (Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg)

Photograph of Béatrice Rauchs: Wolfgang Osterheld

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1995 & 1997, BIS Records AB

Special thanks to Fonds Culturel National, Luxembourg and to Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg for supporting this project.



Sofia Gubaidulina



Béatrice Rauchs