

**CHANDOS**

# RACHMANINOFF

*Piano Duets*

HÉLÈNE MERCIER · LOUIS LORTIE





By courtesy of the Serge Rachmaninoff Foundation

Serge Rachmaninoff, left, at Ivanovka, a family estate and his summer residence, c. 1900

## Serge Rachmaninoff (1873 – 1943)

**Fantaisie (Tableaux), Op. 5** (1893) 22:18

(Suite No. 1) for Two Pianos

À Monsieur P. Tschaikowsky

- |   |     |  |      |
|---|-----|--|------|
| 1 | I   | <i>Баркаролла</i>   <i>Barcarolle</i><br>Allegretto – Un poco meno mosso               | 7:39 |
| 2 | II  | <i>И ночь, и любовь</i>   <i>La Nuit... l'amour</i><br>Adagio sostenuto – Agitato      | 5:53 |
| 3 | III | <i>Слезы</i>   <i>Les larmes</i><br>Largo di molto – L'istesso tempo – L'istesso tempo | 6:03 |
| 4 | IV  | <i>Светлый праздник</i>   <i>Pâques</i><br>Allegro maestoso                            | 2:38 |

	<b>Suite No. 2, Op. 17</b> (1900–01)	<b>22:40</b>
	for Two Pianos	
	À Monsieur A. Goldenweiser	
5	I Introduction. Alla marcia	3:58
6	II Valse. Presto – Un poco meno mosso – Tempo I – Meno mosso – Tempo I – Un poco meno mosso – Tempo I	5:42
7	III Romance. Andantino – Un poco più mosso – Un poco più mosso – Meno mosso (Tempo I)	6:33
8	IV Tarantelle. Presto – Più mosso	6:26

**Symphonic Dances, Op. 45** (1940 - 42) **33:22**

for Orchestra

Transcribed by the Composer for Two Pianos

Dedicated to Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra

- |           |     |   |                 |
|-----------|-----|---|-----------------|
| <b>9</b>  | I   | Non allegro - Lento - A tempo più mosso - Tempo I   | 11:17           |
| <b>10</b> | II  | Andante con moto (Tempo di valse) - L'istesso tempo -<br>A tempo meno mosso - Tempo precedente -<br>Grazioso - A tempo poco meno mosso - Tempo I - Vivo -<br>A tempo poco meno mosso - Tempo precedente | 9:00            |
| <b>11</b> | III | Lento assai - Allegro vivace - Lento assai (come prima) -<br>L'istesso tempo - [L'istesso tempo] - L'istesso tempo, ma agitato -<br>Allegro vivace - Poco meno mosso                                    | 13:02           |
|           |     |   | <b>TT 78:34</b> |

**Louis Lortie** piano

**Hélène Mercier** piano



Ralph Couzens

Louis Lortie during the recording sessions

## Rachmaninoff: Works for Two Pianos

**Fantaisie (Tableaux) pour deux pianos, Op. 5**  
Anton Arensky (1861 – 1906) cannot be credited with the idea of the piano duo ensemble, but he surely can be acknowledged as its champion in Russia. He composed four Suites for piano duo, his penchant for the genre sparked by the many virtuoso pianists in his company. The dating of his first two Suites sets the foundation for the discussion that follows: in 1888 Arensky dedicated the First Suite, Op. 15 to Sergey Taneyev and Alexander Siloti; and in 1892, he dedicated his Second Suite, Op. 23 to Paul Pabst.

Already one perceives Moscow's intimate musical milieu: all but Pabst had taught Rachmaninoff. By 1893, Rachmaninoff had dedicated his First Piano Concerto, Op. 1 to Siloti, and the *Morceaux de fantaisie pour piano*, Op. 3 to Arensky. Subsequently, he would dedicate his *Morceaux de salon pour piano*, Op. 10 to Pabst, the Preludes, Op. 23 to Siloti, and the Second Symphony, Op. 27 to Taneyev. But during the summer of 1893, in the wake of Arensky's successes (noted above), Rachmaninoff composed his *Fantaisie (Tableaux)*; and as in the case of everything he composed, there was more to the music than fleeting divertissement.

The price of 3.5 roubles notwithstanding, the entire title page of Rachmaninoff's Op. 5 reads in French. While the twenty-year-old composer would have been happy enough just to have the work published, the exclusion of any Russian there would have given him pause – he saw the work as a nationalistic statement. His *Stichvorlage*, the document with which he transmitted his definitive text to Gutheil for publication (now at the Glinka Museum, Moscow: Ф18:110), bears silent witness to many of his original intentions. Only one need detain us here: Rachmaninoff titled the movements in Russian, to which Gutheil added French 'translations', thereby garnering at least some international interest for his young composer. Under each Russian title, Rachmaninoff inserted poetic extracts guiding everyone through his world of secreted meaning. Later interpretation would have been much easier indeed had the *Stichvorlage* retained its original title page; but this was torn off before Gutheil passed the document to the engraver.

The Russian-ness of the composition cannot be overstated, but we need to consider the poetic fragments that

Rachmaninoff sprinkled through the MS, fragments which he acknowledged by poet, but not by title. As we shall see, by 1893, his selections would have enjoyed considerable currency.

I. *Баркаролла* | *Barcarolle*

Rachmaninoff's preface to the first movement comes from *Венеция* (Venice; 1830/33) by Mikhail Lermontov whose profile as a nineteenth-century Russian poet, one second only to Alexander Pushkin, makes it difficult to pinpoint just where Rachmaninoff might have come upon this text. However, in 1891, to celebrate the fiftieth anniversary of the death of Lermontov, numerous publications of his work, such as the five-volume *Сочинения* (Works; Moscow, 1891), brought his oeuvre anew to the forefront of the nation's consciousness. The vision of watery Venice was purely imaginary for both artists; at the time of writing or composing, neither Lermontov nor Rachmaninoff had been there. Yet the image of a gondola gliding over 'icy evening waves' underscores an atmosphere of passions aroused, times of lost love, and 'passion that never rises again'.

II. *И ночь, и любовь* | *La Nuit... l'amour*

As in the case of the quote from Lermontov above, it would be difficult to say when Rachmaninoff first came across this verse, at the head of the second movement, the first

six lines of Lord Byron's *Parisina*. Russia had appropriated Byron, affording him a unique place in artistic circles, and his works were quickly available in translation. For example, *Parisina* first appeared in the collection *Смиховорения Эромическия* (Erotic Poems; Moscow, 1829). By means of Byron, Rachmaninoff renews Lermontov's image; but now at night, when

The nightgale's high note is heard;  
It is the hour – when lover's vows  
Seem sweet in every whisper'd word;  
And gentle winds, and waters near,  
Make music to the lonely ear.

III. *Слезы* | *Les Larmes*

Rachmaninoff headed the third movement with Fyodor Tyutchev's six-line poem *Слезы* (Tears; 1849). First published in 1850 in the popular literary periodical *Москвитянин* (*Moskvitainin*), this small poem soon became a touchstone of Russian sentimentality, invariably featuring in subsequent publications of Tyutchev's works, notably the posthumous *Сочинения Ф.И. Тютчева смиховорения и полимическая самаи* (Works of F.I. Tyutchev Poems and Political Articles; St Petersburg, 1886). 'Both at day and by night, / Innumerable and unending', we hear how 'these human tears' tell again of the anguish of lost love.

IV. *Светлый праздник* | *Pâques*

In the fourth movement Rachmaninoff quotes



*Кремлевская заузрениа на Пасху*  
(The Kremlin Vigil for Easter; 1850) by Aleksey Khomyakov. While this work would have been known as early as the posthumous 1868 issue of Khomyakov's verses, Rachmaninoff probably read this text in the 1881 Moscow publication *Смихмворенія А.С. Хомякова* (Poems of A.C. Khomyakov).

To understand any Russian music, one has to experience Russian bells first-hand, especially during Easter week, when they ring, as Khomyakov noted, 'engulfing the land, making the air full of vibrant, shuddering, melodious, silver thunder'. And we hear Rachmaninoff's depiction of Russian bells – akin to those in the 'Coronation Scene' of Mussorgsky's *Boris Godunov* – in their synchronous, multi-layered, rhythmic horizons, layers which Rachmaninoff underscored by quoting the Russian Orthodox hymn 'Christ Is Risen'.

Taken together, Rachmaninoff's coupling of the musical and the extra-musical suggests a premise: that the trials and pains of this world, times of lost opportunities and regret, are disentangled by faith in a world beyond the present, one accessed by confidence in the Resurrection of Christ. To this we shall return anon.

Pabst and Rachmaninoff gave the first performance of the *Fantaisie* on 30 November

1893, in Moscow, where the first edition of the work, published by Gutheil, had appeared shortly before, on 19 November.

But before we proceed, a brief aside: we cannot forget that three of these poets held the attention of Rachmaninoff later in his career. On the flyleaf for the publication of his tone poem *Умёс* (The Crag), Op. 7 Rachmaninoff acknowledged Lermontov's 1841 poem of the same name, and texts by Lermontov constitute the bases for Rachmaninoff's Choruses, Op. 15 Nos 3 and 6. Rachmaninoff set Tyutchev on five different occasions, including the ever-popular *Весенние Воды* (Spring Waters), Op. 14 No. 11 and the scintillating *Фонман* (Fountain), Op. 26 No. 11. And finally, two of Rachmaninoff's finest songs set texts by Khomyakov: *К Деям* (To the Children), Op. 26 No. 7 and *Воскрешение Лазаря* (The Raising of Lazarus), Op. 34 No. 6.

**Deuxième Suite pour deux pianos, Op. 17**  
Although designated as Op. 17, the *Deuxième Suite* actually post-dates its neighbour, the Second Piano Concerto, Op. 18 by some months. We now know that the concerto genre invariably fired up Rachmaninoff's compositional engines: and so it was, in a flurry of creativity following the fallow compositional years of 1897–99, that this

*Suite* and the *Sonate pour piano et violoncelle*, Op. 19 quickly followed the composition of the Second Concerto – little wonder all three sound remarkably alike. The only reason why Gutheil reckoned the *Suite* (1900–01) as Op. 17 was that it served his benefit, alone: it was so much easier for him to prepare performance materials for two instruments (and the music was printed in separate part books, one for each pianist) than it was to prepare performing materials for an entire orchestra (the Second Concerto, which occupied him through the summer of 1904).

While the title pages of the publication are given in Russian and French, this piece represents Rachmaninoff thinking beyond his Russian roots. Gone is anything Russian, and we find nothing of the incessant romantic sensibility that in Russia died hard. Rather, the first movement, entitled generically an 'Introduction', sounds almost like a transcription of the Prelude to Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*; the subsequent whirling 'Valse' is very much indebted to the dizzy gaiety of nineteenth-century Paris; the third movement, 'Romance', resembles more an operatic aria of any contemporaneous Italian opera house (albeit with a decided Russian accent); and the finale, a pesky-impish 'Tarantelle', builds on Liszt's demonic mode – music such as 'Mephisto' Waltz No. 1.

The piece is an outstanding composition for piano duo: no part dominates, no part is secondary, no part merely accompanimental. The two pianos exchange material with lightening speed, notably in the 'Valse', music with an ingratiating rhythmic lilt recalling Chopin's A flat major *Valse*, Op. 42. And then in the 'Tarantelle', in a stroke of notational *panache*, Rachmaninoff reduced the staves for each piano to a single line. These beguiling moments in the finale – not least of all those rapidly repeated notes, a sound so nimble and lithe – foreshadow the F sharp minor 'scherzo' in the 'Intermezzo' of the Third Piano Concerto, barely a decade hence.

The first edition appeared on 13 September 1901, published by Gutheil in Moscow and by Breitkopf & Härtel in Leipzig. According to contemporary newspaper critiques, Rachmaninoff gave the premiere of the work, with Siloti, on 6 October 1901 in St Petersburg.

#### **Symphonic Dances, Op. 45 (for two pianos)**

The *Symphonic Dances* was the last work to which Rachmaninoff gave an opus number. In 1940, separated from his Russian roots and still smarting from the Soviet ban on his music, planning to remain in the United States and soon to become a citizen thereof, he began to take stock of his creative life – and that meant finishing up things that had

been left incomplete. Picking up drafts dating back to 1914 – music for an abandoned ballet project entitled 'The Scythians', drafts which he thought worthy enough to tuck under his arm as he furtively fled the nascent Soviet Union in 1918 – Rachmaninoff composed the *Symphonic Dances*, dating his score '10 August 1940' and dedicating the music to Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra.

In this work Rachmaninoff thinks beyond himself as a Russian, or as a European, and, as in the case of the *Suite*, Op. 5, contemplates the world to come. Amidst a gallery of musical references and quotations 'within the book and volume of my brain', he crafted a narrative, juxtaposing passages of his own music (from the *First Symphony*, Op. 13, the *Suite*, Op. 17, *Die Toteninsel*, Op. 29, the *Étude-tableau*, Op. 33 No. 7, *The Bells*, Op. 35, the *Vespers*, Op. 37, and the *Third Symphony*, Op. 44) with music of composers whom he so admired – namely Richard Strauss, Liszt, Mendelssohn, and Schubert; and, then... not surprisingly... his calling card since *Die Toteninsel*, the Roman Catholic requiem sequence, the 'Dies irae'. The whole constitutes a mosaic of musical allusion: Rachmaninoff's exhibition of the nineteenth-century musical world.

Rachmaninoff published the orchestral score on 19 January 1942, and then, six months

later, on 18 July, through TAIR / Charles Foley in New York, issued a transcription for piano duo (1940 – 42). He premiered this version, with Vladimir Horowitz, at a private concert in Beverly Hills, California, in August 1942.

Many have wondered, 'Why the transcription'? Some have suggested that the exigencies of the war years might have militated against orchestral performance; after all, Stravinsky had transcribed *Le Sacre du printemps*, a work known primarily as a ballet, for piano duet in 1914, the year after the premiere, thereby ensuring a wider audience when the prospects for ballet performances in Paris were questionable. Could Rachmaninoff have worried about this, despite the fact that between 1914 and 1940 a sea change had taken place in the manner in which music was disseminated to audiences: the developing magic of recording technology?

There is one musical quotation that may answer the many questions one might entertain. Rachmaninoff himself highlighted perhaps the most important self-reference: in the third movement, at rehearsal number 99, he wrote 'ALLILUYA', making sure that it would be printed in the score. Here we find ourselves amid an extended quote from his *Vespers (All-night Vigil)*, Op. 37 No. 9, 'Blessed art Thou, O Lord'. And at once

the similarity to the *Fantaisie (Tableaux)*, Op. 5 becomes apparent – only faith can assuage the suffering of this world – for here again, Rachmaninoff reaffirmed his personal belief in Russian Orthodoxy: after this moment, there is no more 'Dies irae'... not in this piece, nor anywhere else in his subsequent catalogue.

© 2015 David B. Cannata

The French-Canadian pianist **Louis Lortie** has attracted critical acclaim throughout Europe, Asia, and the United States, not least for exploring his interpretative voice across a broad repertoire rather than choosing to specialise in a particular style. Describing his playing as 'ever immaculate, ever imaginative', *The Times* identified a 'combination of total spontaneity and meditated ripeness that only great pianists have'. He studied in Montreal with Yvonne Hubert, a pupil of Alfred Cortot, in Vienna with the Beethoven specialist Dieter Weber, and subsequently with the Schnabel disciple Leon Fleisher. He made his debut with the Montreal Symphony Orchestra at the age of thirteen, and his first appearance with the Toronto Symphony Orchestra three years later led to an historic tour of Japan and the People's Republic of China. In 1984 he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano

Competition and was also a prize winner at the Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie has made more than thirty recordings for Chandos, covering a repertoire from Mozart to Stravinsky. His recording of Beethoven's *Eroica* Variations won an Edison Award; his disc of works by Schumann (including *Bunte Blätter*) and Brahms was judged one of the best CDs of the year by the magazine *BBC Music*; the same magazine named his complete recording of Chopin's *Études* one of '50 Recordings by Superlative Pianists'; his interpretation of Liszt's complete works for piano and orchestra was an Editor's Choice in *Gramophone*, as was his complete set of Beethoven's sonatas; and his complete recording of the *Années de pèlerinage* by Liszt was rated 'Outstanding' by *International Record Review*. His Chandos discography also includes works by Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofiev, Gershwin, Poulenc, and Lutosławski.

In 1992 Louis Lortie was named Officer of the Order of Canada, and received both the Order of Quebec and an honorary doctorate from Laval University. He has lived in Berlin since 1997 but also keeps homes in Italy and Canada.

Born in Montreal, **Hélène Mercier** began her piano studies at the age of six and

quickly won first honours at the Quebec and Canadian Music Competitions as well as an award at the Prague International Chamber Music Competition. She entered Dieter Weber's class at the Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien at the age of fifteen, and later studied at the Juilliard School in New York with Sascha Gorodnitzki, in Paris with Pierre Sancan, and subsequently with Maria Curcio and Stanislav Neuhaus. She took chamber music classes from Henryk Szeryng and Gidon Kremer.

Hélène Mercier has participated at prestigious festivals in Europe and North America and appeared in renowned concert and recital venues throughout Europe. In Paris, she has performed as soloist under Kurt Masur, with the Israel Philharmonic Orchestra under Zubin Mehta, and alongside Natalia Gutman and Salvatore Accardo with the Orchestre de Paris under Semyon Bychkov. She has also played with the

National Philharmonic Orchestra of Russia under Vladimir Spivakov, the symphony orchestras of Vancouver, Toronto, Ottawa, and Montreal under Charles Dutoit and Trevor Pinnock, and the New Japan Philharmonic under Seiji Ozawa.

As a chamber musician, she has performed with Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, the Moscow Virtuosi, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Ivry Gitlis, Laurent Korcia, and Henri Demarquette. She enjoys a flourishing career as duo piano partner with Boris Berezovsky, Frank Braley, Brigitte Engerer, Cyprien Katsaris, and Louis Lortie, among others. With Louis Lortie on Chandos she has previously released critically acclaimed recordings of works by Mozart, Beethoven, Schubert, Poulenc, and Ravel, and her discography also includes a recording with Vladimir Spivakov of works by Chausson. Hélène Mercier is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



Hélène Mercier and Louis Lortie

  Elias Photography

## Rachmaninow: Werke für zwei Klaviere

### **Fantaisie (Tableaux) pour deux pianos op. 5**

Man kann Anton Arenski (1861 – 1906) die Erfindung des Klavierduos nicht zuschreiben, aber er ist mit Sicherheit als sein Hauptverfechter in Russland anzuerkennen. Er schrieb vier Suiten für Klavierduo, und seine Vorliebe für die Gattung wurde von den zahlreichen Klaviervirtuoson in seinem Umfeld gefördert. Die Datierung der ersten beiden Suiten bildet die Grundlage für die folgende Erörterung: Im Jahre 1888 widmete er die Erste Suite op. 15 Sergej Tanejew und Alexander Siloti, und 1892 widmete er Paul Pabst seine Zweite Suite op. 23.

Darin ist schon das intime musikalische Milieu Moskaus zu verspüren: Bis auf Pabst waren alle Rachmaninows Lehrer gewesen. Um 1893 hatte Rachmaninow sein Erstes Klavierkonzert op. 1 Siloti gewidmet, und Arenski die *Morceaux de fantaisie pour piano* op. 3. In der Folge sollte er seine *Morceaux de salon pour piano* op. 10 Pabst zueignen, die *Préludes* op. 23 Siloti und die Zweite Sinfonie op. 27 Tanejew. Aber im Sommer 1893, nach Arenskis (oben angeführten) Erfolgen, schrieb Rachmaninow seine *Fantaisie (Tableaux)*; und wie bei allen seinen Kompositionen

war die Musik mehr als nur ein flüchtiges Divertissement.

Bis auf die Preisangabe von dreieinhalb Rubeln war das ganze Titelblatt von Rachmaninows op. 5 auf Französisch gehalten. Obwohl der zwanzigjährige Komponist sicher froh war, das Werk überhaupt veröffentlichen zu können, wäre ihm die Auslassung alles Russischen bestimmt nicht recht gewesen – er betrachtete das Werk als nationalistische Absichtserklärung. Seine Stichvorlage, das Dokument, mit dem er seinen definitiven Text an Gutheil zur Veröffentlichung übergab (heute im Moskauer Glinka-Museum: Ф18:110), zeugt von vielen seiner ursprünglichen Intentionen. Nur eine davon ist für uns hier von Bedeutung: Rachmaninow gab den einzelnen Sätzen russische Titel, denen Gutheil französische "Übersetzungen" anfügte, um damit zumindest ein wenig internationales Interesse an seinem jungen Komponisten zu erlangen. Unter jeden russischen Titel setzte Rachmaninow Gedichtauszüge, die einen in seine Welt versteckter Bedeutungen einführen. Spätere Interpretation wäre sehr erleichtert worden,

wenn die Stichvorlage ihr ursprüngliches Titelblatt behalten hätte, doch das wurde abgerissen, ehe Gutheil das Dokument an den Notenstecher übergab.

Das Russische an der Komposition ist kaum zu überschätzen, doch wir müssen die Gedichtfragmente in Betracht ziehen, die Rachmaninow über das Manuskript verteilte – Fragmente, für die er jeweils den Dichter, aber nicht den Titel angab. Wie wir noch sehen werden, wären die ausgewählten Texte um 1893 vielen geläufig gewesen.

#### I. *Баркаролла* | *Barcarolle*

Rachmaninows Vorwort zum ersten Satz stammt aus *Венеция* (Venedig; 1830 / 1833) von Michail Lermontow, dessen Bekanntheit als russischer Dichter des neunzehnten Jahrhunderts nur der von Alexander Puschkin nachstand und es deshalb schwierig macht, genau festzustellen, wo Rachmaninow auf diesen Text gestoßen sein könnte. Doch im Jahre 1891 hatten zahlreiche Veröffentlichungen von Lermontows Schaffen zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes, wie die fünfbandige Werkausgabe *Сочинения* (Werke; Moskau 1891), sein Oeuvre erneut ins Bewusstsein der Nation gerufen. Die Vision des wasserdurchfluteten Venedig entsprang ganz und gar der Phantasie beider Künstler; zum Zeitpunkt des Schreibens bzw. Komponierens hatten weder Lermontow

noch Rachmaninow die Stadt besucht. Doch das Bild einer Gondel, die über "eisige Abendwogen" gleitet, zeitigt eine Atmosphäre erweckter Leidenschaften, Zeiten verlorener Liebe und einer "Leidenschaft, die nie mehr wiederkehrt".

#### II. *И ночь, и любовь* | *La Nuit ... l'amour*

Wie im Falle des obigen Zitats von Lermontow wäre es auch schwierig festzustellen, wann Rachmaninow erstmals auf diesen Vers am Kopf des zweiten Satzes traf, nämlich die ersten sechs Zeilen von Lord Byrons *Parisina*. Russland hatte sich Byron zu Eigen gemacht, was ihm in Künstlerkreisen einzigartige Bedeutung beimaß, und seine Werke waren bald in Übersetzungen erhältlich. *Parisina* war beispielsweise in der Sammlung *Смихомворения Эротическая* (Erotische Gedichte; Moskau 1829) enthalten. Vermittels Byron bestätigt Rachmaninow die Bildwelt Lermontows, nun jedoch bei Nacht:

Es ist die Zeit nun, wann im Wald  
Der Nachtigallen Lied erschallt,  
Wann scheue Liebe Fesseln bricht  
Und leise von Gelübden spricht  
Und gern ein einsam Ohr mag lauschen,  
Wo Lüfte wehn und Wasser rauschen.  
(aus dem Englischen: Paul von Haugwitz,  
1830)

#### III. *Слезы* | *Les Larmes*

Rachmaninow überschrieb den dritten



Satz mit Fjodor Tjutschews sechszeiligem Gedicht *Слезы* (Tränen; 1849). Erstmals 1850 in dem populären literarischen Journal *Москвитянин* (*Moskwitainin*) veröffentlicht, wurde dieses kurze Gedicht bald zu einem Inbegriff russischer Sentimentalität und wurde unweigerlich in spätere Ausgaben von Tjutschews Schaffen aufgenommen, insbesondere der postum erschienenen Sammlung *Сочинения Ф.И. Тютчева стиховворения и полимическія сказы* (Werke von F.I. Tjutschew, Gedichte und Politische Schriften; St. Petersburg 1886). "Sowohl bei Tage wie bei Nacht, / Unzählig, ohne Ende", hören wir, wie diese "Menschentränen" wiederum von der Qual verlorener Liebe künden.

IV. *Светлый праздник* | *Râques*  
Im vierten Satz zitiert Rachmaninow *Кремлевская зауреня на Пасху* (Die Ostervigil im Kreml; 1850) von Alexei Chomjakow. Obwohl das Werk bereits aus der 1868 postum erschienenen Ausgabe von Chomjakows Versen bekannt gewesen sein dürfte, las Rachmaninow es wahrscheinlich in der Moskauer Veröffentlichung *Стиховорения А.С. Хомякова* (Gedichte von A.S. Chomjakow) von 1881.

Um russische Musik überhaupt zu verstehen, muss man russische Glocken aus eigener Erfahrung erleben, besonders

während der Osterwoche, wenn ihr Geläut, wie Chomjakow bemerkte, "das Land umhüllt, die Luft mit pulsierendem, zitterndem, melodischem, silbrigem Donner erfüllt". Und wir hören Rachmaninows Darstellung russischer Glocken – vergleichbar mit denen in der Krönungsszene von Mussorgskis *Boris Godunow* – in ihren synchronen, vielschichtigen rhythmischen Horizonten, in Schichten, die Rachmaninow noch betonte, indem er den russisch-orthodoxen Hymnus "Christus ist auferstanden" zitierte.

Alles in allem lässt Rachmaninows Zusammenfügung des Musikalischen und des Außermusikalischen auf eine Prämisse schließen: dass nämlich die Leiden und Schmerzen dieser Welt, die Zeiten vertaner Gelegenheiten und des Bedauerns entwirrt werden durch den Glauben an eine Welt jenseits unserer Gegenwart, zugänglich durch Vertrauen in die Wiederauferstehung Christi. Darauf werden wir noch zurückkommen.

Pabst und Rachmaninow gaben die Uraufführung der *Fantaisie* am 30. November 1893 in Moskau, wo die von Gutheil veröffentlichte Erstausgabe des Werks kurz zuvor, am 19. November, herausgekommen war.

Doch ehe wir fortfahren eine kurze Anmerkung: Wir dürfen nicht vergessen, dass

drei dieser Dichter später in Rachmaninows Karriere dessen Aufmerksamkeit beanspruchten. Auf dem Vorsatzblatt der Ausgabe seiner Tondichtung *Умѣс* (Der Fels) op. 7 sprach Rachmaninow seine Anerkennung für Lermontows gleichnamiges Gedicht von 1841 aus, und Texte von Lermontow stellen die Grundlage für Rachmaninows Chöre op. 15 Nr. 3 und 6 dar. Rachmaninow vertonte Tjutschew zu fünf verschiedenen Gelegenheiten, darunter das stets beliebte *Весенние Воѡы* (Quellwasser) op. 14 Nr. 11 und das geistsprühende *Фонман* (Springbrunnen) op. 26 Nr. 11. Und schließlich vertonen zwei von Rachmaninows schönsten Liedern Texte von Chomjakow: *К Дѡям* (An die Kinder) op. 26 Nr. 7 und *Воскрешение Лазаря* (Die Auferweckung des Lazarus) op. 34 Nr. 6.

**Deuxième Suite pour deux pianos op. 17**  
Obwohl sie als Opus 17 nummeriert ist, entstand die *Deuxième Suite* in Wahrheit einige Monate nach dem benachbarten Zweiten Klavierkonzert op. 18. Wir wissen heute, dass die Konzertsituation unweigerlich Rachmaninows kompositorischen Antrieb beflügelte: Und so kam es, dass in einem kreativen Schub nach den kompositorisch unproduktiven Jahren 1897 – 1899 diese *Suite* und die *Sonate pour piano et violoncelle*

op. 19 rasch auf die Entstehung des Zweiten Konzerts folgten – kein Wunder, dass alle drei bemerkenswert ähnlich klingen. Der einzige Grund, warum Gutheil die *Suite* (1900 / 01) als op. 17 bezeichnete, war sein eigener Vorteil: Es war für ihn so viel einfacher, Aufführungsmaterial für zwei Instrumente zu erstellen (und die Musik wurde in getrennten Stimmbüchern gedruckt, einem für jeden Pianisten), als Aufführungsmaterial für ein ganzes Orchester vorzubereiten (nämlich für das Zweite Konzert, das ihn bis über den Sommer des Jahres 1904 beschäftigte).

Obwohl die Titelblätter der Publikation auf Russisch und Französisch gedruckt sind, stellt dieses Werk heraus, dass Rachmaninow über seine russischen Wurzeln hinaus zu denken begann. Alles Russische ist verschwunden, und wir finden nichts mehr von der unablässigen romantischen Sensibilität, die in Russland lange lebendig blieb. Vielmehr klingt der Kopfsatz mit dem generischen Titel "Introduction" beinahe wie eine Transkription des Vorspiels zu Wagners *Meistersinger von Nürnberg*; der folgende wirbelnde "Valse" verdankt vieles der schwindelerregenden Fröhlichkeit von Paris im neunzehnten Jahrhundert; der dritte Satz, "Romance", gleicht mehr der Opernarie eines beliebigen italienischen Opernhauses (wenn auch mit einem entschieden russischen

Akzent); und das Finale, eine vertrackt-verschmitzte "Tarantelle", orientiert sich an Liszts dämonischer Seite – an Musik wie dem "Mephisto-Walzer" Nr. 1.

Das Stück ist eine herausragende Komposition für Klavierduo: Keine der beiden Stimmen dominiert, keine Stimme ist zweitrangig, keine lediglich begleitend. Die beiden Klaviere tauschen blitzschnell ihr Material aus, besonders im "Valse", dessen Musik mit ihrem einschmeichelnden rhythmischen Schwung an Chopins *Valse* in As-Dur op. 42 erinnert. Und dann in der "Tarantelle" reduzierte Rachmaninow in einem extravaganten Streich die Notation für beide Klaviere auf eine einzige Notenlinie. Diese bezaubernden Momente im Finale – nicht zuletzt all die schnell wiederholten Noten, ein solch flinker und geschmeidiger Klang – blicken voraus auf das "Scherzo" in fis-Moll aus dem "Intermezzo" im Dritten Klavierkonzert, kaum ein Jahrzehnt in der Zukunft.

Die Erstausgabe erschien am 13. September 1901, in Moskau von Gutheil und in Leipzig von Breitkopf & Härtel herausgegeben. Zeitgenössischen Zeitungskritiken zufolge gab Rachmaninow die Uraufführung des Werks mit Siloti am 6. Oktober 1901 in St. Petersburg.

#### **Sinfonische Tänze op. 45 (für zwei Klaviere)**

Die *Sinfonischen Tänze* waren das letzte

Werk, dem Rachmaninow eine Opuszahl gab. Im Jahre 1940, abgeschnitten von seinen Wurzeln in Russland und immer noch verletzt von dem Verbot seiner Musik durch die Sowjets, mit dem Vorhaben, in den USA zu bleiben, deren Bürger er bald darauf werden sollte, begann er eine Bilanz seines kreativen Lebens zu ziehen – und das bedeutete auch, Stücke fertigzustellen, die unvollendet geblieben waren. Er griff zu Entwürfen, die auf 1914 zurückgingen – Musik für ein aufgegebenes Ballettprojekt mit dem Titel "Die Skythen", Skizzen, die er für wert befand, sie unter den Arm zu nehmen, als er sich 1918 aus der im Entstehen begriffenen Sowjetunion davonschlich – und schrieb die *Sinfonischen Tänze*, wobei er die Partitur auf den "10. August 1940" datierte und die Musik Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra widmete.

In diesem Werk denkt Rachmaninow über seine Identität als Russe oder gar als Europäer hinaus und wie in der Suite op. 5 zieht er die zukünftige Welt in Betracht. Inmitten einer ganzen Galerie musikalischer Anleihen und Zitate "im Buch und Volumen meines Hirns" schuf er eine Handlung, indem er Passagen seiner eigenen Musik (aus der Ersten Sinfonie op. 13, der *Suite* op. 17, der *Toteninsel* op. 29, dem *Étude-tableau* op. 33 Nr. 7, den *Glocken* op. 35, der *Vesper* op. 37 und der Dritten

Sinfonie op. 44) mit Musik der Komponisten verband, die er so bewunderte – nämlich Richard Strauss, Liszt, Mendelssohn und Schubert; und dann kommt ... nicht gerade überraschend ... sein Vorzeigestück seit der *Toteninsel*, die Sequenz aus dem katholischen Requiem, das "Dies irae". Das Ganze stellt ein Mosaik musikalischer Anspielungen dar: Rachmaninows Darstellung der Musikwelt des neunzehnten Jahrhunderts.

Rachmaninow veröffentlichte die Orchesterpartitur am 19. Januar 1942, und dann, sechs Monate später am 18. Juli, gab er über TAIR / Charles Foley in New York eine Transkription für Klavierduo heraus (1940 – 1942). Er gab die Uraufführung dieser Fassung mit Vladimir Horowitz im August 1942 bei einem Privatkonzert im kalifornischen Beverly Hills.

Viele haben sich gefragt: "Warum die Transkription"? Manchmal hat man spekuliert, dass die Einschränkungen der Kriegsjahre gegen eine Orchesterdarbietung sprachen; schließlich hatte Strawinsky sein *Sacre du printemps*, in erster Linie als Ballett gedacht, 1914 im Jahr nach der Uraufführung für Klavier zu vier Händen transkribiert und damit dem Werk ein breiteres Publikum gesichert, als die Aussichten für Ballettaufführungen in Paris zweifelhaft waren. Ob sich Rachmaninow wohl entsprechende Sorgen gemacht

haben könnte, trotz der Tatsache, das sich in der Art, wie Musik dem Publikum unterbreitet wurde, zwischen 1914 und 1940 grundsätzliche Veränderungen vollzogen hatten, nämlich in der fortschreitenden Magie der Aufnahmetechnik?

Ein bestimmter musikalischer Hinweis könnte Antwort geben auf die vielen möglichen Fragen. Rachmaninow selbst betonte das wohl wichtigste Selbstzitat: Im dritten Satz, bei der Probenziffer 99, schrieb er "ALLILUYA" und stellte sicher, dass dieses Wort in der Partitur abgedruckt wurde. Hier finden wir uns inmitten eines ausgedehnten Zitats aus seiner Vesper op. 37 Nr. 9, "Gesegnet seist du, o Herr". Und unmittelbar wird die Ähnlichkeit zur *Fantaisie (Tableaux)* op. 5 offenkundig – nur der Glaube kann das Leiden dieser Welt lindern –, denn hier bekräftigte Rachmaninow wiederum sein persönliches Festhalten an die russisch-orthodoxe Kirche: Nach diesem Moment erscheint kein "Dies irae" mehr ... weder in diesem Stück noch sonst irgendwo in seinem weiteren Schaffen.

© 2015 David B. Cannata  
Übersetzung: Bernd Müller

Der frankokanadische Pianist **Louis Lortie** hat in ganz Europa, Asien und den USA die Kritik begeistert, nicht zuletzt wegen

seiner Bereitschaft, sich eines breiten, nicht auf einen bestimmten Stil beschränkten Repertoires anzunehmen. In seinem "stets makellosen, stets phantasievollen" Spiel erkannte die Londoner *Times* eine "Kombination aus totaler Spontaneität und durchdachter Reife, die nur großen Pianisten gegeben ist". Lortie studierte in Montreal bei der Cortot-Schülerin Yvonne Hubert, in Wien bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber und später bei dem Schnabel-Schüler Leon Fleisher. Mit dreizehn Jahren debütierte er mit dem Montreal Symphony Orchestra, und sein erster Auftritt mit dem Toronto Symphony Orchestra drei Jahre später führte zu einer historischen Japan- und China-Tournee. Er gewann 1984 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb "Ferruccio Busoni" und trat unter die Preisträger der Leeds International Piano Competition.

Louis Lortie hat mehr als dreißig Schallplatten für Chandos eingespielt, von Mozart bis Strawinsky. Seine Aufnahme von Beethovens *Eroica*-Variationen wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet; seine CD mit Werken von Schumann (u.a. *Bunte Blätter*) und Brahms wurde von *BBC Music* zu einer der besten CDs des Jahres erklärt, und dieselbe Zeitschrift bezog seine Gesamteinspielung von Chopins *Études* in eine Empfehlungsliste

von "50 Aufnahmen überragender Pianisten" ein; seine Interpretation von Liszts Gesamtwerk für Klavier und Orchester wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice hervorgehoben, desgleichen seine Gesamteinspielung der Beethoven-Sonaten. Und seine vollständige Aufnahme von Liszts *Années de pèlerinage* wurde von der Zeitschrift *International Record Review* als "herausragend" eingestuft. Lorties Chandos-Diskographie umfasst auch Werke von Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofjew, Gershwin, Poulenc und Lutoslawski.

1992 wurde Louis Lortie mit dem Verdienstorden Officer of the Order of Canada geehrt; außerdem erhielt er den Order of Quebec und die Ehrendoktorwürde der Université Laval. Er lebt seit 1997 in Berlin, hat aber auch Wohnsitze in Italien und Kanada.

Die aus Montreal gebürtige **Hélène Mercier** nahm ihr Klavierstudium im Alter von sechs Jahren auf und gewann schon bald höchste Auszeichnungen bei den Musikwettbewerben von Quebec und Kanada sowie eine Auszeichnung beim Prager Internationalen Kammermusikwettbewerb. Als Fünfzehnjährige wurde sie in die Klasse von Dieter Weber an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien aufgenommen, später studierte sie bei Sascha Gorodnitzki

an der Juilliard School in New York, bei Pierre Sancan in Paris sowie anschließend bei Maria Curcio und Stanislav Neuhaus. Zudem besuchte sie Kammermusikurse bei Henryk Szeryng und Gidon Kremer.

Sie war bei renommierten Festivals in Europa und Nordamerika zu Gast und ist auf berühmten Konzert- und Recital-Podien in ganz Europa aufgetreten. In Paris hat sie als Solistin unter Kurt Masur, mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta und gemeinsam mit Natalia Gutman und Salvatore Accardo sowie dem Orchestre de Paris unter Semyon Bychkov gespielt. Außerdem ist sie mit dem Nationalen Philharmonischen Orchester Russlands unter Vladimir Spivakov, mit den Sinfonieorchestern von Vancouver, Toronto, Ottawa und Montreal unter Charles Dutoit und Trevor Pinnock sowie mit dem Neuen

Philharmonieorchester Japan unter Seiji Ozawa aufgetreten.

Im Bereich der Kammermusik hat sie mit Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, den Moskauer Virtuosen, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Ivry Gitlis, Laurent Korcia und Henri Demarquette zusammengearbeitet. Zudem verfolgt sie eine erfolgreiche Laufbahn als Klavierduopartnerin unter anderem von Boris Berezovsky, Frank Braley, Brigitte Engerer, Cyprien Katsaris und Louis Lortie. Gemeinsam mit Louis Lortie hat sie bei Chandos bereits von der Kritik gefeierte Einspielungen mit Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Poulenc und Ravel vorgelegt; ihre Diskographie umfasst ferner eine gemeinsam mit Vladimir Spivakov aufgenommene CD mit Werken von Chausson. Hélène Mercier ist Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



Vladimir Saitin, by courtesy of the Serge Rachmaninoff Foundation

Serge Rachmaninoff, with his wife, Natalia, and daughter Irina, 1905

## Rachmaninoff: Œuvres pour deux pianos

**Fantaisie (Tableaux) pour deux pianos, op. 5**  
L'idée de l'ensemble à deux pianos ne peut être attribuée à Anton Arenski (1861 – 1906), mais il peut sans aucun doute être considéré comme son champion en Russie. Il composa quatre Suites pour deux pianos, son penchant pour le genre étant attisé par les nombreux pianistes virtuoses dans son entourage proche. La datation de ses deux premières Suites constitue le fondement de la discussion qui suit: en 1888, Arenski dédia la Suite no 1, op. 15, à Sergeï Taneïev et à Alexander Siloti, et en 1892, il dédia la Suite no 2, op. 23, à Paul Pabst.

D'emblée on pénètre au cœur du milieu musical de Moscou: chacun d'entre eux, à l'exception de Pabst, avait eu Rachmaninoff comme élève. En 1893 déjà, Rachmaninoff avait dédié son Concerto pour piano no 1 à Siloti et les Morceaux de fantaisie pour piano, op. 3, à Arenski. Par la suite, il dédia les Morceaux de salon pour piano, op. 10, à Pabst, les Préludes, op. 23, à Siloti et la Symphonie no 2, op. 27, à Taneïev. Mais au cours de l'été de 1893, dans le sillage des succès d'Arenski (évoqués ci-dessus), Rachmaninoff composa la Fantaisie (Tableaux); et comme dans le cas

de toutes ses compositions, sa musique était plus qu'un divertissement éphémère.

Hormis l'indication du prix de 3,5 roubles, toute la page de titre de l'opus 5 de Rachmaninoff est en français. Si le jeune compositeur de vingt-et-un ans se fut contenté de voir son œuvre publiée, l'exclusion sur cette page de toute mention en russe dut lui donner à réfléchir – il voyait la pièce comme un manifeste nationaliste. Sa *Stichvorlage*, le document transmis avec la partition définitive à Gutheil en vue de sa publication (actuellement au Musée Glinka à Moscou: Ф18:110), témoigne en silence de bon nombre de ses intentions originales. Retenons l'une d'elles seulement: Rachmaninoff donna à ses mouvements un titre russe et Gutheil y ajouta une "traduction" française, pour éveiller ainsi ne fût-ce qu'un peu d'intérêt dans les cercles internationaux pour son jeune compositeur. Sous chaque titre russe, Rachmaninoff reprit des citations poétiques ouvrant à tous la voie de son univers secret. Une interprétation ultérieure des intentions du compositeur aurait certes été plus facile si la *Stichvorlage* avait gardé sa page de titre originale; mais celle-ci fut



arrachée avant que Gutheil passe le document au typographe.

Le caractère russe de la composition ne peut être exagéré, mais il convient de prendre en considération les fragments poétiques dont est parsemée la partition, des fragments dont Rachmaninoff cita l'auteur, mais non le titre. Comme nous le verrons, ses choix portaient sur des textes largement connus en 1893 déjà.

#### I. *Баркаролла* | *Barcarolle*

Le texte repris par Rachmaninoff en guise de préface au premier mouvement est extrait de *Венеция* (Venise; 1830 / 1833) de Mikhaïl Lermontov dont le profil en tant que poète du dix-neuvième siècle, le deuxième en importance après Alexandre Pouchkine, permet difficilement de déterminer exactement où le compositeur a pu tomber sur ce texte. Toutefois, en 1891, pour célébrer le cinquantième anniversaire de la mort de Lermontov, de nombreuses éditions de son œuvre, comme les cinq volumes intitulés *Сочинения* (Œuvres; Moscou, 1891), firent affleurer son œuvre dans la conscience de la nation. La vision de Venise édiflée sur l'eau était purement imaginaire pour les deux artistes; à l'époque où ils mirent leur œuvre sur le papier, ni Lermontov, ni Rachmaninoff n'avaient vu la ville. Toutefois l'image d'une gondole glissant sur les "froides eaux

vespérales" suggère un climat d'émotions naissantes, d'amours perdus et de "passion sans retour".

#### II. *И ночь, и любовь* | *La Nuit... l'amour*

Comme dans le cas de la citation de Lermontov ci-dessus, il est difficile de dire quand Rachmaninoff découvrit *Parisina* de Lord Byron, dont les six premiers vers figurent en tête du deuxième mouvement. La Russie s'était approprié Byron, lui donnant une place unique dans les cercles artistiques, et ses œuvres furent rapidement disponibles en traduction. *Parisina*, par exemple, parut à l'origine dans la collection *Смихомворения Эромическая* (Poèmes érotiques; Moscou, 1829). Au travers de Byron, Rachmaninoff renouvelle l'image de Lermontov; mais maintenant la nuit,

La note pointue du rossignol s'élève;  
C'est l'heure - où les promesses de l'amant  
Semblent douces en chaque mot chuchoté;  
Et le vent léger comme les ruisseaux  
alentour  
Changent à l'oreille isolée.

#### III. *Слезы* | *Les Larmes*

Rachmaninoff plaça en tête du troisième mouvement le poème de six lignes de Fyodor Tioutchev, *Слезы* (Larmes; 1849). Paru pour la première fois en 1850 dans le périodique littéraire populaire *Москвитянин* (*Moskvitainin*), ce petit poème devint bientôt

une pierre de touche de la sentimentalité russe, repris invariablement dans les éditions suivantes des œuvres de Tsioutchev, notamment dans l'ouvrage posthume *Сочинения Ф.И. Тютчева стиховорения и политическая сямья* (Œuvres de F.I. Tsioutchev Poèmes et Articles politiques; Saint-Pétersbourg, 1886). "De jour comme de nuit, / Innombrables et infinies", nous entendons comment "ces larmes humaines" expriment encore la souffrance née d'un amour perdu.

#### IV. *Светлый праздник* | *Pâques*

En tête du quatrième mouvement, Rachmaninoff cite *Кремлевская заумрeня на Пасху* (La Vigile pascale du Kremlin; 1850) d'Aleksei Khomiakov. Comme cette œuvre fut connue sans doute dès la parution posthume des poèmes de Khomiakov en 1868, Rachmaninoff découvrit probablement ce texte dans l'ouvrage paru à Moscou en 1881 *Стиховорения А.С. Хомякова* (Poèmes de A.C. Khomiakov).

Pour comprendre la musique russe quelle qu'elle soit, il convient d'avoir vécu l'expérience directe des cloches russes, particulièrement pendant la semaine pascale lorsqu'elles sonnent, comme le décrit Khomiakov, "submergeant le pays, emplissant l'air d'un roulement de tonnerre vibrant, trépidant, mélodieux, argenté". Et nous

entendons l'illustration par Rachmaninoff des cloches russes – semblables à celles de la "Scène du couronnement" de *Boris Godounov* de Moussorgski – et percevons leur horizon rythmique synchrone, à plages multiples, des plages que Rachmaninoff souligna en citant l'hymne orthodoxe russe "Christ est ressuscité".

L'association par Rachmaninoff du musical et de l'extra-musical, considérée dans son ensemble, suggère une prémisse: les épreuves et les peines de ce monde, les opportunités perdues et les regrets sont dénoués par la foi en l'au-delà, en un monde auquel la confiance en la résurrection du Christ donne accès. Nous y reviendrons bientôt.

Pabst et Rachmaninoff créèrent la Fantaisie le 30 novembre 1893 à Moscou, où la première édition de l'œuvre par Gutheil venait de paraître, le 19 novembre.

Mais avant de poursuivre, une brève remarque s'impose en marge: il ne faut pas oublier que trois des poètes dont il est question ont retenu l'attention de Rachmaninoff plus tard dans sa carrière. Sur la page de garde de l'édition de son poème symphonique *Умѣс* (Le Rocher), op. 7, Rachmaninoff cite comme source le poème du même nom de Lermontov qui date de 1841, et des textes de Lermontov servent de base

aux Chœurs, op. 15 no 3 et 6. Rachmaninoff mit Tioutchev en musique en cinq occasions, y compris dans *Весенние Воды* (Les Eaux printanières), op. 14 no 11 dont le succès ne se dément pas et dans *Фонман* (Fontaine), op. 26 no 11, une pièce étincelante, et enfin, deux des plus belles romances du compositeur sont des mises en musique de Khomiakov: *К Дням* (Aux enfants), op. 26 no 7, et *Воскрешение Лазаря* (La Résurrection de Lazare), op. 34 no 6.

#### **Deuxième Suite pour deux pianos, op. 17**

Bien que dénommée op. 17, la Deuxième Suite est en réalité postérieure de quelques mois à sa voisine, le Concerto pour piano no 2, op. 18. Nous savons à présent que le genre du concerto enclenchait invariablement le mécanisme compositionnel de Rachmaninoff; et c'est ainsi que, dans un accès soudain de créativité succédant aux années 1897-1899 où ses facultés de compositeur étaient en friche, cette Suite et la Sonate pour piano et violoncelle, op. 19, virent rapidement le jour après le Concerto pour piano no 2 - et qu'il y ait une ressemblance marquante entre les trois œuvres ne nous étonnera guère. La seule raison pour laquelle Gutheil considéra la Suite (1900-1901) comme l'op. 17 fut que cela servait ses propres intérêts: il était tellement plus facile pour lui de préparer les partitions

pour deux instruments (les parties faisaient l'objet de deux livres distincts, un pour chacun des pianistes) que de préparer les parties pour un orchestre entier (le Concerto no 2 qui l'occupa jusqu'à la fin de l'été de 1904).

Bien que les pages de titre de l'édition soient rédigées en russe et en français, cette pièce reflète le processus de pensée de Rachmaninoff au-delà de ses racines russes. Il ne s'y trouve plus rien de russe et on n'y voit aucune trace de la sensibilité romantique qui persistait contre vents et marées en Russie. Le premier mouvement, intitulé génériquement "Introduction", est presque comme une transcription du Prélude de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner; la "Valse" tourbillonnante qui suit doit beaucoup à la folle gaieté parisienne au dix-neuvième siècle; le troisième mouvement, "Romance", ressemble davantage à une aria opératique dans un quelconque opéra italien contemporain (avec, cependant, des accents russes marqués); et le finale, une petite "Tarentelle" espiègle, s'inspire de la musique parfois démoniaque de Liszt, comme la "Méphisto"-Valse no 1.

La pièce est une remarquable composition pour deux pianos: aucune des parties ne domine, aucune n'est secondaire, aucune ne joue le seul rôle d'accompagnement. Les

deux pianos échangent le matériau musical à une vitesse fulgurante, notamment dans la "Valse", une musique à la cadence aimable rappelant la Valse en la bémol majeur, op. 42, de Chopin. Puis dans la "Tarentelle", en un coup de panache dans la notation, Rachmaninoff réduit les portées pour chaque piano à une ligne unique. Ces moments séduisants dans le finale – en particulier ces notes rapidement répétées à la sonorité si alerte et légère – annoncent le "scherzo" en fa dièse mineur dans l'"Intermezzo" du Concerto pour piano no 3, composé à peine une décennie plus tard.

La première édition parut le 13 septembre 1901, chez Gutheil à Moscou et chez Breitkopf & Härtel à Leipzig. Selon des critiques parues dans des journaux de l'époque, Rachmaninoff créa l'œuvre, avec Siloti, le 6 octobre 1901 à Saint-Petersbourg.

#### **Danses symphoniques, op. 45 (pour deux pianos)**

Les *Danses symphoniques* sont la dernière œuvre à laquelle Rachmaninoff donna un numéro d'opus. En 1940, éloigné de ses racines russes et piqué au vif encore par l'interdit soviétique jeté sur sa musique, projetant de rester aux États-Unis et d'en devenir bientôt citoyen, il commença à faire le point de sa vie créative – et cela signifiait terminer certaines œuvres non achevées.

Reprenant des esquisses remontant à 1914 – de la musique pour un projet de ballet abandonné intitulé "Les Scythes", esquisses qu'il estima suffisamment valables pour les emporter en fuyant furtivement l'Union soviétique naissante en 1918 –, Rachmaninoff composa les *Danses symphoniques*, datant sa partition du "10 août 1940" et dédiant la musique à Eugene Ormandy et au Philadelphia Orchestra.

Dans cette œuvre, Rachmaninoff pense au-delà de lui-même en tant que Russe, ou Européen, et comme dans le cas de la Suite, op. 5, il contemple le monde à venir. Parmi une galerie de références musicales et de citations "au cœur du livre et du volume de mon cerveau", il élaborait une narration, juxtaposant des passages de sa propre musique (extraits de: la Symphonie no 1, op. 13, la Suite, op. 17, *Die Toteninsel*, op. 29, l'*Étude-tableau*, op. 33 no 7, *Les Cloches*, op. 35, les Vêpres, op. 37, et la Symphonie no 3, op. 44) et de la musique de compositeurs qu'il admirait tant – notamment Richard Strauss, Liszt, Mendelssohn et Schubert; et alors... comme on peut s'y attendre... sa carte de visite depuis *Die Toteninsel*, la séquence du requiem catholique romain, le "Dies irae". L'ensemble constitue une mosaïque d'allusions musicales: la présentation par Rachmaninoff de l'univers musical au dix-neuvième siècle.

Rachmaninoff publia la partition le 19 janvier 1942, puis six mois plus tard, le 18 juillet, via TAIR / Charles Foley à New York, il en fit paraître une transcription pour deux pianos (1940 – 1942). Il créa cette version avec Vladimir Horowitz lors d'un concert privé en Californie, à Beverly Hills, en août 1942.

On s'est souvent demandé "Pourquoi cette transcription"? Certains ont émis l'hypothèse que les exigences des années de guerre avaient sans doute milité contre une exécution orchestrale; après tout, en 1914, un an après sa création, Stravinsky avait transcrit pour piano à quatre mains *Le Sacre du printemps*, une œuvre connue à l'origine comme ballet, lui assurant ainsi une plus large audience quand il y avait lieu de s'interroger au sujet des perspectives d'exécution de ballets à Paris. Rachmaninoff peut-il s'être soucié de ceci, en dépit du fait qu'entre 1914 et 1940 un profond changement s'était produit dans la manière dont la musique était diffusée aux audiences: le développement magique de la technologie de l'enregistrement?

Il y a une citation musicale qui peut répondre aux nombreuses questions que l'on pourrait se poser. Rachmaninoff lui-même mit sans doute en lumière l'autoréférence la plus importante: dans le troisième mouvement, au numéro 99 de la répétition, il écrivit "ALLILUYA",

s'assurant que cela soit imprimé dans la partition. Ici nous nous trouvons au cœur d'une citation étendue de ses Vêpres, op. 37 no 9, "Béni es tu, ô Seigneur". Et immédiatement, la ressemblance avec la Fantaisie (Tableaux), op. 5, apparaît – seule la foi peut apaiser les souffrances de ce monde – car ici encore, Rachmaninoff réaffirme sa foi personnelle en l'orthodoxie russe: dès ce moment, il n'y a plus de "Dies irae"... ni dans cette pièce, ni ailleurs dans les œuvres postérieures.

© 2015 David B. Cannata

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Le pianiste franco-canadien **Louis Lortie** s'est attiré les louanges de la critique à travers l'Europe, l'Asie et les États-Unis, en particulier pour avoir choisi d'explorer sa voix d'interprète à travers un large répertoire plutôt que dans la spécialisation d'un style donné. Décrivant son jeu de "toujours immaculé et imaginatif", *The Times* a identifié une "combinaison de spontanéité totale et de maturité méditée que seuls possèdent les grands pianistes". Louis Lortie a étudié à Montréal avec Yvonne Hubert, une élève d'Alfred Cortot, à Vienne avec Dieter Weber, un spécialiste de Beethoven, puis avec Leon Fleisher, le disciple d'Artur Schnabel. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique

de Montréal à l'âge de treize ans, et avec le Toronto Symphony Orchestra trois ans plus tard, ce qui l'a conduit à effectuer une tournée historique au Japon et en Chine. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni et a été un lauréat de la Leeds International Pianoforte Competition.

Louis Lortie a enregistré plus de trente disques pour Chandos, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky. Son enregistrement des Variations *Eroica* de Beethoven a obtenu un Prix Edison; celui consacré à des œuvres de Schumann (incluant les *Bunte Blätter*) et de Brahms a été jugé l'un des meilleurs disques compacts de l'année par le magazine *BBC Music*; le même magazine a nommé son enregistrement de l'intégrale des Études de Chopin l'un des "50 Recordings by Superlative Pianists"; son interprétation de la totalité des œuvres pour piano et orchestre de Liszt a été l'un des "Choix de l'Éditeur" du magazine *Gramophone*, tout comme son intégrale des sonates de Beethoven; et l'*International Record Review* a qualifié de remarquable son enregistrement complet des *Années de pèlerinage* de Liszt. Sa discographie pour Chandos inclut également des œuvres de Franck, Fauré, d'Indy, Ravel, Szymanowski, Prokofiev, Gershwin, Poulenc et Lutoslawski.

Louis Lortie a été nommé officier de l'Ordre du Canada en 1992, et a reçu l'Ordre du Québec et un doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Il vit à Berlin depuis 1997, mais a également des résidences en Italie et au Canada.

Née à Montréal, **Hélène Mercier** commence à étudier le piano à l'âge de six ans et remporte rapidement les plus hautes distinctions dans les concours de musique du Québec et du Canada ainsi qu'un prix au Concours international de musique de chambre de Prague. Elle entre dans la classe de Dieter Weber à l'Akademie für Musik und darstellende Kunst de Vienne à l'âge de quinze ans, puis étudie à la Juilliard School of Music de New York avec Sascha Gorodnitzki, à Paris avec Pierre Sancan, puis avec Maria Curcio et Stanislav Neuhaus. Elle suit les cours de musique de chambre de Henryk Szeryng et Gidon Kremer.

Elle a participé à des festivals prestigieux en Europe et en Amérique du Nord et s'est produit dans de grandes salles de concert et de récital dans toute l'Europe. À Paris, elle a joué en soliste sous la direction de Kurt Masur, avec l'Orchestre philharmonique d'Israël sous la baguette de Zubin Mehta, et aux côtés de Natalia Gutman et Salvatore Accardo avec l'Orchestre de Paris sous

la direction de Semyon Bychkov. Elle s'est produit également avec l'Orchestre philharmonique national de Russie sous la direction de Vladimir Spivakov et, au Canada, avec les orchestres symphoniques de Vancouver, Toronto, Ottawa et Montréal sous la baguette de Charles Dutoit et Trevor Pinnock, ainsi qu'avec le New Japan Philharmonic sous la direction de Seiji Ozawa.

Dans le domaine de la musique de chambre, elle a joué avec Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, les Virtuoses de Moscou, Renaud Capuçon,

Gautier Capuçon, Ivry Gitlis, Laurent Korcia et Henri Demarquette. Elle développe une belle carrière de duettiste avec les pianistes Boris Berezovsky, Frank Braley, Brigitte Engerer, Cyprien Katsaris et Louis Lortie, notamment. Avec Louis Lortie, elle a déjà publié chez Chandos des enregistrements d'œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Poulenc et Ravel très appréciés par la critique; sa discographie comprend aussi un enregistrement d'œuvres de Chausson avec Vladimir Spivakov. Hélène Mercier est chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



Ralph Couzens

The pianos and microphones positioned for the recording sessions

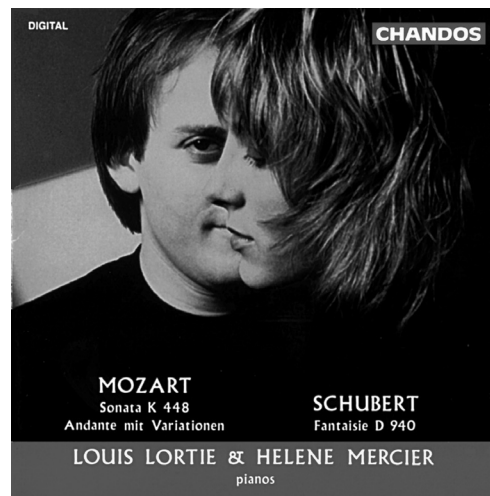
Also available



Ravel  
Works for Piano Duet  
CHAN 8905

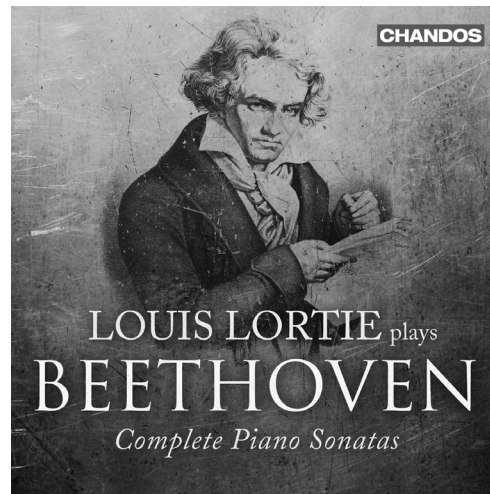


Also available



Mozart • Schubert  
Works for Piano Duet  
CHAN 9162

Also available



Beethoven  
Complete Piano Sonatas  
CHAN 10616(9)

Also available



**Poulenc**  
Piano Concertos, Aubade, and other works  
CHAN 10875



Ralph Couzens

Hélène Mercier during the recording sessions

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

# FAZIOLI

Fazioli Model F 278 grand pianos (serial nos 278 1554 and 278 2273) courtesy of  
Jaques Samuel Pianos, London  
Piano technician: Bruno Torrens  
Page turners: Emily Wyke (5 – 7 December 2014), Terry Cunnane (5 and 6 December 2014),  
and Jenny Eason (7 December 2014)

**Recording producer** Ralph Couzens

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Assistant engineer** Robert Gilmour

**Editor** Robert Gilmour

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 5 – 7 December 2014

**Front cover** Photograph of H el ene Mercier and Louis Lortie   Elias Photography

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

  2015 Chandos Records Ltd

  2015 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



By courtesy of the Serge Rachmaninoff Foundation

**Serge Rachmaninoff, with his new Steinway piano in his study at Villa Senar, on Lake Lucerne, Switzerland, 1934**

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10882

SERGE RACHMANINOFF (1873 – 1943)

- |      |   |          |
|------|---|----------|
| 1-4  | FANTAISIE (TABLEAUX), OP. 5 (1893)<br>(Suite No. 1) for Two Pianos                                  | 22:18    |
| 5-8  | SUITE NO. 2, OP. 17 (1900 – 01)<br>for Two Pianos   | 22:40    |
| 9-11 | SYMPHONIC DANCES, OP. 45 (1940 – 42)<br>for Orchestra<br>Transcribed by the Composer for Two Pianos | 33:22    |
|      |   | TT 78:34 |

LOUIS LORTIE *piano*  
HÉLÈNE MERCIER *piano*

FAZIOLI

RACHMANINOFF: WORKS FOR TWO PIANOS – Lortie/Mercier

CHANDOS  
CHAN 10882

© 2015 Chandos Records Ltd © 2015 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester • Essex • England

RACHMANINOFF: WORKS FOR TWO PIANOS – Lortie/Mercier

CHANDOS  
CHAN 10882