



# RACHMANINOV

Orchestral works including **THE 3 SYMPHONIES**

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA / OWAIN ARWEL HUGHES

## RACHMANINOV, SERGEI VASILIEVICH (1873-1943)

### Disc 1 [63'27]

	<b>SYMPHONY NO. 1 IN D MINOR, Op. 13 (1895)</b>	45'46
1	I. <i>Grave – Allegro ma non troppo</i>	13'30
2	II. <i>Allegro animato</i>	9'29
3	III. <i>Larghetto</i>	10'07
4	IV. <i>Allegro con fuoco</i>	12'24
5	<b>PRINCE ROSTISLAV, symphonic poem (1891)</b>	16'48

### Disc 2 [67'59]

	<b>SYMPHONY NO. 2 IN E MINOR, Op. 27 (1906-07)</b>	67'21
1	I. <i>Largo – Allegro moderato</i>	25'08
2	II. <i>Allegro molto</i>	10'11
3	III. <i>Adagio</i> JOHN CUSHING <i>solo clarinet</i>	16'09
4	IV. <i>Allegro vivace</i>	15'34

Disc 3 [68'25]

- |   |   |       |
|---|---|-------|
|   | <b>SYMPHONY NO. 3 IN A MINOR, Op. 44 (1935-36)</b>  | 44'54 |
| 1 | I. <i>Lento – Allegro moderato</i>  | 16'54 |
| 2 | II. <i>Adagio ma non troppo</i>   | 13'25 |
| 3 | III. <i>Allegro</i>   | 14'19 |
| 4 | <b>SYMPHONIC MOVEMENT IN D MINOR,<br/>'YOUTH SYMPHONY' (1891)</b><br><i>Grave – Allegro molto</i> | 14'51 |
| 5 | <b>VOCALISE, Op. 34 No. 14</b><br>Arrangement for orchestra (1912)<br><i>Lentamente</i>           | 7'20  |

TT: 199'51

**ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA**

EDWIN PALING *leader*

**OWAIN ARWEL HUGHES** *conductor*

*Publisher: Boosey & Hawkes*

## DISC 1

‘Assume that there is a conservatory in Hell, and that one of its students was commissioned to write a piece of programme music in the form of a symphony about the Seven Plagues of Egypt, and that he would turn in a work such the one by Mr. Rachmaninov; then he would have accomplished his task most excellently, and brought joy in a most exquisite way to all the inhabitants of Hell.’

Rachmaninov’s *Symphony No.1 in D minor*, Op. 13, was certainly not covered in eulogies. On the contrary: the composer, music critic and military engineer César Cui (1835-1918), quoted above, was not alone in judging the work in a disapproving, even devastating fashion. The first performance of Rachmaninov’s *First Symphony* in St. Petersburg on 27th March 1897 became one of the legendary fiascos in the history of music. In no small measure this could be blamed on the apparently slack, lacklustre conducting by Alexander Glazunov (1865-1936) – a horrified Rachmaninov wrote: ‘How can such a great musician conduct so miserably? It isn’t even a question of conducting technique, but rather a question of musical understanding. Glazunov beat time lifelessly, as though he had no feeling for the music.’

Be that as it may: after this, the ‘most terrible hour’ of his life, the composer wandered through the streets of the city, wanted to burn the score, and finally suffered such a creative crisis so severe that he only emerged from it three years later after undergoing hypnosis at the hands of Dr. Nikolai Dahl. Things were made much worse by the fact that his purely musical goals with the apparently unsuccessful symphony were combined with an ambition of a more personal nature: the dedicatee of the symphony was ‘A.L.’ – Anna Lodishenskaya, a *femme fatale* of the Moscow salons, under whose spell Rachmaninov, like so many others, had fallen. Rachmaninov used motifs from gypsy music (a tribute to Anna Lodishenskaya’s origins), and these characterize one side of the thematic dualism that governs the entire symphony in cyclical fashion: the tension between euphoria and religion, between unbridled Dionysian energy and Apollonian discipline. On the other side we

thus find melodic formulæ from Russian Orthodox liturgy (*Oktoechos*) and the *Dies iræ* theme of the Western church (which was later to become Rachmaninov's 'signature', and the emphatic inexorability of which never ceased to fascinate him). 'Vengeance is mine; I will repay, saith the Lord' – this biblical motto (Romans 12,19; also encountered in Leo Tolstoy's *Anna Karenina*), with which Rachmaninov prefaced the symphony, could be said to combine the two spheres of unhappy love (Anna dumped him after his failure) and justified rage.

Rachmaninov was never to hear his *First Symphony* again. He did indeed decide not to destroy it; in fact he later proposed revising it, but it remained as a reduction for piano four-hands. In 1945, two years after the composer's death, the lost score could be reconstructed from the piano version and the orchestral parts that had eventually turned up. It was now greeted with enthusiasm in a performance which did justice to the harmonic, technical and instrumental virtuosity of its 22-year-old composer.

In December 1891, a few weeks after being struck by meningitis (from which, fortunately, he recovered), Rachmaninov took a step along the road that was to lead to his *First Symphony* by composing a symphonic poem after the ballad *Prince Rostislav* by Alexei Konstantinovich Tolstoy (1817-1875). As with his *Youth Symphony* from the same year, which is also in D minor (Rachmaninov's 'home key'), this work was written in the context of his studies of composition under Anton Arensky (1861-1906); its first performance did not take place until 1945, the year in which the *First Symphony* was rediscovered. From the literary ballad form Rachmaninov took his cue for formal freedom – which, admittedly, is kept in check by the princely main motif, presented with idiomatic splendour by the brass.

The archaic tragedy inherent in the poem inspired Rachmaninov to produce insistent musical effects; in terms of the subject matter and its transformation into music, it anticipates the later symphonic poems *The Rock*, Op. 7 (1893), and *The Isle of the Dead*, Op. 29 (1909). Prince Rostislav – who, after defeat in battle, found his grave on

the bed of the River Dnieper – tries desperately to attract the attention of the living. His lamenting cries remain unheard, however; the world has forgotten him. There is no longer any escape from his watery grave, surrounded by nymphs. *Dies iræ*.

## DISC 2

*Et resurrexit*. In 1897 Sergei Rachmaninov, the pride of the Moscow Conservatory, had experienced a complete fiasco with the première of his *Symphony No.1 in D minor*, Op.13 – an event which caused him to fall silent as a composer for three years. In 1900 the psychotherapeutic treatment he received from Nikolai Dahl, a doctor and amateur musician, had restored his creative courage. In 1901 he had reconquered the concert stage with his *Piano Concerto No.2 in C minor*, Op.18. Now it was 1907; Russia was in the grip of revolutionary unrest, and Rachmaninov, having completed a two-year period as conductor at the Bolshoi Theatre in Moscow, was in Dresden with his wife and children: only now did the 34-year-old composer face the trauma of a new symphony. His *Symphony No.2 in E minor*, Op.27, like the great majority of his works, is in a minor key; only in the third movement and – *per aspera ad astra* – in the finale does it break jubilantly into the major.

*Et resurrexit?* The motto of the slow introduction to the first movement (*Largo – Allegro moderato*) seems to be unaware of this. Its introverted, enigmatically expressive gesturing is hardly what one would expect from an artist set on responding to justified criticism. It could be a product of Rachmaninov's 'Hamlet period' (to use the words of his friend Fyodor Chaliapin) and has the rather demanding quality that in 1900 made a less than encouraging Leo Tolstoy ask the young composer: "Tell me: does anybody actually need this kind of music?" – and yet, by way of a variety of metamorphoses and reminiscences, it determines the thematic structures of this extraordinary symphony, even though (unlike in the *First Symphony*) this is not apparent at first glance. Similarly, the sonata-form movement that follows the introduction presents two themes that can be called dualistic in Rachmaninov's musical language,

which aimed above all at affirmative relationships. On the one hand there is the broadly swinging, lyrical main theme from the strings, which is dramatically intensified in the development section (a good example of how Rachmaninov's orchestrational skills had matured); on the other hand, in particular, we find the folk-like subsidiary theme, dominated above all by the woodwind.

With compelling verve and elegiac intermezzos, the rondo-scherzo (*Allegro molto*) surges towards its compositional punchline – a droll, mechanical string *fugato* that grows increasingly martial until finally, at the climax, it gives way to the refrain; towards the end, as if by way of atonement, we hear the opening motto with solemn wind sonorities. The reason why the scherzo here, like in the *First Symphony*, is placed second rather than third (as tradition would suggest) is revealed by the first notes of the third movement (*Adagio*). Elegiac melodies and a genuine, grandiose emotional bloom seem to be directly related to the *Adagio sostenuto* of the *Second Piano Concerto*; if this had been placed second, it would have given the symphony an uncomfortable evenness of emotion. If we can withstand the irresistibly songful urgency of the A major theme for a moment, we are able to appreciate the full extent of its skilful contrapuntal writing.

It is indeed difficult to measure up to such a neighbour, and the last movement (*Allegro vivace*), despite its turbulent beginning and all its skilful cyclic 'networking' – the themes of the preceding movements are quoted in passing rather than urgently evoked – does not entirely succeed in maintaining the same level. There are, nevertheless, sufficient grounds for the listener to endorse the radiance of the final apotheosis; as did perhaps the audience at the première, conducted by Rachmaninov himself in St. Petersburg on 26th January 1908.

Unlike its predecessor, the *Second Symphony* was a great success from the very beginning. Nevertheless, its epic dimensions, which have been compared on occasion to the 'expanse of the Russian steppes' and which place it in the vicinity of Bruckner and Mahler, have subsequently been trimmed back with well-intentioned

cuts made by less than overscrupulous conductors. We should, however, bear in mind the anecdote according to which Eugene Ormandy, preparing for a performance with the Philadelphia Orchestra, asked Rachmaninov to make cuts; some hours later, the score was returned to him with the comment that he should follow the markings that had been made in it. Two bars had been crossed out.

### DISC 3

Like his *Second*, Rachmaninov's *Third Symphony* is more than 'just another symphony' in the context of his oeuvre. This is not only because, after the *Second*, he believed that he would 'never again compose a symphony', even though the traditionally inclined Rachmaninov considered the genre as 'the zenith of instrumental music' (as E.T.A. Hoffmann had called it in 1809). In other words, he saw it as the central compositional challenge – which in 1935, almost thirty years after the *Second Symphony*, he once more felt ready to face..

Much had occurred in the meantime – the Russian Revolution had forced him into exile in America, and his career as a composer had become subsidiary to his prowess as a piano virtuoso. His *Piano Concerto No.4 in G minor*, Op.40 – the most ambitious project he undertook during the 1920s – had proved to be a flop. In 1930 Rachmaninov settled at his newly built villa 'Senar' ('SErgei and NATalia Rachmaninov') by Lake Lucerne, and in 1934 he produced one of his most successful works, the *Rhapsody on a Theme of Paganini*, in which he demonstrated in equal measure his masterful command of thematic material and of sonority. This seems to have provided him with the necessary impetus for his symphonic plans, and on 30th June 1936 he was thus able to complete his third and last symphony: 'Finished. I thank God. Senar.'

The opening of the *Symphony No.3 in A minor*, Op.44, seems like a reminiscence of its predecessor from some thirty years earlier – a slow introduction (*Lento*) presents a theme that also permeates the later movements. In this case it is a motto



in small intervals which, like a Gregorian *repercussio*, so to speak initiates the listener into the tonal centre of A (emphasized even more strongly in the original version by the use of trumpets!). In sparkling fashion the music launches into the *Allegro moderato* with its idyllic woodwind writing and its sumptuously blossoming string themes; with its large percussion section, the music on occasion calls to mind Janissary music. The great arcs of tension are, however, succeeded by a strangely unfocused, pallid development section, dotted with string triplet figures and with wind accents. This subsequently rises to an excessively martial climax and breaks off unexpectedly – as though the development, formerly the stage for violent motivic and harmonic exchanges, were only able to call forth shadowy memories of its ‘golden age’. The strings glisten chromatically and prepare the way for a fragment of the opening idea, which is heard on the horn and introduces the modified recapitulation.

The motto from the first movement is also present at the beginning of the slow movement (*Adagio ma non troppo*), played by the horn; the solo violin soon takes over. With its use of harp and celesta, this movement exposes magical worlds of sound, the chromatic harmonies of which explore the outer limits of Rachmaninov’s musical language – at the expense, admittedly, of the accessibility of the themes. Even though nominally the symphony is in three movements, we here find a ‘scherzo’: a striking motif with a spirited march-like character (*Allegro vivace*), heard first from the strings and then from the trumpet, makes occasional appearances. In the dialogue between solo violin and woodwind, the movement draws to a close, its ending marked by the gloomy *pizzicato* of the strings, an age-old symbol of finality.

The relationship between the *Lento* motto and the heaven-storming *Allegro* continuation that characterized the beginning of the first movement is, as it were, spelt out by the second and third movements: the slow movement is followed by an eruptive finale (*Allegro*) with effervescent motifs and a brighter atmosphere. New shapes are created in kaleidoscopic fashion; fugues are wrung out of the main

theme, which is contrasted with quotations from the *Dies iræ* (these are often found in Rachmaninov's later works). The dense, possibly even overworked texture is furrowed with pauses, reflective moments, questions, recollections, assurances, hesitations; in any case, the assured confidence of victory heard at the outset becomes lost in the course of a movement which, despite its numerous appealing technical and coloristic devices (for example the woodwind arpeggios shortly before the final climax) is lacking in the symphonic spirit that could have turned this symphony into a fully, rather than an intermittently moving farewell to the genre.

The first performance was given by the Philadelphia Orchestra conducted by Leopold Stokowski on 6th November 1936 and, according to the composer, who was in the audience, it was 'exemplary'. Nonetheless, this less than accessible work was not a success either with the public or with the critics. Rachmaninov's preoccupation with symphonic form – which, in the context of music by Schoenberg, Webern, Stravinsky and Varèse, could already be perceived as nostalgic in the extreme – seemed to cut itself off from the outside world. The wealth of Romantic melody, the elegantly balanced instrumentation and formal transparency – characteristics that had been so typical of Rachmaninov – found little room in this music not conceived for the piano; perhaps he also felt pressurized by his exaggerated ambitions. The composer drew his own conclusions: 'With increasing pain I grow ever more certain of my idea: there will be no more symphonies by me, by Rachmaninov. For my own part I am convinced that the work is good. But sometimes even composers can be wrong!' (Letter to Vladimir Vilshau, 7th June 1937)

In 1912 – a time when Rachmaninov's instincts as a composer were still in accord with public expectations, he published fourteen songs with piano accompaniment, Op. 34. The thirteenth of the set was *Dissonans* (*Discord*, to a text by J.P. Polonsky), and the last work in the set was an (exceptionally harmonious) *Song* for which, for a particular reason, no text author was named: it was a *Vocalise*, with a wordless vocal melody that presented the human voice as a pure 'instrument'.

Rachmaninov's decision to forego any semantic dimension was not a result of any contemporary surreal or Dadaist aesthetics, but arose from his pleasure in unfettered vocal melodiousness, breaking new ground most beguilingly. Perhaps similarly, in mediæval times, cathedrals would have been filled by the intoxicating sound of the melismatic *Alleluia jubilus*, rising without reservations above the otherwise so insistent obligation to communicate. It would be inappropriate, however, to claim that such apparently 'pointless' singing does not carry a message – on the contrary, St. Augustine saw in the *jubilus* an opportunity 'for the heart to express something that cannot be conveyed in words'.

Rachmaninov had previously written for wordless chorus in certain passages of his one-act opera *Francesca da Rimini*, Op.25 (1904/05); similar endeavours are later found in the work of other Russian composers, among them Igor Stravinsky, Nikolai Medtner and Reinhold Glière. By comparison with Rachmaninov's exceptionally successful *Vocalise* – which he himself arranged for orchestra and which suffered countless other arrangements (fortunately no attempt to provide a text retrospectively has achieved lasting popularity) – these works, or sections thereof, have more the status of vocal studies.

Among Rachmaninov's own study works of a symphonic character we find not only a *Scherzo* (1887) that owes much to Felix Mendelssohn but, above all, a symphonic first movement that the 18-year-old composer wrote in 1891, the year of Prokofiev's birth, at the Ivanovka estate and which has become known to posterity as the (fragmentary) *Youth Symphony*.

This piece, one of the compulsory test pieces he wrote in the course of his studies under Anton Arensky (1861-1906), displays characteristics that are typical of Rachmaninov's later symphonic first movements with slow introductions, but Tchaikovsky's musical language still shines through in virtually undiluted form. The first movement of this putative symphony is in D minor, a key in which Rachmaninov at that time seems to have felt especially at ease, as is shown also by the

symphonic poem *Prince Rostislav* from the same year. It is no surprise that his first full-blown symphony, the *Symphony No. 1*, Op. 13, written four years later, is also in D minor.

© *Horst A. Scholz 2002*

Originally formed in 1891 as the Scottish Orchestra, the **Royal Scottish National Orchestra** is now considered to be one of Europe's leading symphony orchestras, making frequent international tours. A host of renowned conductors have contributed to the success of the orchestra, including Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller and Alexander Lazarev. With effect from September 2005 Stéphane Denève is the orchestra's music director, with Garry Walker as principal guest conductor and James Lowe as associate conductor. The orchestra played at the opening ceremony of the new Scottish Parliament building in October 2004, and appears regularly at the Edinburgh International Festival and the BBC Proms in London. The orchestra's award-winning education programme continues to develop musical talent and appreciation throughout Scotland. In recent years, the RSNO has become one of the world's foremost recording orchestras; for BIS it has also recorded music by James MacMillan and Ge Gan-ru.

**Owain Arwel Hughes'** appointment in 2003 as principal associate conductor of the Royal Philharmonic Orchestra reflects the esteem in which he has long been held in the British musical establishment. He first made a name for himself with an electrifying televised performance of *Belshazzar's Feast* which received a notable accolade from the composer Sir William Walton. Hughes became renowned for the verve and colour of his interpretations, familiar to the wider public through his inspirational presentation of core classical repertoire on the BBC TV series *The*

*Much-Loved Music Show*. Since that time he has worked with all of the leading British orchestras, conducting concerts at the Royal Albert Hall, the Royal Festival Hall and other major venues, and he has continued to collaborate frequently with BBC Television. He has held the titles of associate conductor of the BBC National Orchestra of Wales, associate conductor of the Philharmonia Orchestra and principal conductor of the Aalborg Symphony Orchestra.

Owain Arwel Hughes is the artistic director of the Welsh Proms, which since its inauguration in 1986 has become one of Britain's major musical festivals. In addition to his work with professional ensembles, he is committed to the highest level of musical education for youth, as exemplified by his position as music director of the National Youth Orchestra of Wales. Hughes has worked extensively in the Nordic countries, conducting the leading orchestras in Finland, Denmark and Sweden, and has a long-standing relationship with BIS, for whom he has recorded a highly praised cycle of the symphonies of Vagn Holmboe.

Owain Arwel Hughes' great contribution to music has been marked by honorary titles at no fewer than seven universities and conservatories in Britain. In 2004 his continued commitment to music and charitable causes was recognized by the award of an OBE.

## DISC 1

„Angenommen, es gäbe in der Hölle ein Konservatorium, und einer der dortigen Studenten würde beauftragt, eine Programmmusik in Form einer Symphonie über die sieben Plagen Ägyptens zu schreiben, und er würde dabei eine solche Symphonie abliefern wie Herr Rachmaninow, dann hätte er seine Aufgabe in der Tat hervorragend gelöst und alle Bewohner der Hölle in geradezu köstlicher Weise erfreut.“

Es waren wahrlich keine Lobeshymnen, mit der Rachmaninows *Erste Symphonie d-moll* op. 13 bedacht wurde. Im Gegenteil – der Komponist, Musikkritiker und Militäringenieur César Cui (1835-1918) stand mit seinem ablehnenden, ja vernichtenden Urteil nicht alleine: Die Uraufführung von Rachmaninows *Erster* am 27. März 1897 in St. Petersburg wurde zu einem der legendären Fiaskos der Musikgeschichte. Dies lag wohl zu einem nicht geringen Teil an dem offenkundig lustlosen und indisponierten Dirigat von Alexander Glasunow (1865-1936) – Rachmaninow schrieb entsetzt: „Wie kann ein so großer Musiker derartig miserabel dirigieren? Es ist nicht einmal eine Frage der dirigentischen Technik, als vielmehr eine Frage des musikalischen Verständnisses. Glasunow schlug die Zeit tot, als hätte er kein Gefühl für die Musik.“

Wie dem auch sei – der Komponist irrte nach der „schrecklichsten Stunde“ seines Lebens durch die Straßen der Stadt, wollte die Partitur verbrennen und geriet schlußendlich in eine Schaffenskrise sondergleichen, aus der ihn erst drei Jahre später die hypnotische Behandlung durch Dr. Nikolaj Dahl wieder befreien konnte. Alles andere als förderlich war zudem, daß mit der scheinbar gescheiterten Symphonie neben den rein musikalischen Ambitionen auch eine persönliche verbunden gewesen war. Denn die Widmungsträgerin der Symphonie war A.L., Anna Lodi-shenskaja, eine *femme fatale* der Moskauer Salons, der auch Rachmaninow verfallen war. Mit Motiven aus der Zigeunermusik (eine Hommage an Anna Lodishenskajas Abstammung) prägt sie die eine Hälfte des Themendualismus, der die gesamte *Erste Symphonie* in zyklischer Weise bestimmt – das Spannungsverhältnis

von Rausch und Religion, von dionysischer Ungezügelterheit und apollinischer Disziplinierung. Auf der anderen Seite stehen denn auch Melodieformeln der russisch-orthodoxen Liturgie (*Oktoechos*) und Rachmaninows nachmaliges „Erkennungszeichen“, das *Dies iræ*-Thema der Westkirche, dessen eherne Unerbittlichkeit den Komponist zeitlebens fasziniert hat. „Die Rache ist mein; ich will vergelten, spricht der Herr“ – dieses biblische Motto (Römer 12,19; es findet sich auch in Leo Tolstois *Anna Karenina*), das Rachmaninow der Symphonie voranstellte, könnte die beiden Sphären – die der unglücklichen Liebe (Anna ließ ihn nach seinem Mißerfolg fallen) und die des gerechten Zorns – zusammendenken.

Rachmaninow hat seine *Erste Symphonie* nie wieder gehört. Zwar kam er von dem Gedanken ab, sie zu vernichten, wollte sie später gar überarbeiten, stattdessen aber blieb es bei einem vierhändigen Klavierauszug. Anhand dieser Version und der späterhin wiederaufgefundenen Orchesterstimmen konnte die verlorene Partitur 1945, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, rekonstruiert werden und eine begeistert aufgenommene Wiederaufführung feiern, die der harmonischen, satztechnischen und instrumentatorischen Virtuosität ihres 22jährigen Schöpfers gerecht wurde.

Auf dem Weg zu seiner *Ersten Symphonie* hatte Rachmaninow im Dezember 1891, wenige Wochen nach einer glücklich überstandenen Hirnhautentzündung, eine Symphonische Dichtung nach der Ballade *Fürst Rostislaw* von Alexej K. Tolstoj (1817-1875) komponiert. Wie auch bei seiner im selben Jahr entstandenen *Jugend-symphonie*, die ebenfalls in d-moll steht (Rachmaninows „Heimattonart“), handelt es sich um eine Arbeit im Rahmen seines Kompositionsstudiums bei Anton Arenskij (1861-1906); ihre Uraufführung fand erst 1945, im Jahr der Wiederaufführung der *Ersten*, statt. Dem literarischen Formprinzip der Ballade entlehnte Rachmaninow die Lizenz zu formaler Freiheit, die freilich durch das fürstliche Leitmotiv, in idiomatischem Blechbläserglanz präsentiert, gezähmt wird.

Die archaische Tragik dieses Sujets hat Rachmaninow zu eindringlichen Klangwirkungen inspiriert; hinsichtlich Vorlage und musikalischer Umsetzung weist das

Werk auf die späteren Symphonischen Dichtungen *Der Fels* op.7 (1893) und *Die Toteninsel* op.29 (1909) voraus. Fürst Rostislaw, der nach einer verlorenen Schlacht sein Grab im Flußbett der Dnjepr gefunden hat, versucht verzweifelt, die Aufmerksamkeit der Lebenden zu erlangen. Doch seine Klagerufe verhallen ungehört, die Welt hat ihn vergessen; aus seinem nassen, von Nymphen umsäumten Grab gibt es kein Entrinnen mehr. *Dies iræ*.

## DISC 2

*Et resurrexit*. Zehn Jahre nachdem Sergej Rachmaninow, der Stolz des Moskauer Konservatoriums, mit der Uraufführung seiner *Ersten Symphonie d-moll* op.13 ein totales Fiasko erlebt hatte, das ihn drei Jahre lang kompositorisch verstummen ließ, sieben Jahre nachdem ihn die psychotherapeutische Behandlung durch den Arzt und Amateurmusiker Dr. Nikolaj Dahl wieder kreativen Wagemut fassen ließ, sechs Jahre nachdem er mit seinem *Zweiten Klavierkonzert c-moll* op.18 die Konzertbühne zurückerobert hatte, 1907 also – Rußland ist von revolutionären Unruhen erfaßt, Rachmaninow weilt nach zweijähriger Kapellmeistertätigkeit am Moskauer Bolschoj-Theater mit Frau und Kindern in Dresden – hielt der 34jährige dem Trauma von einst eine neue Symphonie entgegen: seine *Zweite Symphonie*, die wie die weitaus große Mehrheit seiner Werke in Moll steht, um im dritten Satz und – *per aspera ad astra* – im Finale zu jubilierendem Dur durchzubrechen.

*Et resurrexit?* Davon scheint das Motto der langsamen Einleitung zum ersten Satz (*Largo – Allegro moderato*) nichts zu wissen. Sein in sich gekehrter, abgründig-expressiver Gestus taugt kaum zur Ankündigung der erwarteten Antwort des Künstlers auf berechtigte Kritik, könnte noch aus Rachmaninows „Hamlet-Periode“ (so sein Freund Fjodor Schaljapin) stammen, ist überhaupt von jener schwerlich populären Art, anläßlich derer Lew Tolstoi den jungen Komponisten 1900 wenig ermutigend gefragt hatte: „Sagen Sie, gibt es jemanden, der solche Musik braucht?“ – und doch bestimmt es in mannigfachen Metamorphosen und Reminiszenzen die



thematischen Gestalten dieser außerordentlichen Symphonie, ohne daß ihnen, anders als in der *Ersten*, dies gleich anzumerken wäre. Und auch der Sonatensatz, der der Introduktion folgt, stellt zwei Themen vor, die in Rachmaninows vornehmlich auf Verwandtschaftsbeziehungen zielender Tonsprache bereits dualistisch zu nennen sind: Zum einen das weit ausschwingende, lyrische Hauptthema der Streicher, das in der Durchführung dramatisch zugespitzt wird (hier u.a. zeigt sich Rachmaninows gereifte Instrumentationskunst), zum anderen vor allem das von den Holzbläsern bestimmte, folkloristisch anmutende Seitenthema.

Mit bezwingender Verve und elegischen Intermezzi federt das Rondo-Scherzo (*Allegro molto*) seiner satztechnischen Pointe entgegen – einem skurril maschinenartigen Streicherfugato, das zusehends martialischer gerät, um auf seinem Höhepunkt dem Refrain zu weichen; gegen Ende erklingt, wie zur Buße, das Eingangsmotto in sakralem Bläserklang. Warum das Scherzo (wie in der *Ersten Symphonie*) an zweiter Stelle steht (und nicht an dritter, wie es die Tradition mehrheitlich will), enthüllen bereits die ersten Töne des dritten Satzes (*Adagio*): Elegische Melodik und die unverstellte, grandios aufblühende Emotionalität scheinen direkt an das *Adagio sostenuto* des *Zweiten Klavierkonzerts* anzuknüpfen und hätten, an zweiter Stelle, der Symphonie eine ungute Einheit des Affekts verschafft. Wer dem unwiderstehlich kantablen Sog des A-Dur-Themas für Momente zu trotzen vermag, der wird die kunstfertige Kontrapunktik seiner umfänglichen Ausformulierung zu würdigen wissen.

Gegen solche Nachbarschaft zu bestehen fällt wahrlich nicht leicht, und der Schlußsatz (*Allegro vivace*) vermag es denn auch trotz turbulenter Eröffnung und aller zyklischen Vernetzungskünste – die Themen der Vorsätze werden freilich mehr herbeizitiert als zwingend heraufbeschworen – nicht ganz, dieses Niveau zu halten. Nichtsdestotrotz aber gibt es Grund genug, in die fulminante Schlußapothese einzustimmen, ganz so vielleicht, wie es das Publikum der von Rachmaninow geleiteten Uraufführung am 26. Januar 1908 in St. Petersburg tat.

Anders als ihrer Vorgängerin nämlich war der *Zweiten Symphonie* von Anbeginn großer Erfolg beschieden. Und dennoch sind ihre epischen Dimensionen, die man verschiedentlich mit der „Weite der russischen Steppe“ in Verbindung brachte und die sie in die Nähe von Bruckner und Mahler rücken, von weniger zart besaiteten Dirigenten später durch wohlmeinende Kürzungen gestutzt worden. Zu bedenken aber bleibt jene Anekdote, derzufolge Eugene Ormandy Rachmaninow selber anlässlich einer Aufführung mit dem Philadelphia Orchestra um Kürzungen bat und die Partitur nach einigen Stunden mit der Bemerkung zurückerhielt, er solle den Markierungen folgen. Zwei Takte waren durchgestrichen.

### DISC 3

Ähnlich wie Rachmaninows *Zweite* ist auch seine *Dritte Symphonie* mehr als bloß eine weitere Symphonie in seinem Schaffen – und das nicht nur, weil er nach der *Zweiten* glaubte, „nie wieder eine Symphonie zu komponieren.“ Doch Rachmaninow verstand die Gattung „Symphonie“ in durchaus traditionellem Sinn als „das Höchste in der Instrumentalmusik“ (so E.T.A. Hoffmann 1809), die zentrale kompositorische Herausforderung also, der er sich 1935, knapp 30 Jahre nach der *Zweiten Symphonie*, erneut zu stellen bereit war.

In der Zwischenzeit war viel geschehen – die russische Revolution hatte ihn in das amerikanische Exil getrieben; seine kompositorische Karriere war hinter die des Klaviervirtuosen zurückgetreten. Das 1926 komponierte *4. Klavierkonzert g-moll* op.40, sein wohl ambitioniertestes Kompositionsprojekt in den Zwanziger Jahren, hatte sich als Flop erwiesen. 1930 ließ Rachmaninow sich am Vierwaldstätter See in seiner neu erbauten Villa „Senar“ (SErgej & NATalja Rachmaninow) nieder und legte 1934 mit der *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* op.43 eines seiner erfolgreichsten Werke vor, gleichermaßen meisterlich in thematischer wie klanglicher Gestaltung. Dies scheint ihm die nötige Schubkraft auch für seine symphonischen Absichten gegeben zu haben, so daß er am 30. Juni 1936 den Schluß-

strich unter die dritte, seine letzte Symphonie setzen konnte: „Beendet. Ich danke Gott. Senar.“

Der Beginn der *Dritten Symphonie a-moll* op.44 wirkt wie eine offene Reminiscenz an die rund 30 Jahre ältere Vorgängerin – eine langsame Einleitung (*Lento*) stellt ein Thema vor, das auch die nachfolgenden Sätze zyklisch durchdringt. Hier ist es eine engschrittige Intonationsformel, die wie die gregorianische *Repercussio* den Hörer auf das tonale Zentrum A gleichsam einschwört (die erste Fassung sah hier zur stärkeren Betonung noch Trompeten vor!). Fulminant der Aufbruch in das *Allegro moderato* mit seinen idyllischen Holzbläsern und den schwelgerisch aufblühenden Streicherthemen, das durch einen großen Schlagzeugapparat mitunter Züge regelrechter Janitscharenmusik erhält. Die großen Spannungsbögen werden indes von einer seltsam ziellosen, fahlen Durchführung abgelöst, die durchflackert ist von Triolenfiguren der Streicher, von Bläserakzenten, um sich dann exzessiv-martialisch zu steigern und überraschend abzurechnen – als ob die Durchführung, dereinst Schauplatz heftiger motivischer und harmonischer Auseinandersetzungen, sich nur noch schemenhaft ihrer „Goldenen Zeit“ erinnere. Chromatisch gleißen die Streicher und bereiten das Fragment der Eingangsintonation vor, das im Horn erklingt und die modifizierte Reprise einleitet.

Auch am Eingang des langsamen zweiten Satzes (*Adagio ma non troppo*) steht das Kopfsatzmotto, vorgestellt vom Horn; bald schon hebt die Solo-Violine an. Mit Harfe und Celesta entfaltet dieser Satz zauberische Klangwelten, deren chromatische Harmonik die Ränder von Rachmaninows Tonsprache erkunden – auf Kosten freilich der Faßlichkeit der Themen. Trotz der äußeren Dreisätzigkeit erscheint hier doch noch ein „Scherzo“: Ein markantes Motiv, erst in den Streichern, dann in der Trompete, tritt zwischenzeitlich mit schmissigem Marschgestus auf den Plan (*Allegro vivace*). Im Dialog von Solo-Violine und Holzbläsern neigt sich der Satz einem Ende zu, das ihm letztlich das düstere Pizzikato der Streicher, seit alters her Symbol des Endens, bereitet.

Das Verhältnis von *Lento*-Motto und himmelsstürmender *Allegro*-Fortsetzung, das den Beginn des Kopfsatzes prägte, wird mit den Sätzen 2 und 3 gleichsam ausformuliert: Dem langsamen Satz nämlich folgt ein aufwärtsschießendes Finale (*Allegro*) mit quirliger Motivik und lichterer Atmosphäre. Kaleidoskopisch werden neue Gestalten entworfen, dem Hauptthema werden Fugen abgerungen und *Dies-iræ*-Zitate (wie sie sich in Rachmaninows späten Werken oft finden) gegenübergestellt. Die dichte, vielleicht allzu „gearbeitete“ Textur ist zerfurcht von Innehalten, Sammeln, Suchen, Erinnern, Vergewissern, Stocken – die ostentative Siegesgewißheit des Beginns jedenfalls verliert sich im Verlaufe eines Satzes, der trotz zahlreicher satztechnischer und koloristischer Reize (man beachte beispielsweise die Holzbläserarpeggien kurz vor der Schlußsteigerung) den symphonischen Atem vermissen lässt, der diese Symphonie zu einem mehr als nur stellenweise bewegenden Abgesang hätte machen können.

Die Uraufführung durch das Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski am 6. November 1936 war, so befand der anwesende Rachmaninow diesmal, „mühtergütig“, und dennoch fiel das schwer zugängliche Werk sowohl beim Publikum wie bei der Kritik durch. Rachmaninows Auseinandersetzung mit der symphonischen Form – die im Umfeld der Werke von Schönberg, Webern, Strawinsky und Varèse bereits als ausgesprochen nostalgisch empfunden werden konnte – schien sich der Außenwelt zu verschließen. Überbordend romantisches Melos, elegant balancierte Instrumentation und formale Transparenz – diese ehemals für Rachmaninow so typischen Eigenschaften fanden im „klavierfreien“ Raum, vielleicht auch unter dem Druck eines übergroßen Anspruchs, wenig Platz. Der Komponist zog seine Konsequenzen daraus: „Immer schmerzhafter wird mir der Gedanke zur Gewissheit: Von mir, d.h. von Rachmaninow, wird es keine weitere Symphonie mehr geben. Persönlich bin ich fest überzeugt, daß dieses Werk gut ist. Aber manchmal können auch Komponisten irren!“ (Brief an Wladimir Wilshau, 7. Juni 1937)

1912, zu einer Zeit, als Rachmaninows kompositorischer Instinkt und die Er-

wartungen des Publikums einander noch entsprachen, veröffentlichte er 14 Lieder mit Klavierbegleitung op.34. Auf die Nr.13, *Dissonans* („Mißklang“) [J.P. Polonskij], folgt mit dem letzten Stück ein (ungemein harmonisches) *Lied*, zu dem es aus besonderem Grund keine Angabe eines Dichters gibt – es handelt sich um eine **Vokalise**, die keinen Text, sondern eine Vokalmelodie enthält und damit die Gesangsstimme als reines „Instrument“ vorstellt. Es ist indes nicht unbedingt die etwaige Nähe zu den zeitgenössischen surrealen oder dadaistischen Ästhetiken, die Rachmaninow hier auf jegliche Semantik Verzicht leisten ließ, nein, es ist die Freude am ungehinderten vokalen Melos, die sich auf betörende Weise Bahn bricht; ganz ähnlich hatte etwa im Mittelalter der berauschte Klang des melismatischen Alleluia-Jubilus, der sich frevelnd über den ansonsten so vordringlichen Mitteilungszwang erhob, die Kathedralen erfüllt. Verfehlt wäre indes, solchem scheinbar „zweckfreien“ Singen jegliche Botschaft abzusprechen – im Gegenteil, hatte doch schon der hl. Augustinus im Jubilus einen Ausdruck dafür gesehen, „daß das Herz etwas aussagen möchte, was unsagbar ist.“

Bereits in seinem Opern-Einakter *Francesca da Rimini* op.25 (1904/05) hat Rachmaninow den Chor stellenweise ohne Text singen lassen; ähnliche Bestrebungen zeigen sich später namentlich bei russischen Komponisten, u.a. bei Igor Strawinsky, Nikolai Medtner und Reinhold Glière. Gegenüber Rachmaninows ungemein erfolgreicher *Vocalise*, die neben Rachmaninows eigener Bearbeitung für Orchester zahllose andere Bearbeitungen erduldet hat (glücklicherweise aber keine nachträgliche Textierung, die sich hätte durchsetzen können), haben diese Stellen und Stücke eher den Rang von Gesangsstudien.

Zu Rachmaninows eigenen Studienstücken symphonischer Art gehört neben einem an Felix Mendelssohn angelehnten *Scherzo* aus dem Jahr 1887 vor allem ein symphonischer Kopfsatz, den der 18jährige 1891, im Geburtsjahr Prokofjews, auf dem Landgut Iwanowka komponierte und den die Nachwelt als (fragmentarische) **Jugendsymphonie** kennt. Dieses Stück, eine der obligatorischen Arbeiten im Rahmen

seines Kompositionsstudiums bei Anton Arenskij (1861-1906), offenbart Züge der für Rachmaninows Symphonik späterhin typischen Kopfsatzstruktur mit langsamer Einleitung, läßt dabei aber noch recht ungebrochen Tschaikowskys Tonsprache durchklingen. Der Kopfsatz dieser fiktiven Symphonie steht in d-moll, einer Tonart, in der sich Rachmaninow damals ausgesprochen heimisch gefühlt zu haben scheint, wie etwa auch die im gleichen Jahr entstandene Symphonische Dichtung *Prinz Rostislaw* zeigt. Kein Wunder, daß seine erste vollgültige Symphonie, die vier Jahre später entstandene *Erste Symphonie* op. 13, ebenfalls in d-moll stehen sollte.

© *Horst A. Scholz 2002*

Das 1891 als Scottish Orchestra gegründete **Royal Scottish National Orchestra** gilt heute als eines der führenden Orchester Europas, was es auf vielen zahlreichen internationalen Tourneen unter Beweis gestellt hat. Zu den zahlreichen renommierten Dirigenten, die zu dem Erfolg des Orchesters beigetragen haben, zählen Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller und Alexander Lazarev. Seit September 2005 ist Stéphane Denève Musikalischer Leiter des Ensembles, dessen Ständiger Gastdirigent Garry Walker und dessen Associate Conductor James Lowe ist. Das Orchester spielte bei den Feierlichkeiten zur Eröffnung des neuen schottischen Parlamentsgebäudes im Oktober 2004; regelmäßig tritt es beim Edinburgh International Festival und den BBC Proms in London auf. Das preisgekrönte Education-Programm des Orchesters fördert musikalische Begabung und Sensibilität in ganz Schottland. In den letzten Jahren ist das RSNO zu einem der weltweit gefragtesten Aufnahmeorchester geworden; für BIS hat es Musik von James MacMillan und Ge Gan-ru eingespielt.

Die Ernennung **Owain Arwel Hughes'** zum Principal Associate Conductor des Royal Philharmonic Orchestra spiegelt die Wertschätzung wider, die er im britischen Musikleben seit langem genießt. Erstes Aufsehen erregte er mit einer elektrisierenden, im Fernsehen ausgestrahlten Aufführung von Sir William Waltons *Belshazzar's Feast*, die großes Lob vom Komponisten selber erhielt. Hughes wurde bekannt für die Verve und den Farbenreichtum seiner Interpretationen, die einem breiteren Publikum durch seine anregende Präsentation klassischen Repertoires in der BBC TV-Reihe *The Much-Loved Music Show* vertraut sind. Seither hat der ehemalige Associate Conductor des BBC National Orchestra of Wales und des Philharmonia Orchestra sowie einstige Chefdirigent des Aalborg Symphony Orchestra mit allen führenden britischen Orchestern gearbeitet und Konzerte in der Royal Albert Hall, der Royal Festival Hall und anderen bedeutenden Sälen dirigiert; auch die Zusammenarbeit mit dem BBC-Fernsehen hat er fortgesetzt.

Owain Arwel Hughes ist Künstlerischer Leiter der Welsh Proms, die sich seit ihrer Gründung im Jahr 1986 zu einem der wichtigsten Musikfestivals Großbritanniens entwickelt haben. Neben seiner Arbeit mit professionellen Ensembles engagiert er sich u.a. als Musikalischer Leiter des National Youth Orchestra of Wales für eine optimale musikalische Ausbildung von Jugendlichen. Hughes arbeitet häufig in Skandinavien, wo er die großen Orchester Finnlands, Dänemarks und Schwedens leitet. Eine lange Beziehung verbindet ihn mit dem Label BIS, für das er hoch gelobte Gesamteinspielungen der Symphonien von Rachmaninow und Vagn Holmboe aufgenommen hat.

Owain Arwel Hughes' große Verdienste um die Musik sind mit Ehrentiteln von nicht weniger als sieben britischen Universitäten und Konservatorien gewürdigt worden. Im Jahr 2004 wurde er wegen seines nachhaltigen Einsatzes für die Musik und karitative Belange mit dem Order of the British Empire ausgezeichnet.

## DISQUE 1

« Mettons qu'il y ait un conservatoire en enfer et que l'un de ses élèves doive écrire une pièce de musique à programme dans la forme d'une symphonie sur les sept plaies d'Égypte et qu'il remette une œuvre comme celle de M. Rachmaninov ; il aurait alors accompli son travail avec excellence et rempli d'une joie exquise tous les habitants de l'enfer. »

La *Symphonie no 1 en ré mineur* op. 13 de Rachmaninov ne fut pas couverte d'un panégyrique. Au contraire : le compositeur, critique musical et ingénieur militaire César Cui (1835-1918), cité ci-haut, ne fut pas le seul à porter sur l'œuvre un jugement désapprouvateur, dévastateur même. La première exécution de la *première symphonie* de Rachmaninov à Saint-Petersbourg le 27 mars 1897 fut l'un des fiascos légendaires de l'histoire de la musique. La direction apparemment peu consciencieuse, terne d'Alexandre Glazounov (1865-1936) n'est pas la moins responsable de cet état de choses – un Rachmaninov horrifié écrivit : « Comment un si grand musicien peut-il diriger si misérablement ? Ce n'est même pas une question de technique de direction mais bien de compréhension musicale. Glazounov battait mollement la mesure, comme s'il ne sentait rien de la musique. »

Cela pourrait bien être le cas mais, après ce concert, « l'heure la plus terrible » de sa vie, le compositeur erra dans les rues de la ville, voulut brûler la partition et souffrit finalement d'une crise si sévère dans sa création qu'il n'en sortit que trois ans plus tard grâce à des traitements d'hypnose avec le docteur Nikolai Dahl. Les choses avaient considérablement empiré par le fait que ses buts purement musicaux avec la symphonie apparemment sans succès étaient conjugués à une ambition de nature plus personnelle : la dédicataire de la symphonie était « A.L. » – Anna Lodishenskaya, une femme fatale des salons de Moscou, aux charmes de laquelle Rachmaninov, comme beaucoup d'autres, avait succombé. Rachmaninov utilisa des motifs de la musique gitane (un hommage aux origines d'Anna Lodishenskaya) et ces derniers caractérisent un côté du dualisme thématique qui gouverne la sympho-



nie en entier de manière cyclique: la tension entre l'euphorie et la religion, entre l'énergie dionysiaque déchaînée et la discipline apollonienne. De l'autre côté aussi, on trouve des formules mélodiques provenant de la liturgie orthodoxe russe (*Oktoechos*) et le thème du *Dies iræ* de l'Eglise occidentale (qui devait devenir plus tard la « signature » de Rachmaninov et dont l'inexorabilité cuivrée ne cessa jamais de le fasciner). « C'est moi qui ferai justice, moi qui rétribuerais, dit le Seigneur » – on peut dire de cette citation biblique (Rm 12, 19; se trouve aussi dans *Anna Karenina* de Tolstoï) avec laquelle Rachmaninov préfaça la symphonie, qu'elle allie les deux sphères de l'amour malheureux (Anna le plaqua après son échec) et de la rage justifiée.

Rachmaninov ne devait plus réentendre sa *première symphonie*. Il décida pourtant de ne pas la détruire; en fait, il proposa plus tard de la réviser mais elle resta sous forme de réduction pour piano à quatre mains. En 1945, deux ans après la mort du compositeur, la partition perdue put être reconstruite à partir de la version pour piano et des parties orchestrales qui avaient fini par être trouvées. Elle fut alors reçue avec enthousiasme dans une exécution qui rendit justice à la virtuosité harmonique, technique et instrumentale de son compositeur de 22 ans.

En décembre 1891, quelques semaines après avoir été frappé de méningite (de laquelle il se remit heureusement), Rachmaninov fit un autre pas sur la voie qui devait le mener à sa *première symphonie* en composant un poème symphonique d'après la ballade *Prince Rostislav* d'Alexei Konstantinovitch Tolstoï (1817-1875). Comme sa symphonie de jeunesse de la même année, qui est elle aussi en ré mineur (la « tonalité domiciliaire » de Rachmaninov), cette œuvre fut écrite dans le contexte de ses études de composition avec Anton Arensky (1861-1906); la création n'eut pas lieu avant 1934, l'année de la redécouverte de la *première symphonie*. Rachmaninov emboîta le pas de la forme littéraire de ballade et donna le signal de la liberté formelle – qui, il faut le reconnaître, est mise en échec par le principal motif princier présenté avec une splendeur idiomatique par les cuivres.

La tragédie archaïque inhérente à ce thème inspira à Rachmaninov de produire des effets musicaux insistants ; en termes de sujet et de ses transformations en musique, elle annonce les poèmes symphoniques *La Falaise* op.7 (1893) et *L'Île des Morts* op.29 (1909). Le prince Rostislav – qui, après avoir perdu une bataille, trouva sa tombe dans le lit de la rivière Dnieper – essaie désespérément d'attirer l'attention des vivants. Ses cris de lamentation ne sont cependant pas entendus ; le monde l'a oublié. Il n'y a plus d'issue de sa tombe détrempée, entourée de naïades. *Dies iræ*.

## DISQUE 2

*Et resurrexit*. Dix ans après avoir assisté à la débâcle complète avec sa *première symphonie* op. 13 en ré mineur qui le fit taire pendant trois ans, sept ans après que le traitement psychothérapeutique du médecin et musicien amateur, le Dr. Nikolai Dahl, le fit croire à nouveau en ses capacités créatrices, six ans après avoir connu le succès de son *deuxième concerto pour piano* op. 18 en do mineur, en 1907 donc – quand la Russie fut tracassée par les troubles révolutionnaires et Rachmaninov, l'ancien étudiant brillant du Conservatoire de Moscou, alors âgé de 34 ans, vivait à Dresde avec sa femme et ses enfants après avoir occupé pendant deux ans le poste de maître de chapelle au Théâtre du Bolchoï à Moscou – Rachmaninov osa enfin s'opposer au traumatisme d'antan avec une nouvelle symphonie. Sa *symphonie no 2* est écrite, comme d'ailleurs la plupart de ses œuvres, en mineur et – *per aspera ad astra* – éclate dans son troisième mouvement en un finale en majeur plein d'allégresse.

*Et resurrexit*? Le motif de l'introduction lente du premier mouvement (*Largo – Allegro moderato*) ne semble pas en savoir quoi que ce soit. Son déroulement concentré sur soi-même et plein d'abîmes expressifs n'est pas apte à annoncer la réponse de l'artiste aux reproches justifiés et pourrait encore dater de la « période Hamlet » (comme l'a nommée son ami Fjodor Schaljapin). Il est de la même facture peu populaire au sujet de laquelle Léon Tolstoï demanda au jeune compositeur en

1900 de façon peu encourageante : « Dites-moi, est-ce qu'il y a quelqu'un qui aurait besoin d'une telle musique ? » Et pourtant ce motif de l'introduction est capable d'influencer par ses multiples métamorphoses et réminiscences l'évolution des thèmes de cette extraordinaire symphonie sans que l'on s'en rende compte dès le départ comme ce fut le cas pour la *première symphonie*. Et le mouvement de forme sonate qui suit cette introduction lente présente deux sujets qu'on pourrait qualifier de dialectiques dans ce langage de Rachmaninov favorisant avant tout les liens de parenté : D'un côté on trouve le sujet principal large et lyrique aux cordes, dramatisé au cours du développement (ici Rachmaninov nous montre ses progrès concernant le traitement des instruments), et de l'autre un deuxième sujet plus folklorique présenté par les bois.

Avec une énergie fascinante et quelques intermèdes élégiaques, le Rondo – Scherzo (*Allegro molto*) s'élançe vers le sommet du mouvement – un *fugato* des cordes presque mécanique et grotesque et qui devient de plus en plus martial pour céder à son apogée au refrain ; vers la fin on entend, comme pour faire pénitence, le motif initial joué par les vents dans une atmosphère presque religieuse. Il suffit d'entendre les premières mesures du troisième mouvement (*Adagio*) pour comprendre pourquoi le Scherzo se trouve en deuxième position (et non en troisième comme le veut la tradition) : la mélodie élégiaque et l'émotivité grandiose semblent provenir directement de l'*Adagio sostenuto* du *Concerto pour piano no 2* et auraient donné en deuxième position une impression désavantageuse d'unité émo-tive. Celui qui sait s'opposer pendant quelques instants à la force aspiratrice irrésistible du sujet en la majeur, saura goûter les finesses contrapuntiques à leur juste valeur.

Evidemment il est difficile de se détacher d'un tel voisinage et le mouvement final (*Allegro vivace*) ne réussit pas entièrement à garder ce niveau malgré son début turbulent et toutes les interconnexions cycliques – les sujets des mouvements précédents sont plutôt simplement cités qu'ils n'arrivent par nécessité logique. Néan-

moins on trouve suffisamment de raisons pour se joindre à l'apothéose finale tout comme les auditeurs le firent lors la création mondiale par Rachmaninov le 26 janvier 1908 à St-Petersbourg.

Contrairement à la *première*, la *deuxième symphonie* connut un succès formidable dès le départ. Néanmoins certains chefs d'orchestre peu sensibles n'ont pas hésité par la suite à réduire les dimensions de cette symphonie qu'on mit en parallèle avec « l'infini de la steppe russe » et qui la rapprochent des œuvres de Bruckner et de Mahler. Dans ce contexte on peut se rappeler l'anecdote rapportée par Eugene Ormandy qui aurait demandé à Rachmaninov, à l'occasion d'une interprétation par l'Orchestre de Philadelphie, de raccourcir lui-même la symphonie ; la partition lui fut retournée quelques heures plus tard avec la remarque de suivre exactement les indications. Deux mesures avaient été biffées.

### DISQUE 3

Comme la *seconde symphonie* de Rachmaninov, sa *troisième* est plus que « juste une autre symphonie » dans le contexte de son œuvre en entier – et non pas seulement parce qu'après la *seconde*, il croyait qu'il « ne composerait plus jamais de symphonie ». Pour Rachmaninov au penchant traditionnel cependant, le genre de la symphonie restait « le zénith de la musique instrumentale » (selon E.T.A. Hoffmann en 1809), en d'autres termes le défi central de la composition – auquel il se sentit encore une fois prêt à faire face en 1935, presque trente ans après la *seconde symphonie*.

Entretemps, beaucoup d'eau avait coulé sous les ponts – la révolution russe l'avait forcé à s'exiler aux Etats-Unis et sa carrière de compositeur était dans l'ombre de ses prouesses comme pianiste virtuose. Son *Concerto pour piano no 4* en sol majeur op.40 – le projet le plus ambitieux qu'il ait entrepris dans les années 1920 – fut un échec. En 1930, Rachmaninov s'installa dans sa villa nouvellement construite « Senar » (« **S**ERGE et **N**ATALIA **R**ACHMANINOV ») au bord du Vierwaldstättersee (Lac des

Quatre-Cantons) et, en 1934, il produisit l'une de ses œuvres les plus réussies, la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* où il démontra autant de maîtrise du matériel thématique que de la sonorité. Cela semble lui avoir fourni l'élan nécessaire aussi pour ses projets symphoniques et, le 30 juin 1936, il pouvait ainsi terminer sa troisième et dernière symphonie : « Finie. Merci mon Dieu. Senar. »

Le début de la *Symphonie no 3 en la mineur* op.44 semble un rappel de son prédécesseur de quelque 30 ans plus tôt – une introduction lente (*Lento*) présente un thème qui imprègne aussi les mouvements suivants. Dans ce cas-ci, il s'agit d'une devise en petits intervalles qui, comme une *repercussio* grégorienne, initie pour ainsi dire l'auditeur au centre tonal de la (ce que la version originale aurait souligné encore plus avec l'emploi de trompettes !) De manière brillante, la musique se lance dans l'*Allegro moderato* avec son écriture idyllique pour vents et ses thèmes somptueusement florissants aux cordes ; avec son ample section de percussion, la musique rappelle à l'occasion la musique janissaire. Les grands arcs de tension sont cependant suivis d'une section de développement étrangement floue, blafarde, marquée de triolets aux cordes, d'accents aux vents, qui s'élève ensuite en un sommet excessivement martial et qui s'arrête net à l'improviste – comme si le développement, autrefois la scène de violents échanges motiviques et harmoniques, n'était capable que d'évoquer seulement des souvenirs diffus de son "âge d'or". Les cordes miroitent harmoniquement et préparent la venue d'un fragment du thème d'ouverture qui est entendu au cor et qui introduit la réexposition modifiée.

La devise du premier mouvement est aussi présentée au début du mouvement lent (*Adagio ma non troppo*) jouée par le cor; le violon solo prend la relève peu après. Avec son emploi de harpe et de célesta, ce mouvement expose des mondes magiques de son dont les harmonies explorent les limites extérieures du langage musical de Rachmaninov – aux dépens, il faut en convenir, de l'accessibilité des thèmes. Malgré la disposition superficielle en trois mouvements de la symphonie, il s'y trouve aussi un « scherzo » : un motif frappant au caractère animé de marche

(*Allegro vivace*) entendu d'abord aux cordes puis à la trompette fait des apparitions occasionnelles. Dans le dialogue entre le violon solo et les bois, le mouvement tire à sa fin, fin marquée par le *pizzicato* lugubre des cordes, un symbole ancien d'irrévocabilité.

La relation entre la devise du *Lento* et la suite *Allegro* d'ouragan qui caractérisa le début du premier mouvement est, on dirait, rangée par les second et troisième mouvements : le mouvement lent est suivi d'un finale (*Allegro*) explosif aux motifs effervescents et d'une atmosphère plus claire. De nouvelles formes sont créées de manière kaléidoscopique ; des fugues sont extorquées du thème principal et des citations du *Dies iræ* (trouvées souvent dans les œuvres tardives de Rachmaninov) apportent des contrastes. La texture dense, possiblement même trop « minutieusement disputée », est sillonnée de silences, moments de réflexion, questions, souvenirs, assurances, hésitations ; de toute façon, la confiance assurée en la victoire entendue au début se perd au cours d'un mouvement qui, malgré ses nombreux procédés techniques et coloristes intéressants (par exemple les arpèges des bois peu avant le sommet final) manque d'esprit symphonique qui aurait fait de cette symphonie un adieu entièrement touchant plutôt qu'intermittent au genre.

La création fut donnée par l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Leopold Stokowski le 6 novembre 1936 et, selon le compositeur assis parmi le public, elle fut à cette occasion « exemplaire ». Toutefois, cette œuvre difficile d'approche ne devait remporter de succès auprès ni du public ni des critiques. L'obsession de Rachmaninov avec la forme symphonique – qui, dans le contexte de la musique de Schoenberg, Webern, Stravinsky et Varèse pouvait déjà être perçue comme nostalgique à l'extrême – semblait être coupée du mode extérieur. Il y a peu d'espace pour le *melos* romantique extravagant, l'instrumentation élégamment équilibrée et la transparence formelle – des caractéristiques qui avaient été si typiques de Rachmaninov auparavant – dans de la musique dépourvue de piano ; il se sentit peut-être aussi sous la pression de ses ambitions exagérées. Le compositeur tira ses propres con-

clusions : « Avec une peine croissante je suis devenu de plus en plus certain de mon idée : il n’y aura plus de symphonies de moi, de Rachmaninov. Pour ma part, je suis convaincu que l’œuvre est bonne. Mais parfois même les compositeurs peuvent avoir tort ! » (Lettre à Vladimir Vilshau, 7 juin 1937)

En 1912 – un temps où les instincts de Rachmaninov comme compositeur étaient encore en accord avec les attentes du public, il publia 14 chansons avec accompagnement de piano op.34. La 13<sup>e</sup> de la série était *Dissonans* (= *Discorde* ou *Dissonance*, sur un texte de J.P. Polonsky) et la dernière œuvre du groupe était une *Chanson* (exceptionnellement harmonieuse) dont l’auteur du texte, pour une raison particulière, n’est pas nommé : c’était une **Vocalise** avec une mélodie vocale sans paroles qui présenta la voix humaine comme un pur « instrument ». La décision de Rachmaninov de renoncer à toute forme de lien sémantique n’était pas le résultat de la proximité d’esthétiques contemporaines surréelles ou dadaïstes mais elle provient plutôt de la joie qu’il prenait au *melos* vocal sans entrave – innovatrice de manière très séduisante. De façon semblable peut-être, au moyen âge, des cathédrales étaient-elles remplies du son intoxicant du mélismatique *Alleluia jubilus* qui dépassait avec audace le niveau général de la simple communication. Il serait cependant mal à propos de nier qu’un tel chant apparemment « inutile » renferme un message – au contraire, saint Augustin voyait dans le *jubilus* une occasion « pour le cœur d’exprimer quelque chose qui ne peut pas être transmis par des mots ».

Rachmaninov avait déjà écrit pour chœur sans paroles dans certains passages de l’opéra en un acte *Francesca da Rimini* op.25 (1904/05); on trouve des tentatives semblables plus tard dans l’œuvre d’autres compositeurs russes dont Igor Stravinsky, Nikolai Medtner et Reinhold Glière. En comparaison avec la *Vocalise* exceptionnellement réussie de Rachmaninov – qu’il arrangea lui-même pour orchestre et qui endura d’innombrables autres arrangements (heureusement aucune tentative de fournir rétrospectivement un texte n’a gagné de popularité durable) – ces œuvres, ou sections d’elles, ont plutôt le statut d’études vocales.

Les propres œuvres d'études à caractère symphonique de Rachmaninov renferment non seulement un *Scherzo* (1887) qui garde une certaine dette envers Felix Mendelssohn mais, par dessus tout, un premier mouvement symphonique que le compositeur de 18 ans écrit en 1891, l'année de la naissance de Prokofiev, à la propriété d'Ivanovka et qui est devenu connu de la postérité comme la (fragmentaire) *Symphonie de jeunesse*.

Cette pièce, l'un des morceaux obligatoires d'examen qu'il écrivit au cours de ses études avec Anton Arensky (1861-1906), montre des caractéristiques qui sont typiques des premiers mouvements symphoniques ultérieurs de Rachmaninov avec des introductions lentes, mais le langage musical de Tchaïkovski ressort dans une forme littéralement concentrée. Le premier mouvement de cette symphonie putative est en ré mineur, une tonalité dans laquelle Rachmaninov semble s'être senti particulièrement à l'aise à ce moment-là, comme le montre aussi le poème symphonique *Prince Rostislav* de la même année. Il n'est pas étonnant que sa première symphonie complète, la *Symphonie no 1* op.13, écrite quatre ans plus tard, soit aussi en ré mineur.

© *Horst A. Scholz* 2002

Formé d'abord en 1891 sous le nom d'Orchestre Ecosais, l'**Orchestre national royal écossais** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs orchestres symphoniques de l'Europe et il entreprend fréquemment des tournées internationales. De nombreux chefs de renom ont contribué au succès de l'orchestre, par exemple sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller et Alexander Lazarev. Stéphane Denève en est le directeur musical depuis septembre 2005, avec Garry Walker comme principal chef invité et James Lowe comme chef associé. L'orchestre a joué à la cérémonie d'ouverture du nouvel édifice du parlement écos-



sais en octobre 2004 et il participe régulièrement au festival international d'Edimbourg et aux Proms de la BBC à Londres. Son programme d'éducation prisé continue de développer des talents musicaux et d'être apprécié partout en Ecosse. Ces dernières années, l'ONRE est devenu l'un des grands orchestres du disque; sur étiquette BIS il a aussi enregistré de la musique de James MacMillan et Ge Gan-ru.

La nomination d'**Owain Arwel Hughes** comme principal chef associé de l'Orchestre philharmonique royal en 2003 reflète l'estime que l'intelligentsia musicale britannique lui accorde. Il s'est fait un nom avec une exécution télévisée électrisante de *Belshazzar's Feast* qui reçut un éloge considérable du compositeur sir William Walton. Hughes est devenu célèbre pour la verve et la couleur de ses interprétations, connu du grand public grâce à ses présentations inspirantes de l'essentiel du répertoire classique à la série télévisée britannique *The Much-Loved Music Show*. Depuis ce temps, il travaille avec tous les grands orchestres britanniques, dirigeant des concerts au Royal Albert Hall, au Royal Festival Hall et dans d'autres salles prestigieuses en plus de continuer à collaborer avec la télévision de la BBC. Il a porté les titres de chef associé de l'Orchestre national de la BBC du pays de Galles, chef associé de l'Orchestre Philharmonia et chef principal de l'Orchestre symphonique d'Aalborg.

Owain Arwel Hughes est directeur artistique des Proms du pays de Galles qui, depuis leurs débuts en 1986, sont devenus l'un des principaux festivals musicaux de l'Angleterre. En plus de son travail avec des ensembles professionnels, il est profondément engagé dans l'éducation musicale de la jeunesse comme le prouve son poste de directeur musical de l'Orchestre national des jeunes du pays de Galles. Hughes a travaillé considérablement dans les pays de Nord, dirigeant les principaux orchestres de la Finlande, du Danemark et de la Suède. Sa longue collaboration avec BIS a résulté en cycles hautement appréciés des symphonies de Rachmaninov et de Vagn Holmboe.

La contribution d'Owain Arwel Hughes à la musique a été récompensée par des titres honorifiques accordés par sept universités et conservatoires en Angleterre. On le gratifia, en 2004, de l'Ordre de l'Empire Britannique en reconnaissance de son intérêt continu pour la musique et les œuvres de charité.

These recordings were sponsored by  
The Royal Bank of Scotland.



**DDD**

**RECORDING DATA**

Recorded in September 2001 at the Henry Wood Hall, Glasgow, Scotland

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Jeffrey Ginn

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone pre-amplifier and high resolution A/D converter; Yamaha o2R digital mixer; GENEX GX8500 MOD recorder; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Horst A. Scholz 2002

Photograph of Owain Arwel Hughes: © Carole Latimer

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené and Denise Feider (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-CD-1665/66 © 2002 & 2003; © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



OWAIN ARWEL HUGHES

BIS-CD-1665/66