



London Symphony Orchestra

RACHMANINOV

Valery Gergiev

Symphonies Nos 1–3
Symphonic Dances

LSO

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Symphony No 1 in D minor, Op 13 (1895)

Symphony No 2 in E minor, Op 27 (1906–07)

Symphony No 3 in A minor, Op 44 (1935–36)

Symphonic Dances, Op 45 (1940)

Mily Balakirev (1837–1910)

Tamara (1867-82)

Russia (Second overture on three Russian themes) (1864, rev 1907)

Valery Gergiev conductor

London Symphony Orchestra

Works previously released on:

LS00677 Rachmaninov Symphony No 2

LS00688 Rachmaninov Symphonic Dances & Stravinsky Symphony in Three Movements

LS00779 Rachmaninov Symphony No 3 & Balakirev Russia

LS00784 Rachmaninov Symphony No 1 & Balakirev Tamara

© 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

® 2018 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Volume 1

Rachmaninov Symphony No 1 in D minor, Op 13 (1895)

[1]	I. Grave - Allegro non troppo	13'35"
[2]	II. Allegro animato	7'03"
[3]	III. Larghetto	9'24"
[4]	IV. Allegro con fuoco	11'40"

Rachmaninov Symphony No 2 in E minor, Op 27 (1906–07)

[5]	I. Largo - Allegro moderto	22'31"
[6]	II. Allegro molto	9'50"
[7]	III. Adagio	14'21"
[8]	IV. Allegro vivace	14'10"

Total 102'34"

Recorded live on 19 February 2015 in DSD 128fs (Symphony No 1),
and on 20–21 September 2008 in DSD 64fs (Symphony No 2) at the Barbican, London.

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering engineer

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors (Symphony No 2)

Volume 2

Rachmaninov Symphony No 3 in A minor, Op 44 (1935–36)

[1]	I. Lento - Allegro moderato - Allegro	17'45"
[2]	II. Adagio ma non troppo - Allegro vivace	11'53"
[3]	III. Allegro - Allegro vivace - Allegro (Tempo primo) - Allegretto - Allegro vivace	13'49"

Rachmaninov Symphonic Dances, Op 45 (1940)

[4]	I. Non allegro	12'54"
[5]	II. Andante con moto (Tempo di valse)	9'35"
[6]	III. Lento assai - Allegro vivace - Lento assai. Come prima - Allegro vivace	13'46"
[7]	Balakirev Tamara	19'38"
[8]	Balakirev Russia	13'05"

Total 112'25"

Recorded live, on 11 & 13 November 2014 in DSD 128fs (Symphony No 3 & Russia), on 7–8 May 2009 in DSD 64fs (Symphonic Dances), and on 19 February 2015 in DSD 128fs (Tamara) at the Barbican, London.

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer, audio editor, mixing and mastering engineer

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Symphony No 1 in D minor, Op 13 (1895)

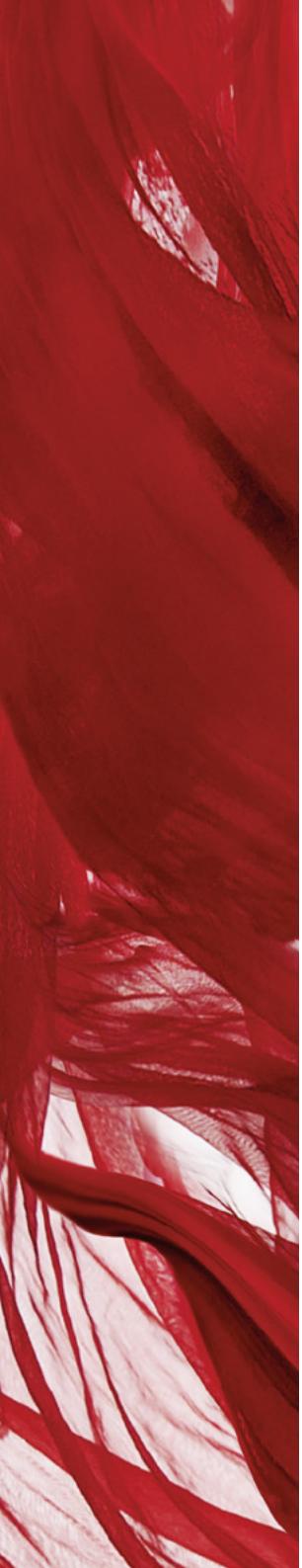
Rachmaninov's star shone brightly at the beginning of his career. He was barely twenty when his one-act opera *Aleko*, composed as a graduation exercise from the Moscow Conservatory, was praised by Tchaikovsky and performed at the Bolshoi. He had also already composed his First Piano Concerto. Following two smaller-scale orchestral pieces, *The Rock* and the *Fantasy on Gypsy Themes*, he felt ready to tackle the most demanding orchestral form. He devoted most of 1895 to composing his enormously ambitious First Symphony, a work that would surpass everything he had yet achieved. 'I believed I had opened up entirely new paths', he recalled many years later.

The work was accepted for performance by Belyayev, founder and patron of the Russian Symphony Concerts in St Petersburg, a series devoted to the promotion of new Russian music under the joint direction of Rimsky-Korsakov and Glazunov. Perhaps Rachmaninov would have done better to get his symphony performed in Moscow, where he was better known, but he was no doubt pleased at the thought of a prestigious first performance in St Petersburg, where Glazunov had already conducted a performance of *The Rock*. The symphony, however, was another matter: both Rimsky-Korsakov and Glazunov expressed doubts about it, and although Glazunov was a fine composer and all-round musician, he was not an inspiring conductor, and certainly not the man to bring out the best in music which he didn't particularly like. The symphony's rehearsals were completely inadequate (there

were two other first performances also on the programme) and the performance on 27 March 1897 is one of music's most notorious disasters. Rachmaninov cowered outside the hall, barely able to recognise his own music. As always happens when a new work fails, the composer gets all the blame, rather than the conductor (who, other failings aside, may have been drunk). Most reviews were scathing. Rachmaninov's self confidence was shattered and he was unable to compose any important new work until the Second Piano Concerto in 1901 (though he was very active in other fields during this period, when he laid the foundations for his career as a pianist and conductor).

At various times Rachmaninov thought of revising the symphony, but when he emigrated in 1918 the score was left behind in Russia and subsequently disappeared. It was only in 1944 that the original orchestral parts were rediscovered, allowing the symphony to be reconstructed and performed in Moscow on 17 October 1945. Two things became clear when the symphony was brought back to life: that this was the boldest and most interesting Russian symphony in the decade after Tchaikovsky's *Pathétique*, and that its hostile reception changed the course of Rachmaninov's composition, for he never again allowed himself the expression of such raw passion and such blatantly tragic gestures.

Like Tchaikovsky, Rachmaninov creates drama by contrasting thematic groups of very different character, but the unity of the symphony is ensured by a cyclic form and thematic cross-references that are always clearly audible. Each movement begins with the same four-note figure. In the first movement it is followed immediately by an ominous



descending figure in the lower strings. This is the symphony's recurrent motto theme, which in various transformations is heard in many of the subsequent themes.

Throughout the symphony there is a striking contrast between themes of an almost liturgical character and themes with the inflections of gypsy music. This polarity has been interpreted as the reflection of a personal drama in Rachmaninov's life. The score has a dedication 'To A.L.' and the grim inscription from St Paul, 'Vengeance is mine, I shall repay'. This is also the epigraph to Tolstoy's *Anna Karenina*, the story of a passionate woman driven to destruction. 'A.L.' is almost certainly Anna Lodizhenskaya, the part-gypsy wife of a friend; but nothing certain is known about Rachmaninov's relations with her, and their story is still shrouded in mystery. What we do know is that in his last work, the *Symphonic Dances*, Rachmaninov recalled the motto theme of his First Symphony in a golden shimmer of sound: whatever experience lay behind the symphony, it was still very much present in Rachmaninov's mind at the end of his life.

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Symphony No 2 in E minor, Op 27
(1906–07)

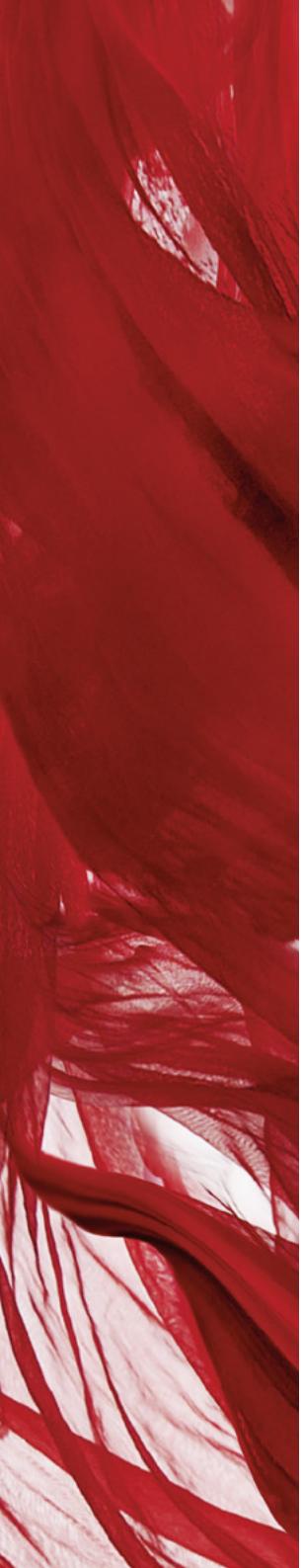
Following the performances in January 1906 of his two one-act operas *The Miserly Knight* and *Francesca da Rimini*, Rachmaninov next turned to composing an opera on Maeterlinck's *Monna Vanna*, but this ran into difficulties and remains a fragment. Then in February 1907 he wrote to a



friend about a rumour in the Russian press: 'It's true, I have composed a symphony. It's only ready in rough. I finished it a month ago, and immediately put it aside. It was a severe worry to me, and I am not going to think about it any more. But I am mystified how the newspapers got onto it'. He was bound to be wary of announcing a new symphony, for the only performance of his First, in 1897, had been a disaster.

Rachmaninov conducted the first performances of the Second Symphony in St Petersburg on 26 January 1908 and in Moscow a week later. He went on to conduct it several times in both Europe and the USA over the next six years, but never conducted it after leaving Russia in 1918, and unfortunately never had the chance to record it.

All sympathetic listeners agree that the Second Symphony contains the very best of Rachmaninov. Deliberately paced and rhythmically flexible, it is, above all, propelled by the wonderfully fertile melody of which he was such a master. The orchestral sound is full and rich, but unlike such contemporaries as Strauss and Mahler, Rachmaninov is relatively modest in his orchestral demands. He is also rather un-Russian in his approach to orchestration. Instead of the unmixed colours favoured by so many of his countrymen from Glinka to Shostakovich, Rachmaninov deals in varied shades and combinations, producing a full, sonorous orchestral blend, with horns and low woodwind (particularly the melancholy cor anglais and bass clarinet) supporting the middle of the texture, and the tuba doubling the long-held bass notes that frequently underpin the music.



The slow introduction begins with an entire group of motto themes heard one after the other: the initial unison phrase on cellos and basses, ominous brass and wind chords, and the phrase passed from first to second violins. This introduction, as well as being a rich mine of thematic material, also announces the scale of what follows.

The E minor *Allegro moderato* emerges organically from the introduction. Its yearning first theme is carried forward with the same sequential techniques that characterise the introduction, but the quicker tempo gives the music a more positive, striving character. The second theme, beginning and ending in G major, is not designed to contrast strongly with the first, but rather to continue its melodic narrative into a different and lighter-sounding tonal area. The turbulent development, fragmenting motives from the introduction and the first subject, spills over into the reprise of the first subject, which then leads to the movement's most intense climax, with echoes of the music that described the infernal whirlwind in *Francesca da Rimini*. The return of the second theme marks the first appearance of E major, suggesting a major-key conclusion to the movement; but as the tempo quickens for the coda, the music darkens again and ends in a stormy E minor.

Although there is a great deal of activity in the *Allegro moderato*, its deliberate pacing and generally slow rate of harmonic change do not make it a really fast movement. The quick A minor *Scherzo*, therefore, follows in second, rather than in third place. It is one of Rachmaninov's most vigorous movements, rhythmically incisive and clear in design. The main horn theme is not only the source of the

scampering contrapuntal ideas in the central section, but towards the end of the movement it declares its own derivation from the sinister wind chords in the symphony's first bars. The music dies away in an ominous murmur.

The *Adagio* turns the music from A minor vigour to A major lyricism. Its opening phrase, rising on violins, comes again from the world of *Francesca da Rimini*, this time its ecstatic love duet. It is one of the three main melodic elements in the movement, the others being the rapt clarinet solo which immediately follows it and the violin phrase motto from the symphony's introduction. The presentation, and then the subtle combination, of these three elements is vocal throughout, and sustained by a rich variety of accompaniment figures.

The breadth of scale is sustained in the finale, which is so balanced that reminiscences of the preceding movements are accommodated without losing momentum. It begins in proud, boisterous style, and this is how the symphony will eventually end. In the course of the movement, however, there is room for many shades of feeling and also for one of the very biggest of Rachmaninov's 'big tunes', given at each of its two appearances to massed strings.

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Symphony No 3 in A minor, Op 44
(1935–36)

Each of Rachmaninov's three symphonies sums up one of the three main periods of his life. The



First (1897) is the outpouring of a passionate and adventurous young man steeped in the climate of late 19th-century Russian music and literature. The Second (1907) is an expansive, opulent work composed when Rachmaninov was at the peak of his triple career as composer, pianist and conductor. The Third, written three decades later, comes from the years of exile when Rachmaninov was cut off from his native culture and traditions. He had become a world-famous piano virtuoso, but outside Russia was generally less highly regarded as a composer.

Rachmaninov began the Third Symphony in the summer of 1935 in his villa on the shores of Lake Lucerne in Switzerland. The first two movements were written relatively quickly, but he had to interrupt work for a major concert tour in the United States that autumn and winter. It was only in June 1936 that he was able to return to Switzerland to compose the finale. The premiere took place in America that November: 'I was present at the first two performances', wrote Rachmaninov, 'it was played wonderfully (The Philadelphia Orchestra – Stokowski conducting). Both audience and critics responded sourly. Personally, I'm firmly convinced that this is a good work. But ... sometimes the author is wrong, too! However, I maintain my opinion.'

Rachmaninov was right about the Symphony's quality, but perhaps those early audiences in a US still suffering from the Depression, and in a Europe threatened with war, can be forgiven for not at first appreciating its special character. The work of a reluctant exile, the Third Symphony stands in an uneasy position between two worlds: the Russia that Rachmaninov had lost after the Revolution, and the uncertain new world of inter-war Western

Europe and the US in which he was forced to rebuild his life. Most of the Symphony's themes have a very marked Russian character, but they are treated with such ambiguity that few things are quite what they at first seem to be. Consider, for instance, what is usually referred to as the 'motto theme'. This theme, a chant-like oscillation of three notes, is heard at the very opening, in the watery, strangled colours of clarinet, muted horn and high solo cello. It reappears in various forms throughout the symphony, but only half-way through the finale does its latent significance come to the surface. Fleetingly, and easily missed, appear passages where the motto is clearly heard as a variant of the *Dies irae* plain-chant – that melodic tag which stalks through Rachmaninov's music as a grim reminder of mortality.

The broad outline of the first movement is a deceptively classical sonata-form with clearly articulated introduction, exposition, development, restatement and coda; but the form's very clarity throws into relief a number of contradictions. The introduction is brief: an unadorned statement of the motto, immediately swept aside by an outburst for the full orchestra. The *Allegro moderato*'s main theme, scored for oboes and bassoons over a rocking violin figure, sounds at first hesitant and frail, but despite its initial diffidence it is this theme which contains the motives for much of the Symphony's material. In the development section it is fragmented and invested with a distinctly bitter flavour, inevitably suggesting the composer's sense of desolation at the loss of his Russian past. The second theme, launched by the cellos, is one of Rachmaninov's memorable 'big tunes', vocally phrased, sensual, capable of endless extension. It



seems to inhabit a different world from the first, although the two are in fact closely related. It is absent from the long development, and when it returns in the recapitulation its expected stability is undermined by modulations into remote keys: the Indian summer has taken on the chill of approaching winter.

At the centre of the Symphony lies a single two-in-one movement combining slow movement and *scherzo*. This movement, like the first, opens and closes with the motto theme. The *Adagio* represents Rachmaninov at his most succulent, with a controlled flow of expressive melody rising by degrees to an impassioned climax. The *Allegro vivace*, in complete contrast, is brittle, quirky, full of unexpected twists and bizarre orchestral sonorities. When it has run its course, the *Adagio* returns, but as a tenuous memory of itself. Much abbreviated, it cannot rise to its former level of intensity but gently fades away in a retrospective haze.

The central movements can be heard as a sort of pivot around which the symphony turns, and it is the toughness introduced by the *scherzo* section which nourishes the finale: in other words, it is as though images of the past must now give way to an acceptance of the present, with all its contradictions and unsolved challenges.

The finale is, in some ways, the most straightforward movement of the three, with its sharp rhythmic impetus and orchestral virtuosity. But passing reminiscences of earlier themes, as well as those fleeting references to the *Dies irae*, cast disturbing shadows across its features.

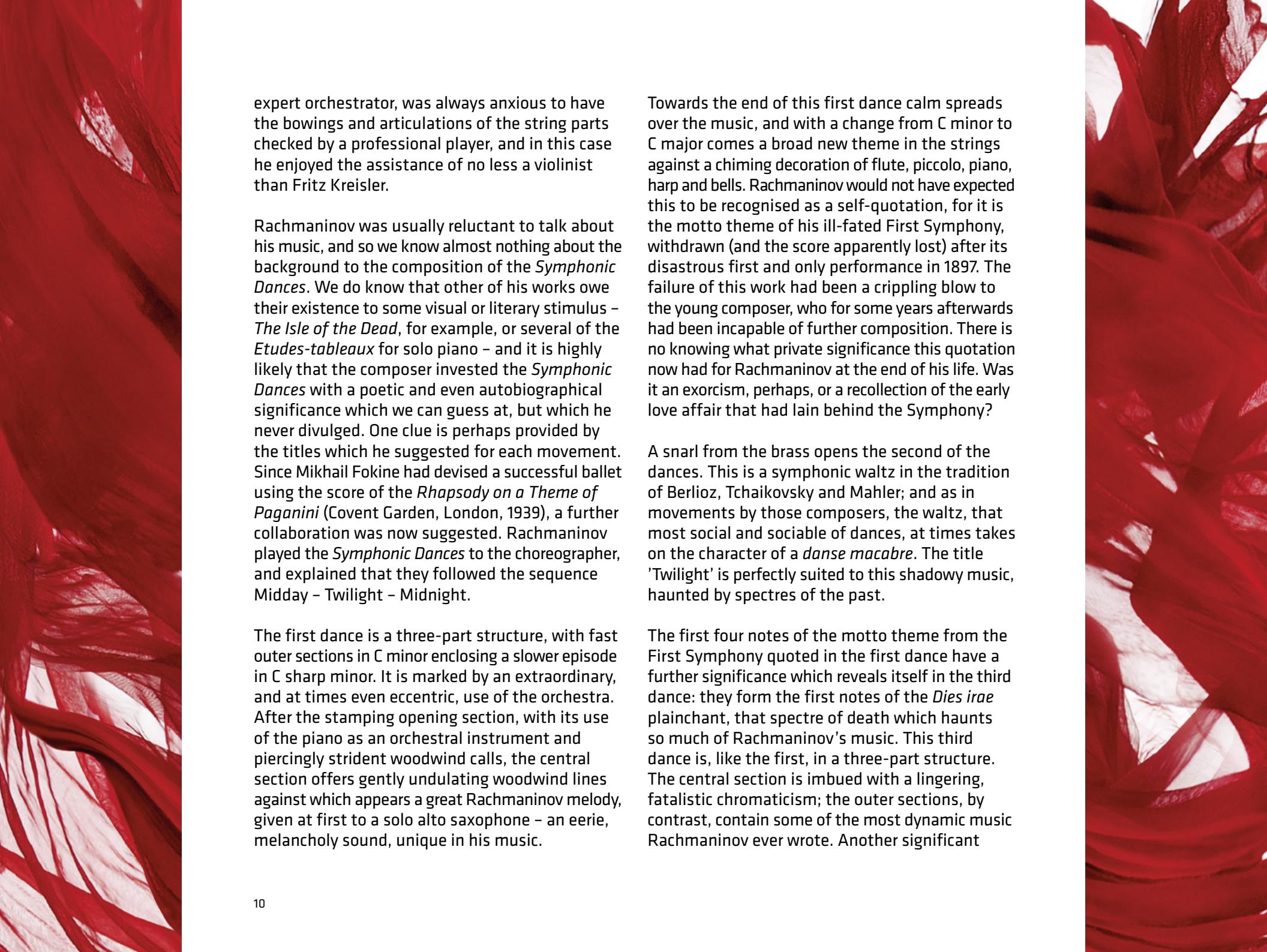
Sergei Rachmaninov (1873–1943)

Symphonic Dances, Op 45 (1940)

Did Rachmaninov realise that the *Symphonic Dances* would be his last work? Whether he had such a premonition or not, few composers have ended their careers with such appropriate music, for the *Symphonic Dances* contain all that is finest in Rachmaninov, representing a compendium of a lifetime's musical and emotional experience.

The work's composition was preceded by a big public retrospective of his triple career as composer, pianist and conductor. On 11 August 1939 Rachmaninov gave his last performance in Europe and shortly afterwards left with his family for the US, one of many artists driven from Europe by the approach of war. In the following winter season the Philadelphia Orchestra gave five all-Rachmaninov concerts in New York to mark the 30th anniversary of his American début (in 1909 he had premièred his Third Piano Concerto in New York, first with Walter Damrosch and then with Gustav Mahler conducting). Rachmaninov appeared as pianist and conductor; the works played included the first three piano concertos, the *Rhapsody on a Theme of Paganini*, the Second and Third Symphonies, the symphonic poem *The Isle of the Dead* and the choral symphony *The Bells*.

In the summer of 1941 he wrote to Eugene Ormandy offering him and the Philadelphia Orchestra the first performance of three 'Fantastic Dances'; when the orchestration was completed two months later, the title had been finalised as 'Symphonic Dances'. The work exists in two versions: for large orchestra, and for two pianos. Rachmaninov, although an



expert orchestrator, was always anxious to have the bowings and articulations of the string parts checked by a professional player, and in this case he enjoyed the assistance of no less a violinist than Fritz Kreisler.

Rachmaninov was usually reluctant to talk about his music, and so we know almost nothing about the background to the composition of the *Symphonic Dances*. We do know that other of his works owe their existence to some visual or literary stimulus – *The Isle of the Dead*, for example, or several of the *Etudes-tableaux* for solo piano – and it is highly likely that the composer invested the *Symphonic Dances* with a poetic and even autobiographical significance which we can guess at, but which he never divulged. One clue is perhaps provided by the titles which he suggested for each movement. Since Mikhail Fokine had devised a successful ballet using the score of the *Rhapsody on a Theme of Paganini* (Covent Garden, London, 1939), a further collaboration was now suggested. Rachmaninov played the *Symphonic Dances* to the choreographer, and explained that they followed the sequence Midday – Twilight – Midnight.

The first dance is a three-part structure, with fast outer sections in C minor enclosing a slower episode in C sharp minor. It is marked by an extraordinary, and at times even eccentric, use of the orchestra. After the stamping opening section, with its use of the piano as an orchestral instrument and piercingly strident woodwind calls, the central section offers gently undulating woodwind lines against which appears a great Rachmaninov melody, given at first to a solo alto saxophone – an eerie, melancholy sound, unique in his music.

Towards the end of this first dance calm spreads over the music, and with a change from C minor to C major comes a broad new theme in the strings against a chiming decoration of flute, piccolo, piano, harp and bells. Rachmaninov would not have expected this to be recognised as a self-quotation, for it is the motto theme of his ill-fated First Symphony, withdrawn (and the score apparently lost) after its disastrous first and only performance in 1897. The failure of this work had been a crippling blow to the young composer, who for some years afterwards had been incapable of further composition. There is no knowing what private significance this quotation now had for Rachmaninov at the end of his life. Was it an exorcism, perhaps, or a recollection of the early love affair that had lain behind the Symphony?

A snarl from the brass opens the second of the dances. This is a symphonic waltz in the tradition of Berlioz, Tchaikovsky and Mahler; and as in movements by those composers, the waltz, that most social and sociable of dances, at times takes on the character of a *danse macabre*. The title 'Twilight' is perfectly suited to this shadowy music, haunted by spectres of the past.

The first four notes of the motto theme from the First Symphony quoted in the first dance have a further significance which reveals itself in the third dance: they form the first notes of the *Dies irae* plainchant, that spectre of death which haunts so much of Rachmaninov's music. This third dance is, like the first, in a three-part structure. The central section is imbued with a lingering, fatalistic chromaticism; the outer sections, by contrast, contain some of the most dynamic music Rachmaninov ever wrote. Another significant



self-quotation is the appearance of a chant from the Russian Orthodox liturgy, which Rachmaninov had set in his 1915 *All-Night Vigil* (usually referred to as the *Vespers*). This chant and the *Dies irae* engage in what is virtually a life-against-death struggle; and towards the end, at the point where the *Dies irae* is finally overcome and vanquished by a new liturgical chant, Rachmaninov wrote in the score the word 'Alliluya' (Rachmaninov's spelling, in Latin, not Cyrillic, characters). At the end of his life, then, and with the last music he composed, Rachmaninov seems finally to have exorcised the ghost that stalks through all his music, summed up in the phrase by Pushkin that he had set nearly half a century earlier in his opera *Aleko*: 'Against fate there is no protection'.

The first performance was given on 3 January 1942 by the Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy. The work received a mixed reception, much as the Third Symphony had done five years before. Apart from the hardly relevant question of whether the musical language was too old-fashioned or not, what seems to have confused everyone at the time was an elusive quality to the work, an uncomfortable ambiguity of aims and expression. With the passage of time the *Symphonic Dances* have gradually come to be recognised as one of Rachmaninov's finest achievements, where the high level of invention and the orchestral brilliance are only further enhanced by a deep sense of mystery that lies at the heart of the work.

Programme notes © Andrew Huth

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

'Melody is music,' wrote Rachmaninov, 'the basis of music as a whole, since a perfect melody implies and calls into being its own harmonic design.' The Russian composer, pianist and conductor's passion for melody was central to his work, clearly heard in his *Rhapsody on a Theme of Paganini*, a brilliant and diverse set of variations on a tune by the great 19th-century violinist and composer Nicolò Paganini.

Although the young Sergei's father squandered much of the family inheritance, initially he invested wisely in his son's musical education. In 1882 the boy received a scholarship to study at the St Petersburg Conservatory, but further disasters at home hindered his progress and he moved to study at the Moscow Conservatory. Here he proved an outstanding piano pupil and began to study composition. Rachmaninov's early works reveal his debt to the music of Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky, although he rapidly forged a personal, richly lyrical musical language, clearly expressed in his Prelude in C sharp minor for piano (1892). His First Symphony (1897) was savaged by the critics, which caused the composer's confidence to evaporate. In desperation he sought help from Dr Nikolai Dahl, whose hypnotherapy sessions restored Rachmaninov's self-belief and gave him the will to complete his Second Piano Concerto, widely known through its later use as the soundtrack for the classic film *Brief Encounter*. Thereafter, his creative imagination ran free to produce a string of unashamedly romantic works divorced from newer musical trends. He left Russia shortly before the October Revolution in 1917, touring as pianist and conductor and buying properties in Europe and the USA.

Mily Balakirev (1837–1910)

Tamara (1867–82)

Balakirev first visited the Caucasus in 1862 and was thrilled by the dramatic landscapes, the people and their music. One result of this visit was *Islamey*, the fiendishly difficult 'oriental fantasy' for piano that he composed in autumn of 1869. Then came *Tamara*, the symphonic poem eventually completed only in 1882, and which is often considered his masterpiece.

Tamara takes its title from a poem by Mikhail Lermontov (1814–41) describing a deep gorge in northern Georgia through which flows the river Terek. Overlooking the gorge is a high tower in which lives the princess Tamara, 'as beautiful as a heavenly angel, as evil and cunning as a demon'. A passing traveller is drawn to this tower as if by a spell, and is there welcomed by Tamara, dressed in brocade and pearls and lying on a soft couch. 'Strange, wild sounds echoed throughout the night', and it seemed that within Tamara's tower 'a hundred passionate youths and girls had come together on their wedding night to the sounds of wailing at a sumptuous funeral'. But as the first light of dawn comes over the mountains, an eerie silence falls. The river rushes on, seeming to weep as a corpse is carried along by its waters. From a window of the tower there is a flutter of white and a whispered farewell, 'such a tender farewell, the voice was so sweet, it seemed to promise an ecstatic meeting, a loving caress'.

The oriental style pioneered by Glinka in his opera *Ruslan and Lyudmila*, and then developed to a high level by Balakirev and his followers, featured two

main elements: a sinuous type of slow melody, often heavily ornamented and with augmented intervals, and fast dance measures with much repetition, often accompanied by lavish percussion. In *Tamara* these features are essential to illustrating the atmosphere and narrative course of the poem. The opening is nature painting, evoking the river gorge; from this there gradually emerges the first of Tamara's themes on rising woodwind. There is a feeling of gathering doom as further themes add detail and colour to the narrative. The syncopations and rhythmic dislocations, the sheer frenzy, even hysteria, of some passages, are as disturbing as they are exciting.

Mily Balakirev (1837–1910)

Russia (Second overture on three Russian themes) (1864, rev 1907)

Almost more than for his own music, Balakirev is famous for the inspiration he provided to those composers in the 1860s who aimed to create a truly Russian style through the use of folk materials. This work is a fine example of what they were trying to achieve. It is based on three folksongs that Balakirev had heard in the course of his travels along the Volga: a slow wedding song and two round-dances. The first of these is heard in the slow introduction and coda, the other two are featured in the main fast section.

Balakirev takes his themes through a spectrum of variations based on rhythm, harmony and colour. Since the folk songs are built from short phrases which are frequently repeated, they can easily



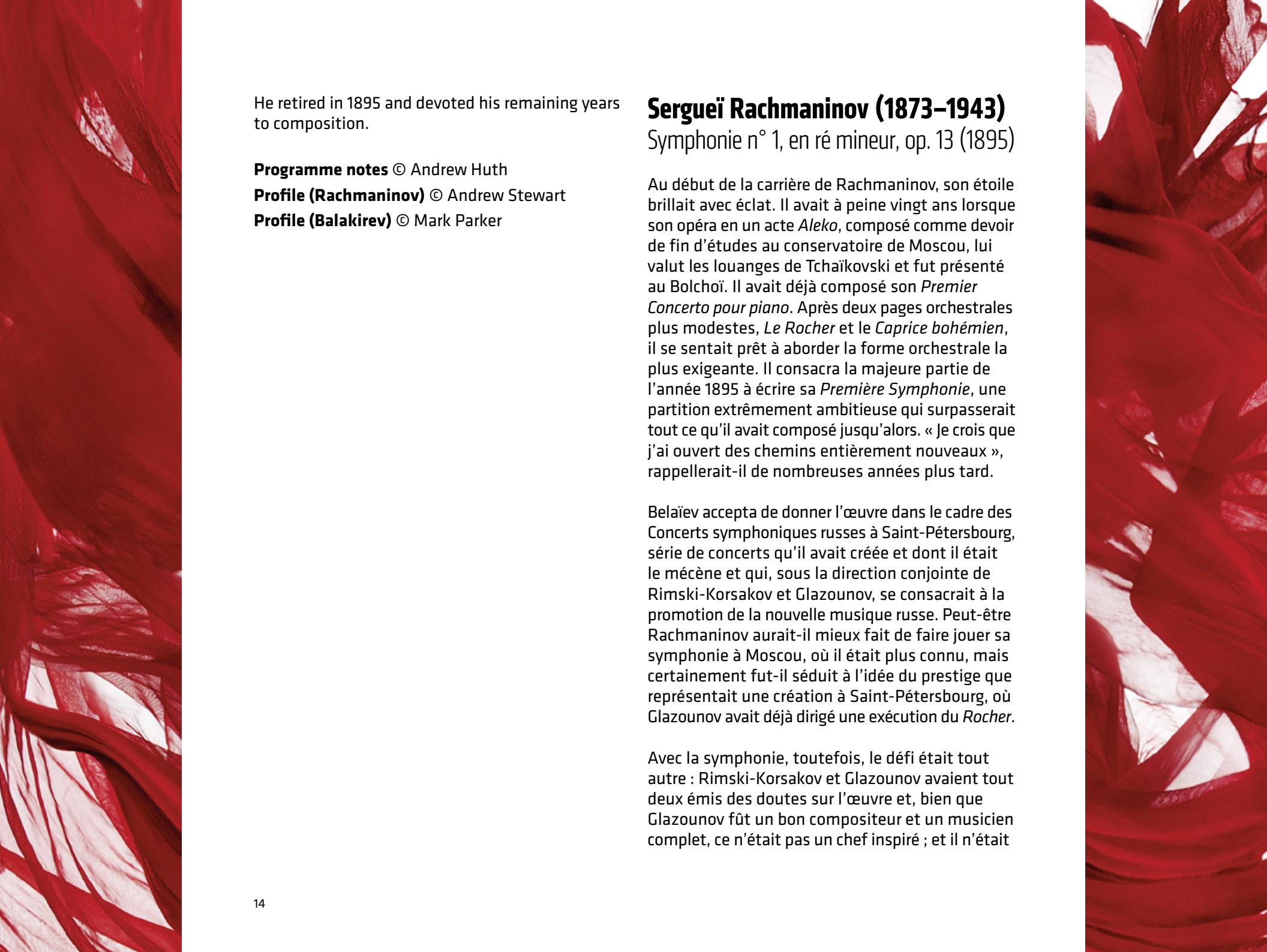
be fragmented and combined; syncopations and changing stresses give the rhythms a sharper and perhaps fresher character than was usual in Western European music of the period. The harmony, too, is at times freer than many Western composers would have used, with a folk-like stressing of notes foreign to the main chord. Orchestral colour and texture are not incidental, but vital elements of the composition, as the tunes appear in different registers and instrumental combinations, each giving a slightly different character to the basic material. First performed in 1864, this piece went through various editions and revisions, each with different titles and explanations. It was first performed in 1864 as *Second Overture on Russian Themes*, with an implied programme of radical populism.

On publication five years later, it was given the title *1,000 Years*, referring to the semi-legendary foundation of the Russian state in 862. In 1890 the title was changed again to *Russia* (in the original, 'Rus': more a general evocation of Russianness than the name of the modern country), with a commentary linking the themes with particular aspects of Russian history. The score's final edition in 1907 (the version heard in this recording) bore the added comment that everything fine and worthwhile in Russia had been destroyed by the 18th-century reforms of Peter the Great. These changing titles and extra-musical commentaries reflect the composer's personal shift from young radical to the blackest of reactionaries, and have almost nothing to do with the piece itself, which stands as a remarkably sophisticated and effective gloss on Mikhail Glinka's reported remark 'The people create the music, we composers only arrange it'.

Mily Balakirev (1837–1910)

Mily Balakirev grew up down the Volga river from Moscow, in the provincial city of Nizhny Novgorod. But it was St Petersburg that beckoned, and the young Balakirev's musical ambitions drove him to abandon his mathematical studies and pursue the artistic life in Russia's cultural capital. His decision was quickly validated and the young composer rose to prominence in the city's thriving intellectual community, eventually becoming part of a group known as "The Five". Together with Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky, and Nikolai Rimsky-Korsakov, these young musicians rallied against the bourgeois musical establishment, championing the untempered creative spirit of the autodidact and the inherent value of Russia's rich folk culture.

Because of his experience Balakirev took on the unofficial role of mentor to the group but became somewhat of an authoritarian. He would reject outright any musical opinion that differed from his own, which led to all of the Five's music sounding increasingly similar and more like his own. These personal insecurities, magnified in a personality prone to bouts of intense depression, led to a nervous breakdown in 1871, when Balakirev abandoned all aspects of his musical life to find solace in the Russian Orthodox Church. He also resigned from the directorship of the Free Music School in St Petersburg and found a comfortable position as a railway clerk away from the city. By this point he had stopped composing altogether. He eventually returned five years later to resume his duties as director and began to write music in a style similar to his younger days, but tragically lacking in passion.



He retired in 1895 and devoted his remaining years to composition.

Programme notes © Andrew Huth

Profile (Rachmaninov) © Andrew Stewart

Profile (Balakirev) © Mark Parker

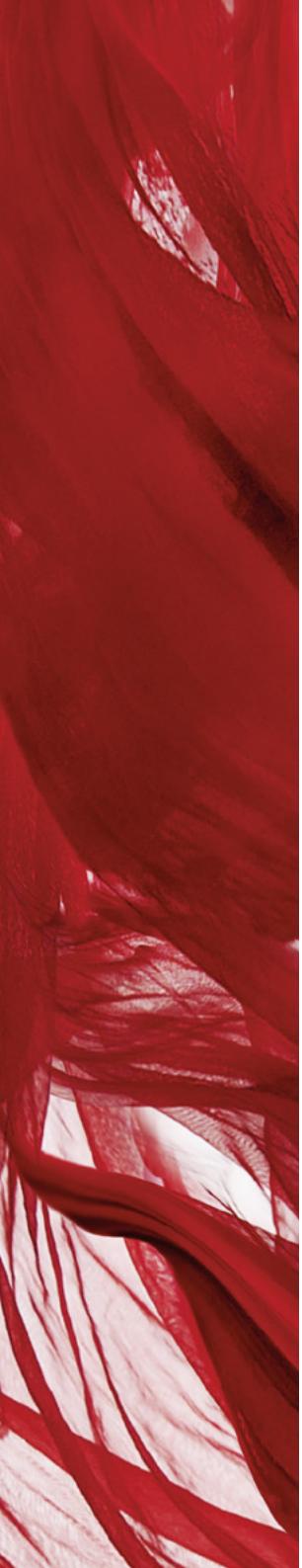
Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Symphonie n° 1, en ré mineur, op. 13 (1895)

Au début de la carrière de Rachmaninov, son étoile brillait avec éclat. Il avait à peine vingt ans lorsque son opéra en un acte *Aleko*, composé comme devoir de fin d'études au conservatoire de Moscou, lui valut les louanges de Tchaïkovski et fut présenté au Bolchoï. Il avait déjà composé son *Premier Concerto pour piano*. Après deux pages orchestrales plus modestes, *Le Rocher* et le *Caprice bohémien*, il se sentait prêt à aborder la forme orchestrale la plus exigeante. Il consacra la majeure partie de l'année 1895 à écrire sa *Première Symphonie*, une partition extrêmement ambitieuse qui surpasserait tout ce qu'il avait composé jusqu'alors. « Je crois que j'ai ouvert des chemins entièrement nouveaux », rappellerait-il de nombreuses années plus tard.

Belaïev accepta de donner l'œuvre dans le cadre des Concerts symphoniques russes à Saint-Pétersbourg, série de concerts qu'il avait créée et dont il était le mécène et qui, sous la direction conjointe de Rimski-Korsakov et Glazounov, se consacrait à la promotion de la nouvelle musique russe. Peut-être Rachmaninov aurait-il mieux fait de faire jouer sa symphonie à Moscou, où il était plus connu, mais certainement fut-il séduit à l'idée du prestige que représentait une création à Saint-Pétersbourg, où Glazounov avait déjà dirigé une exécution du *Rocher*.

Avec la symphonie, toutefois, le défi était tout autre : Rimski-Korsakov et Glazounov avaient tous deux émis des doutes sur l'œuvre et, bien que Glazounov fût un bon compositeur et un musicien complet, ce n'était pas un chef inspiré ; et il n'était



certainement pas en mesure de donner le meilleur dans une musique qu'il n'appréciait guère. Les répétitions de la symphonie furent tout à fait insuffisantes (il y avait deux autres créations au programme) et le concert, le 27 mars 1897, fut l'un des désastres les plus notoires de l'histoire de la musique. Rachmaninov, qui ne reconnaissait pour ainsi dire pas son œuvre, se réfugia à l'extérieur de la salle. Comme c'est toujours le cas lorsqu'une pièce nouvelle est mal reçue, le compositeur s'attira tous les blâmes, plutôt que le chef (lequel, en plus d'autres carences, semble avoir été ivre). La plupart des critiques se montrèrent cinglantes. Rachmaninov perdit toute confiance en lui-même et fut dans l'incapacité de produire aucune œuvre nouvelle d'importance jusqu'au *Deuxième Concerto pour piano* en 1901 (durant cette période, il resta toutefois très actif dans d'autres domaines, posant les bases de sa carrière de pianiste et de chef).

A plusieurs reprises, Rachmaninov envisagea de réviser la symphonie mais, lorsqu'il émigra en 1918, il laissa derrière lui la partition, qui par la suite fut égarée. Le matériel d'orchestre original ne fut retrouvé qu'en 1944, rendant possible la reconstitution de la symphonie et son exécution à Moscou le 17 octobre 1945. Deux éléments apparurent clairement lorsque la partition fut rendue à la vie : d'une part, qu'il s'agissait de la symphonie russe la plus hardie et la plus intéressante dans la décennie suivant la *Pathétique* de Tchaïkovski et, d'autre part, que sa réception hostile avait changé le cours de la carrière de compositeur de Rachmaninov, qui ne s'était plus jamais autorisé l'expression d'une passion aussi brute et d'élan aussi ouvertement tragiques.



A l'instar de Tchaïkovski, Rachmaninov crée le drame en confrontant deux groupes thématiques aux caractères très tranchés, mais assure également l'unité de la symphonie par une forme cyclique et des références thématiques croisées entre les mouvements, toujours clairement perceptibles. Chaque mouvement débute par la même figure de quatre notes. Dans le premier mouvement, ce motif est suivi immédiatement par une figure descendante menaçante aux cordes graves. Il s'agit du motif cyclique de la symphonie, que l'on retrouve sous diverses transformations dans nombre de thèmes ultérieurs.

D'un bout à l'autre, la symphonie déploie un contraste saisissant entre des thèmes au caractère presque liturgique et d'autres présentant des inflexions tsiganes. On a interprété cette polarité comme le reflet d'un drame personnel vécu par Rachmaninov. La partition est dédiée « à A. L. » et porte cette sinistre citation de saint Paul, « La vengeance est mienne, je me vengerai. » Cette phrase est également placée en exergue d'*Anna Karénine* de Tolstoï, histoire d'une femme passionnée poussée à la destruction. « A. L. » est très certainement Anna Lodienskaïa, l'épouse d'un ami, qui avait du sang tsigane ; on ne sait rien avec certitude quant aux relations que Rachmaninov entretenait avec cette femme, et leur histoire reste nimbée de mystère. Mais nous savons une chose : dans sa dernière œuvre, les *Danses symphoniques*, Rachmaninov rappelle le thème cyclique de sa *Première Symphonie* dans un chatoiement doré de sons : quelle que soit l'expérience personnelle que cache la symphonie, elle était toujours très présente à l'esprit du compositeur à la fin de sa vie.

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Symphonie n° 2, en mi mineur, op. 27 (1906–07)

Après les représentations de ses opéras en un acte *Le Chevalier avare* et *Francesca da Rimini*, en janvier 1906, Rachmaninov s'attela à la composition d'un opéra sur *Monna Vanna* de Maeterlinck, mais cet ouvrage rencontra des difficultés et resta à l'état de fragment. Puis, en février 1907, le compositeur écrivit à un ami à propos d'une rumeur qui circulait dans la presse russe : « C'est vrai, j'ai composé une symphonie. Elle est pourtant à l'état brut. Je l'ai terminée il y a un mois et immédiatement mise de côté. Elle a été pour moi une grande source de tracas, et je ne veux plus y penser. Mais le fait que les journaux aient eu connaissance de son existence me laisse perplexe. » Rachmaninov avait toutes les raisons de se montrer prudent dans l'annonce d'une nouvelle symphonie, car l'unique exécution de la Première, en 1897, avait été un désastre.

Rachmaninov dirigea les premières exécutions de la *Deuxième Symphonie* à Saint-Pétersbourg le 26 janvier 1908 et à Moscou une semaine plus tard. Dans les six années qui suivirent, il la dirigerait à plusieurs reprises, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, mais il ne la dirigerait plus jamais après avoir quitté la Russie en 1918, et malheureusement n'aurait jamais l'occasion de l'enregistrer.

Tous les auditeurs bienveillants s'accordent à trouver que la Deuxième Symphonie contient le meilleur de Rachmaninov. Avec sa pulsation et son rythme délibérément élastiques, elle est propulsée

principalement par cette magnifique profusion mélodique dont Rachmaninov s'était fait un si grand maître. L'orchestre sonne avec richesse et plénitude mais, à la différence de contemporains comme Strauss et Mahler, Rachmaninov utilise un effectif relativement modeste. Il est également assez peu russe dans sa manière d'aborder l'orchestration. Alors que des compatriotes comme Glinka et Chostakovitch mélangent peu les couleurs, Rachmaninov multiplie les nuances et les combinaisons, et obtient un mélange orchestral généreux et sonore, avec des cors et des bois graves (notamment les mélancoliques cor anglais et clarinette basse) soutenant le médium de la texture, et le tuba doublant les longues basses tenues sur lesquelles s'appuie souvent la musique.

L'introduction lente commence par un groupe entier de thèmes devises entendus les uns après les autres : la phrase initiale à l'unisson des violoncelles et contrebasses, les accords menaçants de cuivres et de bois, et la phrase qui passe des premiers aux second violons. Cette introduction, tout en étant un riche réservoir de thèmes à venir, préfigure également l'ampleur de ce qui suit.

L'*Allegro moderato* en *mi* mineur découle de l'introduction de manière organique. Son premier thème ardent est porté en avant avec les mêmes techniques séquentielles que celles qui caractérisaient l'introduction, mais le tempo plus élevé donne à la musique un caractère plus positif, plus tenace. Le second thème, qui débute et se termine en *sol* majeur, n'est pas conçu pour contraster fortement avec le premier, mais plutôt pour prolonger son discours mélodique dans des coloris différents, plus légers. Le turbulent développement, qui fragmente des motifs de l'introduction et le premier thème,



se déverse dans la reprise du premier thème, lequel conduit au sommet le plus intense du mouvement, écho du passage dépeignant le tourbillon infernal dans *Francesca da Rimini*. Le retour du second thème marque la première apparition de *mi* majeur, suggérant une conclusion dans la tonalité majeure ; mais, tandis que le tempo s'accélère pour la coda, la musique s'assombrit et le mouvement se clot dans un *mi* mineur tempétueux.

Même si l'activité est intense dans l'*Allegro moderato*, le rythme des changements harmoniques, délibérément régulier et assez lent dans son ensemble, fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un mouvement rapide. Par conséquent, le vif *Scherzo* en *la* mineur arrive en deuxième position, plutôt qu'en troisième. C'est l'un des mouvements les plus vigoureux, les plus incisifs dans le rythme et les plus clairs dans ses contours qu'ait composés Rachmaninov. Non seulement le thème principal au cor génère les idées contrapuntiques qui gambadent dans la section centrale, mais à la fin du mouvement il se révèle également comme un dérivé des sinistres accords de vents des mesures initiales de la symphonie. La musique s'éteint dans un murmure inquiétant.

Avec l'*Adagio*, la musique passe de la vigueur de *la* mineur au lyrisme de *la* majeur. La phrase initiale, émergeant aux violons, provient elle aussi de l'univers de *Francesca da Rimini*, cette fois du duo d'amour extatique. C'est l'un des trois éléments mélodiques principaux du mouvement, les deux autres étant le solo de clarinette recueilli qui fait suite immédiatement et la phrase de violon devise provenant de l'introduction de la symphonie. La présentation, puis la combinaison subtile de ces

trois éléments reste tout au long vocale, soutenue par une grande variété de figures accompagnatrices.

La symphonie prend toute son ampleur dans le finale, si équilibré que les réminiscences des mouvements précédents se combinent sans que l'élan se perde jamais. Le mouvement débute dans un style orgueilleux et sonore, et c'est ainsi que la symphonie s'achèvera. Au cours du mouvement, toutefois, l'espace se dégage pour toute une palette de sentiments et pour l'une des plus magistrales parmi les « grandes mélodies » de Rachmaninov, présentée à chacune de ses deux apparitions par la masse des cordes.

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Symphonie n° 3, en *la* mineur, op. 44
(1935–36)

Chacune des trois symphonies de Rachmaninov résume l'une des trois périodes de sa vie. La *Première* (1897) émane d'un jeune homme passionné et aventureux baignant dans le climat de la musique et de la littérature russes de la fin du XIX^e siècle. La *Deuxième* (1907) est une œuvre aux larges proportions, opulente, composée alors que Rachmaninov était au sommet de sa triple carrière de compositeur, pianiste et chef d'orchestre. La *Troisième*, écrite trois décennies plus tard, est née dans les années d'exil, alors que Rachmaninov était coupé de la culture et des traditions de son pays natal. Comme virtuose du piano, il était acclamé dans le monde entier ; mais hors de Russie on voyait moins, en lui, le compositeur.

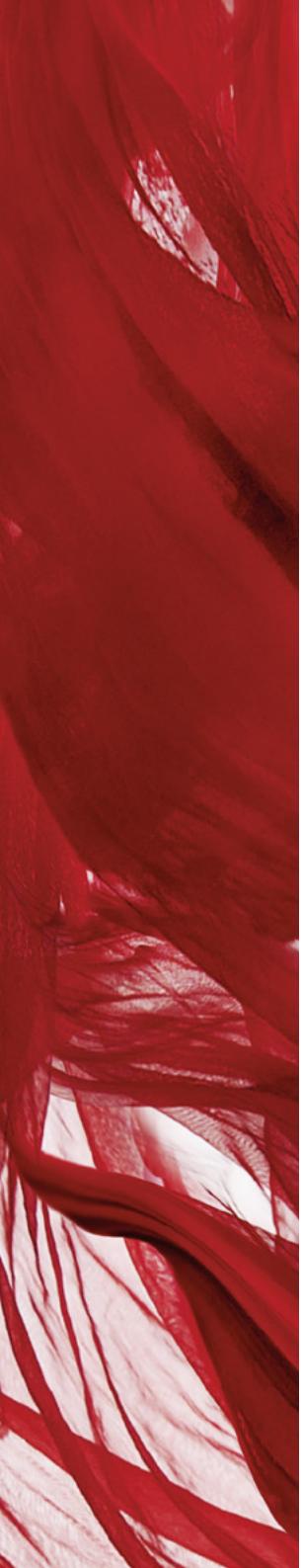


Rachmaninov commença sa *Troisième Symphonie* au cours de l'été 1935, dans sa villa au bord du lac des Quatre-Cantons, en Suisse. Les deux premiers mouvements naquirent relativement vite, mais le travail s'interrompit ensuite le temps d'une tournée de concert importante aux Etats-Unis, au cours de l'automne et de l'hiver suivants. Rachmaninov dut attendre juin 1936 pour pouvoir rentrer en Suisse et composer le finale. La première audition eut lieu en Amérique au mois de novembre suivant : « *J'ai assisté aux deux premières exécutions, écrit Rachmaninov, et [la symphonie] fut magnifiquement interprétée (Orchestre de Philadelphie - direction Stokowski). Le public réagit avec acrimonie, comme la critique. Personnellement, je suis fermement convaincu qu'il s'agit d'une œuvre réussie. Mais... parfois l'auteur a tort, lui aussi ! Toutefois, je maintiens mon jugement.* »

Rachmaninov avait raison quant à la qualité de sa symphonie ; mais peut-être faut-il pardonner aux premiers auditeurs, dans des Etats-Unis qui souffraient encore de la Dépression et dans une Europe craignant la guerre, de ne pas avoir apprécié dès la première écoute l'originalité de la partition. Composée dans un exil forcé, la *Troisième Symphonie* est à cheval inconfortablement entre deux mondes : la Russie, que Rachmaninov avait quittée après la révolution, et un nouvel environnement incertain, celui de l'Europe de l'Ouest et des Etats-Unis de l'entre-deux-guerres, dans lequel il fut contraint de reconstruire sa vie. La plupart des thèmes de la symphonie ont un caractère russe appuyé, mais ils sont traités avec une telle ambiguïté que peu d'éléments se révèlent conformes à qu'ils semblaient être de prime abord. Ainsi en est-il, par exemple, de ce que l'on désigne généralement comme le

« thème-devise ». Ce thème, une oscillation de trois notes dans l'esprit d'une psalmodie, apparaît au tout début, dans les couleurs pâles, étouffées de la clarinette, du cor avec sourdine et du violoncelle solo dans l'aigu. Il revient sous diverses formes au cours de la symphonie, mais c'est seulement à mi-parcours du finale qu'émerge sa signification latente. Furtivement, dans des passages que l'on remarque à peine, il sonne clairement comme une variante du *Dies iræ* grégorien – cette signature mélodique qui hante toute la musique de Rachmaninov, comme un sinistre rappel de la mortalité.

Dans ses grandes lignes, le premier mouvement donne l'illusion d'une forme sonate classique, où l'on reconnaît aisément l'introduction, l'exposition, le développement, la réexposition et la coda ; mais cette grande clarté formelle met en évidence un certain nombre de contradictions. L'introduction est brève : une présentation sans fioritures de la devise, immédiatement balayée par une explosion du plein orchestre. Le thème principal de l'*Allegro moderato*, présenté par les hautbois et bassons sur un motif berçant des violons, semble tout d'abord hésitant et fragile ; toutefois, malgré ce manque d'assurance initial, ce thème est le réservoir d'une bonne partie du matériau thématique à venir au long de la symphonie. Dans la section de développement, il est fragmenté et se charge d'une nette amertume, qui fait inévitablement penser au sentiment douloureux étreignant le compositeur au souvenir de son passé russe perdu. Le second thème, entonné par les violoncelles, appartient aux mélodies les plus mémorables de Rachmaninov, avec ses inflexions vocales, sa sensualité et sa propension à des déploiements infinis. Il semble issu d'un autre monde que le



premier, bien que tous deux soient en fait étroitement liés. Il est absent du long développement et, lorsque qu'il revient dans la réexposition, la stabilité qu'on attendait de lui est mise à mal par des modulations dans des tonalités éloignées : les frimas de l'hiver approchant ont eu raison de l'été indien.

Le mouvement central de la symphonie mixe mouvement lent et scherzo. Comme le premier mouvement, il s'ouvre et se referme par le thème-devise. L'*Adagio* montre Rachmaninov sous son jour le plus séduisant, avec un flot contrôlé de mélodies expressives progressant peu à peu jusqu'à un sommet fiévreux. L'*Allegro vivace*, dans un effet de contraste total, est mordant, surprenant, plein de rebondissements inattendus et de sonorités orchestrales étranges. A la fin de cette section, l'*Adagio* fait son retour, mais comme le souvenir tenu de lui-même. Très écourté, il n'est pas en mesure d'atteindre son précédent niveau d'intensité mais s'éteint doucement dans un halo de souvenirs.

Les mouvements centraux peuvent s'entendre comme une sorte d'axe autour duquel pivote la symphonie, et c'est la force de caractère injectée par la section de *scherzo* qui nourrit le finale ; en d'autres termes, c'est comme si les images du passé devaient à présent laisser place à l'acceptation du présent, avec toutes ses contradictions et ses défis irrésolus.

Le finale est, par certains aspects, celui des trois mouvements qui va le plus droit au but, avec sa puissance rythmique et sa virtuosité orchestrale. Mais les réminiscences fugaces de thèmes antérieurs, ainsi que les références furtives au *Dies iræ*, jettent sur ses traits caractéristiques des ombres déstabilisantes.

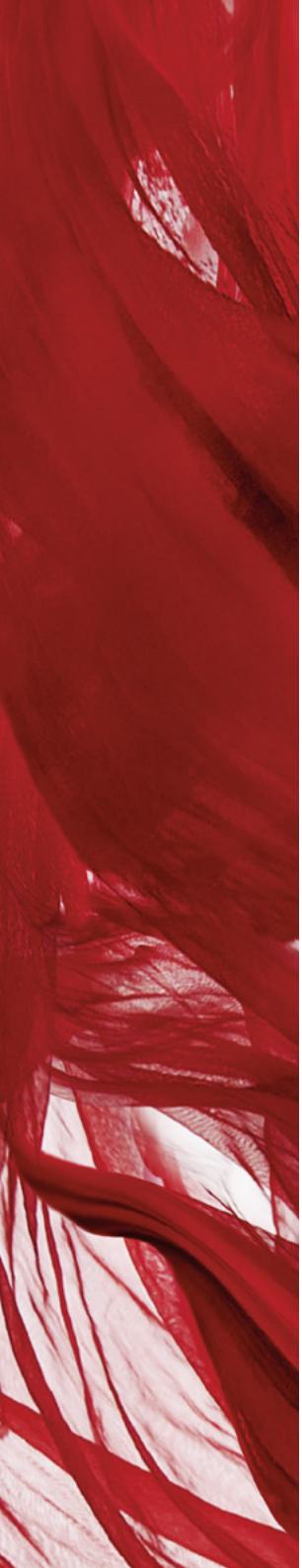
Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Danses symphoniques, op. 45 (1940)

Rachmaninov avait-il conscience que les *Danses symphoniques* seraient sa dernière œuvre ? Qu'il en ait eu la prémonition ou non, il a offert à sa carrière une conclusion appropriée comme peu de compositeurs l'ont fait : les *Danses symphoniques* comptent parmi ce que Rachmaninov a écrit de plus beau, représentant le bilan d'une vie entière de musique et d'émotions.

La composition de cette partition fut précédée par un grand hommage public à la triple carrière du musicien comme compositeur, pianiste et chef d'orchestre. Le 11 août 1939, Rachmaninov donna son dernier concert en Europe, et peut après il partit avec sa famille pour les Etats-Unis, comme tant d'artistes poussés hors du Vieux Continent par l'imminence de la guerre. Au cours de l'hiver suivant, l'Orchestre de Philadelphie lui consacra cinq concerts afin de marquer le trentième anniversaire de ses débuts américains (en 1909, il avait créé son *Troisième Concerto pour piano* à New York, tout d'abord sous la direction de Walter Damrosch, puis sous celle de Gustav Mahler). Rachmaninov se produisit comme pianiste et comme chef et, parmi les œuvres jouées, figuraient les trois premiers concertos pour piano, la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, les *Deuxième et Troisième Symphonies*, le poème symphonique *L'Île des morts* et la symphonie chorale *Les Cloches*.

Au cours de l'été 1941, Rachmaninov écrivit à Eugene Ormandy et lui offrit, ainsi qu'à l'Orchestre de Philadelphie, la création de trois *Danses fantastiques* ;



lorsque l'orchestration fut achevée deux mois plus tard, l'œuvre avait trouvé son titre définitif de *Danses symphoniques*. La partition existe sous deux formes : pour grand orchestre, et pour deux pianos. Rachmaninov, bien qu'expert en matière d'orchestration, veillait toujours anxieusement à faire contrôler les coups d'archet et les phrasés des parties de cordes par un instrumentiste professionnel et, en l'occurrence, le violoniste qui le fit bénéficier de son aide n'était pas le moindre, puisqu'il s'agissait de Fritz Kreisler.

Rachmaninov se montra toujours réticent à s'exprimer sur sa propre musique, si bien que nous ignorons à peu près tout des circonstances de composition des *Danses symphoniques*. Nous savons que d'autres de ses œuvres naquirent d'un stimulus visuel ou littéraire - *L'Ile des morts*, par exemple, ou plusieurs des *Etudes-tableaux* pour piano seul - et il est très vraisemblable que le compositeur ait investi les *Danses symphoniques* d'une signification poétique, voire autobiographique que nous pouvons tenter de deviner, mais qu'il ne révéla jamais. Les titres qu'il suggéra pour chacun des mouvements offrent peut-être une clef. Depuis que Mikhaïl Fokine avait conçu avec succès un ballet sur la musique de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* (Covent Garden, Londres, 1939), une nouvelle collaboration était envisagée. Rachmaninov joua les *Danses symphoniques* au chorégraphe, et lui expliqua qu'elles suivaient le déroulement Midi - Crénuscle - Minuit.

La première danse adopte un schéma tripartite, avec deux sections extérieures vives en *ut* mineur entourant un épisode plus lent en *ut* dièse mineur. Elle est marquée par une utilisation hors du commun, voire excentrique, de l'orchestre. Après

les trépignements des premières mesures, qui recourent au piano comme instrument d'orchestre et font entendre des appels de bois stridents, la section centrale présente des lignes de bois aux douces ondulations sur lesquelles se déploie une de ces mélodies magnifiques dont Rachmaninov avait le secret, tout d'abord au saxophone alto – une phrase étrange, mélancolique, unique dans son œuvre.

A la fin de la première danse, le calme envahit la musique et, tandis que l'on passe d'*ut* mineur en *ut* majeur, s'élève aux cordes un ample nouveau thème sur les motifs tintinnabulants des flûte, piccolo, piano, harpe et cloches. Rachmaninov ne s'attendait peut-être pas à ce que l'on y reconnaisse une autocitation : il s'agit en effet du thème cyclique de sa malheureuse *Première Symphonie*, qu'il retira (et dont la partition fut apparemment perdue) après une première – et unique – exécution catastrophique en 1897. L'échec de cette œuvre avait été un coup terrible pour le jeune compositeur, incapable d'écrire quoique ce soit de nouveau pendant plusieurs années. On ignore la signification personnelle que cette citation avait pour Rachmaninov à la fin de sa vie. S'agissait-il d'exorciser quelque chose, ou cela traduisait-il le souvenir de l'histoire d'amour cachée sous la symphonie ?

Un grondement de cuivres ouvre la deuxième danse. Il s'agit d'une valse symphonique dans la tradition de Berlioz, Tchaïkovski et Mahler ; et, comme dans les mouvements de ces compositeurs, la valse, la plus sociale et sociable des danses, prend par endroit l'aspect d'une danse macabre. Le titre de « Crénuscle » convient parfaitement à cette musique traversée d'ombres, hantée par les fantômes du passé.



Les quatre premières notes du thème cyclique de la *Première Symphonie* citées dans la première danse ont une autre signification, qui se révèle dans la troisième danse : elles forment le début de la mélodie de plain-chant *Dies iræ*, ce spectre de mort qui hante tant de partitions de Rachmaninov. Comme la première danse, la troisième adopte une structure en trois volets. La section centrale est imprégnée d'un chromatisme insistant, au caractère fatal ; les sections externes, par contraste, comportent des passages parmi les plus dynamiques que Rachmaninov aient jamais écrites. Une autre autocitation significative est celle d'un chant de la liturgie russe orthodoxe, que Rachmaninov avait utilisé en 1915 dans sa *Vigile de nuit* (plus connue sous le titre de Vêpres). Ce chant et le *Dies iræ* engagent un combat virtuel entre la vie et la mort ; et à la fin, tandis que le *Dies iræ* est vaincu par un nouveau chant liturgique, Rachmaninov inscrit le mot « Alliluya » (selon la propre graphie du compositeur, en caractère latins et non cyrilliques). A la fin de sa vie, donc, Rachmaninov semble avoir finalement exorcisé les fantômes qui avaient hanté toute sa musique, résumés dans la phrase de Pouchkine qu'il avait illustrée près d'un demi-siècle plus tôt dans son opéra *Aleko* : « Contre le destin, il n'y a aucune protection. »

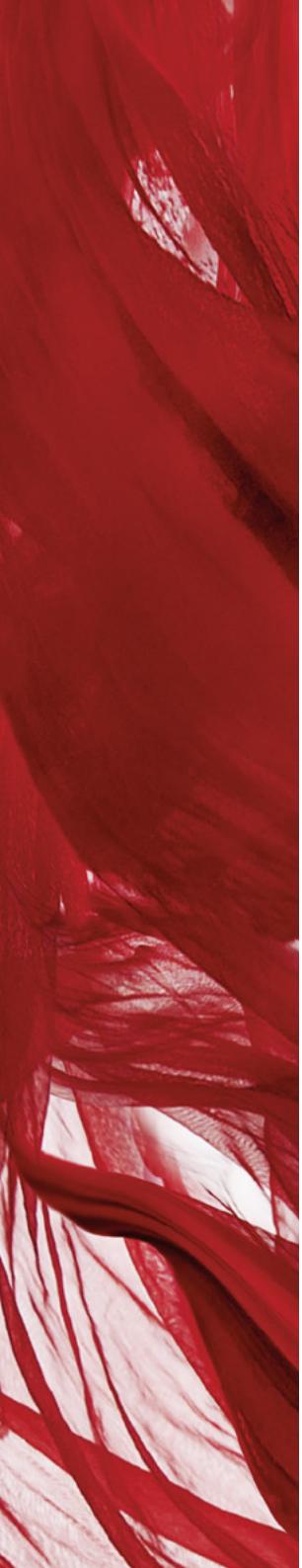
La création eut lieu le 3 janvier 1942 par l'Orchestre de Philadelphie sous la direction d'Eugene Ormandy. L'œuvre reçut un accueil mitigé, tout comme la *Troisième Symphonie* cinq ans plus tôt. Si l'on met de côté la question, assez secondaire, de savoir si le langage musical était trop désuet ou pas, ce qui semble avoir dérouté tout le monde à l'époque est le caractère insaisissable de l'œuvre, l'ambiguïté dérangeante de ses desseins et de son expression.

Avec le temps, les *Danses symphoniques* ont peu à peu été reconnues comme l'une des plus grandes réussites de Rachmaninov, comme une partition dont l'invention élevée et le brio orchestral n'ont d'égal que le sens profond du mystère qui réside au cœur de l'œuvre.

Sergei Rachmaninov (1873–1943)

« La mélodie, c'est la musique », écrivit Rachmaninov, « c'est la base de la musique tout entière, car une mélodie parfaite implique et fait surgir son propre schéma harmonique. » La passion du compositeur, pianiste et chef d'orchestre russe pour la mélodie fut capitale pour son œuvre, comme en témoigne à l'évidence sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, série de variations pleines de brio et de diversité sur un air du grand violoniste et compositeur du XIX^e siècle Niccolò Paganini.

Bien que le père du jeune Sergueï ait dilapidé une bonne part de l'héritage familial, il eut au commencement la sagesse d'investir sur l'éducation musicale de son fils. En 1882, le jeune garçon obtint une bourse pour aller étudier au conservatoire de Saint-Pétersbourg, mais de nouvelles catastrophes familiales mirent un frein à ses progrès et il déménagea afin de poursuivre son apprentissage au conservatoire de Moscou. Il s'y révéla comme un élève de piano très doué et y commença l'étude de la composition. Les premières œuvres de Rachmaninov révèlent sa dette à l'égard de la musique de Rimski-Korsakov et Tchaïkovski, même s'il s'est rapidement forgé un langage musical personnel, éminemment lyrique, qui s'exprime avec évidence dans le *Prélude pour piano en ut*



dièse mineur (1892). Sa *Première Symphonie* (1897) fut éreintée par la critique, ce qui anéantit son assurance. Dans son désespoir, le compositeur chercha secours auprès du Dr Nikolaï Dahl, qui par des séances d'hypnose rétablit sa confiance en lui-même et suscita sa volonté de composer le *Deuxième Concerto pour piano*, appelé à une célébrité planétaire par son apparition ultérieure dans la bande-son de *Brève Rencontre*, un classique du cinéma. Par la suite, l'imagination créatrice de Rachmaninov se déploya sans ambages dans une succession d'œuvres délibérément romantiques, qui tournaient le dos aux courants musicaux les plus modernes. Il quitta la Russie peu avant la révolution d'Octobre en 1917, donnant des concerts comme pianiste et chef d'orchestre et achetant des propriétés en Europe et aux Etats-Unis.

Mili Balakirev (1837–1910)

Tamara (1867–82)

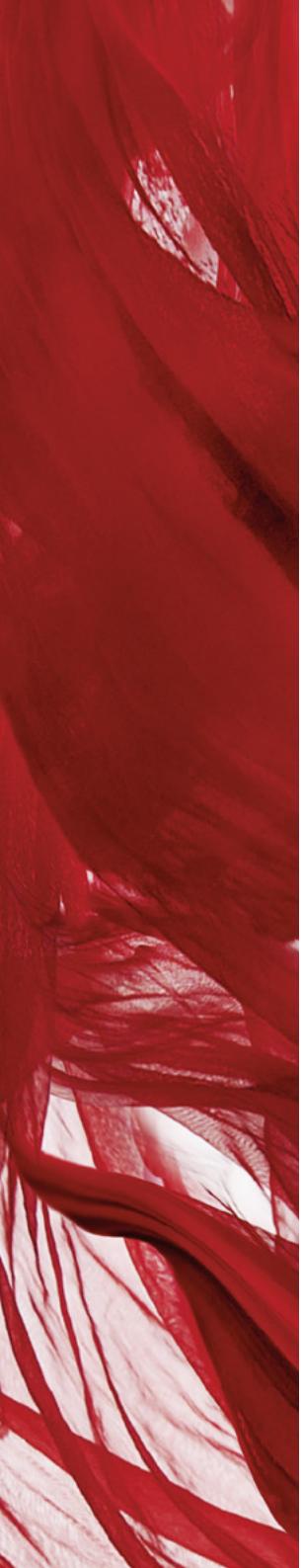
Balakirev séjourna pour la première fois dans le Caucase en 1862 et s'enthousiasma pour les paysages spectaculaires qu'il y découvrit, ainsi que pour les habitants et leur musique. Il en résulta notamment *Islamey*, la « fantaisie orientale » pour piano d'une redoutable difficulté qu'il composa en automne 1869. Vint ensuite *Tamara*, poème symphonique qu'il ne devait achever qu'en 1882, que l'on considère souvent comme son chef-d'œuvre.

Le titre de *Tamara* provient d'un poème de Mikhaïl Lermontov (1814-1841) situé au nord de la Géorgie, dans les gorges profondes où coule la rivière Terek. Surplombant ces gorges se dresse une haute tour,



dans laquelle vit la princesse Tamara, « aussi belle qu'un ange du ciel, aussi méchante et perfide qu'un démon ». Un voyageur de passage est attiré par la tour, comme ensorcelé. Tamara l'y accueille, parée de brocart et de perle, couchée sur un divan moelleux. « Des sons étranges et sauvages retentissent à travers la nuit », et il semble qu'à l'intérieur de la tour de Tamara « une centaine de jeunes gens et de jeunes filles ardents sont réunis pour leur nuit de noces, tandis que s'élèvent les gémissements de somptueuses funérailles ». Mais, tandis qu'apparaissent les premières lueurs de l'aube sur les montagnes, un silence sinistre se fait. La rivière gronde ; elle semble pleurer lorsque ses flots font dériver un corps. Une fenêtre de la tour s'éclaire d'une lueur, et l'on entend murmurer un adieu, « un si tendre adieu, d'une voix si douce, comme si elle promettait un rendez-vous d'extase, les caresses de l'amour ».

Le style oriental dont Glinka avait été le pionnier dans son opéra *Rousslan et Lioudmila*, et que Balakirev et ses disciples avaient porté à un niveau élevé, se caractérise par deux éléments principaux : un type de mélodies lentes et sinuées, souvent richement ornementées et présentant des intervalles augmentés, et des rythmes de danses rapides avec de nombreuses répétitions, souvent accompagnés d'une percussion luxuriante. Dans *Tamara*, ces éléments sont essentiels pour brosser l'atmosphère et traduire le déroulement narratif du poème. Le début est une peinture de la nature, évoquant les gorges de la rivière ; de là émerge peu à peu le premier des thèmes associés à Tamara, sur des figures ascendantes des bois. On a le sentiment que les destins funestes s'accumulent, tandis que de nouveaux thèmes ajoutent détails et couleurs



au récit. Les syncopes et les dislocations du rythme, la pure frénésie, voire l'hystérie de certains passages, sont tout aussi dérangeants qu'ils sont galvanisants.

Mili Balakirev (1837–1910)

Russie (Seconde Ouverture sur trois thèmes russes) (1864, rév. 1907)

Plus que pour sa propre musique, Balakirev est resté célèbre pour l'inspiration qu'il sut transmettre à ces compositeurs qui, dans les années 1860, avaient l'ambition de créer un style authentiquement russe en s'appuyant sur des matériaux populaires. Cette œuvre est un bel exemple de ce qu'ils tentaient de réussir. Elle repose sur trois chants populaires que Balakirev avait entendus au cours de ses voyages le long de la Volga : une chanson lente de mariage et deux rondes. Le premier de ces airs apparaît dans l'introduction lente et dans la coda, les deux autres dans la section principale rapide.

Balakirev fait passer les thèmes à travers le spectre de variations sur le rythme, l'harmonie et les couleurs. Les airs populaires étant constitués de courtes cellules répétées de nombreuses fois, ils peuvent aisément être fragmentés et combinés ; les syncopes et les déplacements d'accents donnent aux rythmes un caractère plus acéré et plus vivifiant peut-être que dans la musique que l'on pouvait entendre habituellement en Europe occidentale à cette époque. L'harmonie est elle aussi plus libre parfois que celle qu'auraient utilisée de nombreux compositeurs occidentaux, avec une insistance sur des notes étrangères à l'accord principal imitant la musique populaire. La couleur et la texture orchestrales ne

sont pas accessoires, mais constituent des éléments vitaux de la composition, et l'air est présenté dans différents registres et différentes combinaisons instrumentales qui donnent à chaque fois, au matériau de base, un caractère légèrement différent. Présentée au public en 1864, cette partition connut ensuite plusieurs éditions et révisions, chacune portant un titre et des explications variés. Elle fut donnée en 1864 sous le titre de *Seconde Ouverture sur des thèmes russes*, avec implicitement un programme au populisme radical.

A sa publication cinq ans plus tard, elle reçut le titre de *Mille Ans*, en référence à la fondation semi-légendaire de l'Etat russe en 862. En 1890, le titre changea de nouveau pour *Russie* (dans la version originale, c'était même « Rus' » : une évocation de la russité plutôt que le nom du pays moderne), avec un commentaire reliant les thèmes à des aspects particuliers de l'histoire russe. L'édition finale de la partition en 1907 (la version retenue pour le présent enregistrement) portait un commentaire supplémentaire disant que tout ce qui était beau et digne d'intérêt en Russie avait été détruit par les réformes de Pierre le Grand au XVIII^e siècle. Ces changements de titre et ces commentaires extra-musicaux reflètent les revirements personnels du compositeur, du jeune radical au pire réactionnaire ; ils n'ont presque rien de commun avec la pièce elle-même, qui illustre avec une finesse et une efficacité remarquables cette réflexion que l'on prête à Mikhaïl Glinka : « *Le peuple crée la musique, nous autres compositeurs ne faisons que l'arranger.* »

Mili Balakirev (1837–1910)

Mili Balakirev grandit au bord de la Volga, en aval de Moscou, dans la ville provinciale de Nijni Novgorod. Mais c'est Saint-Pétersbourg qui l'attira, et les ambitions musicales du jeune Balakirev l'y poussèrent à abandonner ses études de mathématiques et à s'engager dans la vie artistique de la capitale culturelle de la Russie. Cette décision porta bientôt ses fruits, et le jeune compositeur commença à se faire remarquer dans la communauté intellectuelle florissante de la ville, jusqu'à former le groupe dit « des Cinq » avec Alexandre Borodine, César Cui, Modest Moussorgski et Nikolaï Rimski-Korsakov. Ces jeunes musiciens s'élevaient contre l'establishment musical bourgeois, défendant la créativité sans entraves des autodidactes et les valeurs intrinsèques de la riche culture populaire russe.

En raison de son expérience, Balakirev devint le mentor officieux du groupe, montrant un certain autoritarisme. Il se mit à rejeter abruptement toute opinion musicale qui différait de celles qu'il défendait, si bien que toute la musique des Cinq se mit à sonner de plus en plus comme la sienne. Ces angoisses personnelles, attisées par une propension aux symptômes dépressifs, aboutirent à une dépression nerveuse en 1871 ; Balakirev abandonna alors tous les aspects de sa carrière musicale et trouva du réconfort auprès de l'Eglise orthodoxe russe. Il démissionna également de ses fonctions de directeur de l'Ecole de musique libre de Saint-Pétersbourg et obtint un poste confortable d'employé de bureau aux chemins de fer, loin de la ville. A cette époque, il avait complètement cessé de composer. Cinq ans plus tard, il finit par reprendre

son poste de directeur. Il recommença à écrire de la musique dans un style proche de celui de ses jeunes années, mais la passion lui faisait cruellement défaut. Il prit sa retraite en 1895 et consacra ses dernières années à la composition.

Notes de programme © Andrew Huth

Portrait (Rachmaninov) © Andrew Stewart

Portrait (Balakirev) © Mark Parker

Traduction : Claire Delamarche

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Sinfonie Nr. 1 in d-Moll op. 13 (1895)

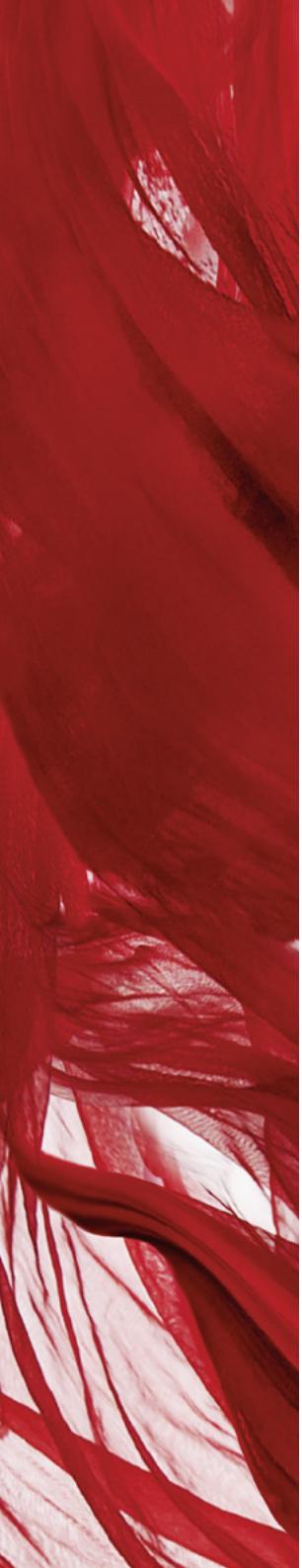
Rachmaninows Stern leuchtete zu Beginn seiner Laufbahn hell am Firmament. Er war kaum 20, als seine als Abschlussprüfungsstück am Moskauer Konservatorium komponierte einaktige Oper *Aleko* von Tschaikowski gelobt und am Bolschoi-Theater aufgeführt wurde. Rachmaninow hatte auch schon sein 1. Klavierkonzert geschrieben. Nach zwei kleiner konzipierten Orchesterstücken, *Der Felsen* und die *Fantasie über Zigeunerthemen*, fühlte er sich gerüstet, die anspruchsvollste Orchestergattung in Angriff zu nehmen. Die Komposition seiner enorm ehrgeizigen 1. Sinfonie nahm fast das ganze Jahr 1895 in Anspruch. Sie sollte alles bisher von ihm Erreichte übertreffen. "Ich glaube, ich begann, völlig neue Wege zu beschreiten", erinnerte sich Rachmaninow viele Jahre später.

Beljajew erklärte sich bereit, das Werk aufzuführen. Beljajew war Gründer und Mäzen der Russischen Sinfoniekonzerte in St. Petersburg, eine Konzertreihe zur Förderung neuer russischer Musik unter der gemeinsamen Leitung von Rimski-Korsakow und Glasunow. Vielleicht hätte Rachmaninow besser daran getan, seine Sinfonie in Moskau aufführen zu lassen, wo er besser bekannt war. Aber er freute sich sicherlich auf eine Uraufführung mit Prestigewert in St. Petersburg, wo Glasunow schon eine Aufführung des *Felsens* dirigiert hatte.

Die Sinfonie war allerdings eine andere Sache: Sowohl Rimski-Korsakow als auch Glasunow gaben ihre Bedenken zu verstehen. Dazu kommt, dass Glasunow zwar ein feiner Komponist und

vielseitiger Musiker war, aber kein inspirierender Dirigent, und unbedingt nicht der rechte Mann für eine ideale Umsetzung einer Musik, die er nicht besonders mochte. Die Proben für die Sinfonie waren völlig unzureichend (auf dem Programm standen noch zwei weitere Uraufführungen), und die Aufführung am 27. März 1897 gestaltete sich zu einer der berüchtigsten Katastrophen in der Musikgeschichte. Rachmaninow hockte draußen vor dem Saal und nahm seine eigene Musik kaum wahr. Wie immer, wenn ein Werk durchfällt, wurde dem Komponisten und nicht dem Dirigenten (der, mal von den anderen Schwächen abgesehen, wahrscheinlich betrunken war) die ganze Schuld zugeschoben. Die meisten Rezensionen waren vernichtend. Rachmaninows Selbstwertgefühl wurde erschüttert, und lange gelang es ihm nicht, ein gewichtiges neues Werk zu komponieren (auch wenn er zu jener Zeit auf anderen Gebieten sehr aktiv war und das Fundament für seine Laufbahn als Pianist und Dirigent schuf). Erst 1901 legte er sein nächstes Werk vor, das 2. Klavierkonzert.

Rachmaninow überlegte sich immer wieder einmal, die Sinfonie zu überarbeiten. Aber als er 1918 auswanderte, verblieb die Partitur in Russland und verschwand dann. Erst 1944 stieß man wieder auf die originalen Orchesterstimmen, auf deren Grundlage die Sinfonie rekonstruiert und am 17. Oktober 1945 in Moskau aufgeführt werden konnte. Zwei Dinge schälten sich bei der Wiederentdeckung der Sinfonie heraus: Hier hatte man es mit der kühnsten und interessantesten russischen Sinfonie seit der von Tschaikowski ein Jahrzehnt zuvor komponierten *Pathétique* zu tun. Zudem hatte die feindliche Rezeption der 1. Sinfonie in Rachmaninow einen Richtungswechsel seines Komponierens veranlasst,



denn er erlaubte sich später nie wieder solch einen Ausdruck roher Leidenschaft und solche unverhohlen tragische Gesten.

Wie Tschaikowski schafft auch Rachmaninow eine Spannung durch kontrastierende Themengruppen ganz unterschiedlichen Charakters. Der Zusammenhalt der Sinfonie wiederum wird durch eine zyklische Form und stets deutlich erkennbare thematische Verweise bewerkstelligt. Jeder Satz beginnt mit dem gleichen Motiv aus vier Tönen. Im ersten Satz wird das Motiv sofort von einer unheilvoll absteigenden Geste in den tiefen Streichern gefolgt. Das bildet das wiederkehrende Mottothema der Sinfonie, das in verschiedenen Verkleidungen in vielen späteren Themen zu hören ist.

In der gesamten Sinfonie gibt es einen auffallenden Kontrast zwischen den Themen mit fast liturgischem Charakter und den Themen mit Wendungen aus der Zigeuneramusik. Man hat diese Polarität als die Widerspiegung eines persönlichen Dramas im Leben Rachmaninows gedeutet. Die Partitur enthält die Widmung „Für A. L.“ und die grimmigen Worte des hl. Pauls: „Rache ist mein, ich will vergelten.“ Das ist auch das Epigraph für Tolstois *Anna Karenina*, die Geschichte einer zum Selbstmord getriebenen, leidenschaftlichen Frau. „A. L.“ steht mit höchster Wahrscheinlichkeit für Anna Lodischenskaja, eine mit einem Freund Rachmaninows verheiratete Frau mit Zigeunerherkunft. Aber man weiß nichts Gesichertes über Rachmaninows Beziehung zu ihr, und ihre Geschichte ist weiterhin im Schleier des Geheimnisses gehüllt. Man weiß allerdings, dass Rachmaninow in seinem letzten Werk, den *Sinfonischen Tänzen*, das Mottothema seiner 1. Sinfonie wieder aufnahm, in einem goldenen



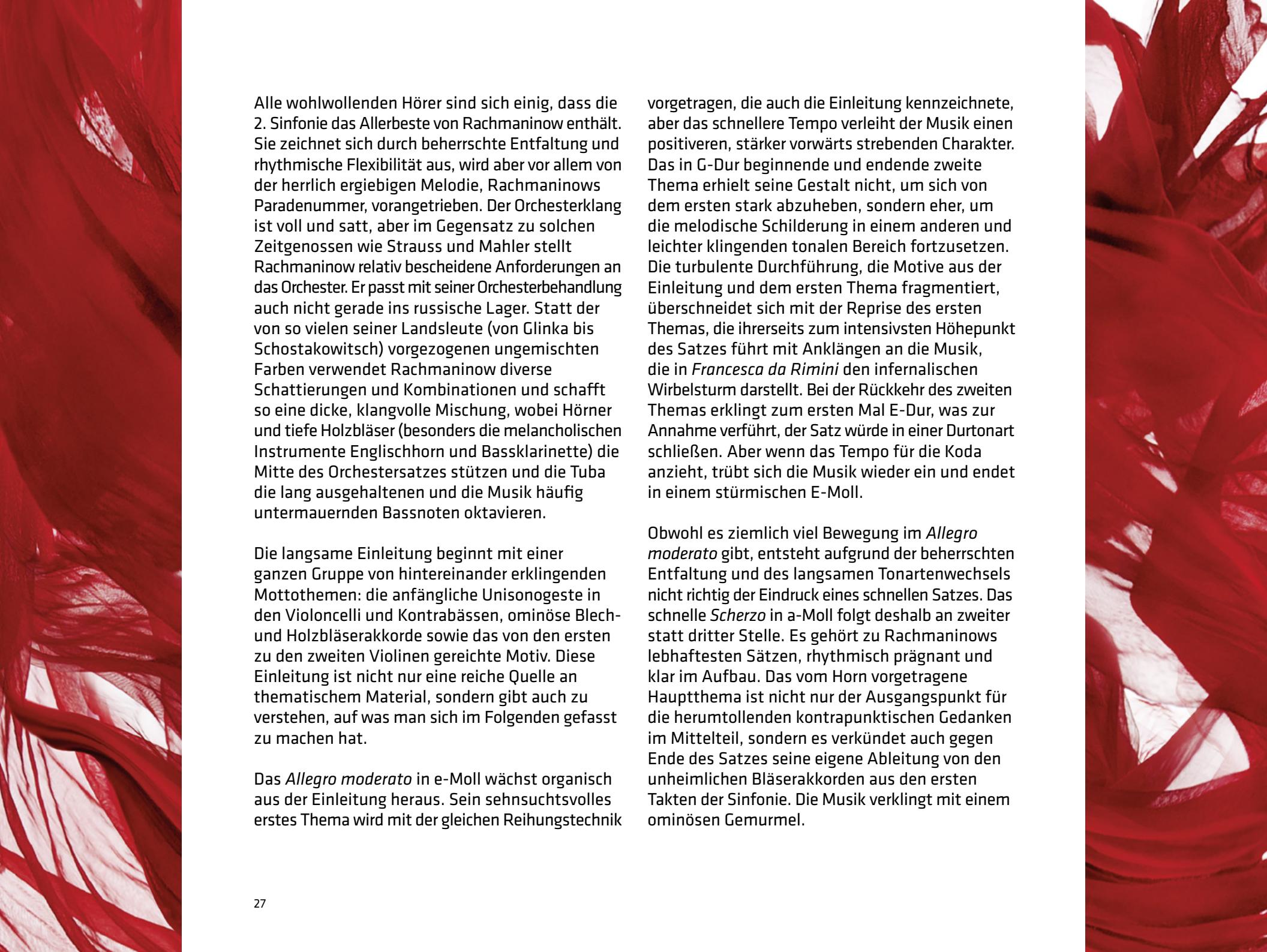
Klangschimmer. Welche Erfahrung auch immer hinter der Sinfonie gelegen haben mag, war sie Rachmaninow auch noch am Ende seines Lebens sehr gegenwärtig.

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Sinfonie Nr. 2 in e-Moll op. 27 (1906–07)

Nach den Aufführungen seiner zwei einaktigen Opern *Der geizige Ritter* und *Francesca da Rimini* im Januar 1906 begann Rachmaninow mit der Komposition einer Oper nach Maeterlincks *Monna Vanna*. Das Projekt geriet jedoch ins Stocken und blieb ein Fragment. Im Februar 1907 schrieb Rachmaninow dann einem Freund über ein Gerücht in der russischen Presse: „Es ist wahr, ich habe eine Sinfonie komponiert. Sie ist nur im Groben fertig. Ich beendete sie vor einem Monat und legte sie sofort zur Seite. Sie hat mir ernsthaftes Kopfzerbrechen bereitet, und ich werde nicht mehr über sie nachdenken. Aber es ist mir ein Rätsel, wie die Presse davon Wind bekam.“ Der Komponist hatte selbstverständlich Angst vor der Ankündigung einer neuen Sinfonie, denn die einzige Aufführung seiner ersten Sinfonie hatte 1897 in einem Fiasko geendet.

Rachmaninow dirigierte die ersten Aufführungen der zweiten Sinfonie am 26. Januar 1908 in St. Petersburg und eine Woche später in Moskau. Er dirigierte sie auch in den folgenden sechs Jahren mehrere Male, sowohl in Europa als auch in den USA, aber niemals nach seiner Ausreise aus Russland 1918. Leider hatte er niemals die Möglichkeit, sie einzuspielen.



Alle wohlwollenden Hörer sind sich einig, dass die 2. Sinfonie das Allerbeste von Rachmaninow enthält. Sie zeichnet sich durch beherrschte Entfaltung und rhythmische Flexibilität aus, wird aber vor allem von der herrlich ergiebigen Melodie, Rachmaninows Paradenummer, vorangetrieben. Der Orchesterklang ist voll und satt, aber im Gegensatz zu solchen Zeitgenossen wie Strauss und Mahler stellt Rachmaninow relativ bescheidene Anforderungen an das Orchester. Er passt mit seiner Orchesterbehandlung auch nicht gerade ins russische Lager. Statt der von so vielen seiner Landsleute (von Glinka bis Schostakowitsch) vorgezogenen ungemischten Farben verwendet Rachmaninow diverse Schattierungen und Kombinationen und schafft so eine dicke, klangvolle Mischung, wobei Hörner und tiefe Holzbläser (besonders die melancholischen Instrumente Englischhorn und Bassklarinette) die Mitte des Orchestersatzes stützen und die Tuba die lang ausgehaltenen und die Musik häufig untermauernden Bassnoten oktavieren.

Die langsame Einleitung beginnt mit einer ganzen Gruppe von hintereinander erklingenden Mottothemen: die anfängliche Unisonogeste in den Violoncelli und Kontrabässen, ominöse Blech- und Holzbläserakkorde sowie das von den ersten zu den zweiten Violinen gereichte Motiv. Diese Einleitung ist nicht nur eine reiche Quelle an thematischem Material, sondern gibt auch zu verstehen, auf was man sich im Folgenden gefasst zu machen hat.

Das *Allegro moderato* in e-Moll wächst organisch aus der Einleitung heraus. Sein sehnsuchtsvolles erstes Thema wird mit der gleichen Reihungstechnik

vorgetragen, die auch die Einleitung kennzeichnete, aber das schnellere Tempo verleiht der Musik einen positiveren, stärker vorwärts strebenden Charakter. Das in G-Dur beginnende und endende zweite Thema erhielt seine Gestalt nicht, um sich von dem ersten stark abzuheben, sondern eher, um die melodische Schilderung in einem anderen und leichter klingenden tonalen Bereich fortzusetzen. Die turbulente Durchführung, die Motive aus der Einleitung und dem ersten Thema fragmentiert, überschneidet sich mit der Reprise des ersten Themas, die ihrerseits zum intensivsten Höhepunkt des Satzes führt mit Anklängen an die Musik, die in *Francesca da Rimini* den infernalischen Wirbelsturm darstellt. Bei der Rückkehr des zweiten Themas erklingt zum ersten Mal E-Dur, was zur Annahme verführt, der Satz würde in einer Durtonart schließen. Aber wenn das Tempo für die Koda anzieht, trübt sich die Musik wieder ein und endet in einem stürmischen E-Moll.

Obwohl es ziemlich viel Bewegung im *Allegro moderato* gibt, entsteht aufgrund der beherrschten Entfaltung und des langsamen Tonartenwechsels nicht richtig der Eindruck eines schnellen Satzes. Das schnelle *Scherzo* in a-Moll folgt deshalb an zweiter statt dritter Stelle. Es gehört zu Rachmaninows lebhaftesten Sätzen, rhythmisch prägnant und klar im Aufbau. Das vom Horn vorgetragene Hauptthema ist nicht nur der Ausgangspunkt für die herumtollenden kontrapunktischen Gedanken im Mittelteil, sondern es verkündet auch gegen Ende des Satzes seine eigene Ableitung von den unheimlichen Bläserakkorden aus den ersten Takten der Sinfonie. Die Musik verklingt mit einem ominösen Gemurmel.



Das *Adagio* wendet die Musik von einer Vitalität in a-Moll zu einer Liedhaftigkeit in A-Dur. Die einleitende Geste der aufsteigenden Violinen stammt wiederum aus der Welt der *Francesca da Rimini*, diesmal handelt es sich um ihr schwärmerisches Liebesduett. Diese Geste gehört zu den drei wichtigsten melodischen Elementen im Satz. Die anderen beiden sind das unmittelbar darauf folgende wonnetrunkene KlarinettenSolo sowie das Violinmotto aus der Einleitung der Sinfonie. Der Vortrag dieser drei Elemente, gefolgt von ihrer subtilen Verknüpfung, ist durchgängig vokal empfunden und wird von einer großen Vielfalt begleitender Figuren getragen.

Die großzügigen Dimensionen werden im Schlussatz beibehalten, dessen Ausgewogenheit dafür sorgt, dass Erinnerungen an die vorangegangenen Sätze ohne Energieverlust einfließen können. Der Satz beginnt stolz, stürmisch, und so wird die Sinfonie letztlich auch enden. Im Verlauf des Satzes gibt es allerdings Raum für viele Gefühlsnuancen und eine der „allergrößten“ Melodien Rachmaninows, die in den beiden Fällen, in denen sie erklingt, den gesammelten Streichern anvertraut wird.

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Sinfonie Nr. 3 in a-Moll op. 44 (1935–36)

Die drei Sinfonien Rachmaninows repräsentieren jeweils eine der drei Hauptphasen seines Lebens. Die erste Sinfonie (1897) ist Ausdruck eines leidenschaftlichen und abenteuerlichen jungen Mannes vertraut mit der russischen Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts. Die zweite Sinfonie

(1907) ist ein umfangreiches und opulentes Werk, das auf dem Höhepunkt von Rachmaninows dreiseitiger Karriere als Komponist, Pianist und Dirigent entstand. Die drei Jahrzehnte später komponierte dritte Sinfonie stammt aus den Exiljahren, als Rachmaninow von seiner heimischen Kultur und ihren Traditionen abgeschnitten war. Obwohl er als Klaviersvirtuose weltweit gefeiert wurde, fand er nun als Komponist bei vielen außerhalb Russlands geringeren Anklang.

Rachmaninow begann die 3. Sinfonie im Sommer 1935 in seiner Villa am Vierwaldstättersee in der Schweiz. Die ersten zwei Sätze entstanden relativ schnell. Für eine große Konzertreise in den USA musste Rachmaninow allerdings die Arbeit in jenem Herbst und Winter unterbrechen. Erst im Juni 1936 konnte er in die Schweiz zurückkehren und den Schlussatz komponieren. Die Uraufführung fand im November des gleichen Jahres in Amerika statt. „Ich war bei den ersten zwei Aufführungen anwesend“, schrieb Rachmaninow, „sie wurde wunderbar gespielt (das Philadelphia Orchestra – Stokowski dirigierte). Sowohl das Publikum als auch die Rezessenten reagierten verschnupft. Persönlich bin ich völlig überzeugt, dass es ein gutes Werk ist. Aber... manchmal irrt sich auch der Autor! Ich halte jedoch an meiner Meinung fest.“ (Übersetzung aus dem Englischen, d. Ü.) Rachmaninow hatte recht, was die Qualität der Sinfonie betraf. Die ersten Reaktionen des Publikums lassen sich vielleicht damit erklären, dass die Menschen in den USA noch an der Weltwirtschaftskrise litten und in Europa vor einem Krieg bangten. Die 3. Sinfonie ist das Werk eines sich schwer ins Exil einlebenden Mannes. Sie bewegt sich mit Unbehagen zwischen zwei Welten: zum einen das Russland, das



Rachmaninow nach der Revolution verlor, und zum anderen die unsichere neue Welt Westeuropas und den USA zwischen den zwei Weltkriegen, wo der Komponist sein Leben neu aufbauen musste. Die meisten Sinfonietthemen haben einen sehr eindeutig russisch Charakter, werden aber so zweideutig behandelt, dass wenige Sachen ganz das sind, was sie anfänglich scheinen. Man braucht zum Beispiel nur an das so genannte „Mottothema“ denken. Dieses Thema erklingt gleich zu Beginn wie ein einleitender Choral aus drei wechselnden Tönen, die hier in den wässrigen, gequetschten Farben der Klarinette, des gedämpften Horns und hohen Solocellos gekleidet sind. Das Mottothema kehrt im Verlauf der Sinfonie in verschiedenen Formen wieder. Doch erst halbwegs durch den Schlusssatz tritt seine latente Bedeutung zutage. Hier huschen schnell Passagen vorbei (die man leicht verpassen kann), in denen das Motto unverkennbar als eine Variante des gregorianischen Chorals *Dies irae* in Erscheinung tritt – eine sich durch die gesamte Musik Rachmaninows ziehende melodische Mahnung, dass alles vergänglich ist.

Die äußere Gestalt des ersten Satzes täuscht mit deutlich artikulierter Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise und Koda einen klassischen Sonatenhauptsatz vor. Aber genau diese Deutlichkeit lässt eine Reihe von Widersprüchen hervortreten. Die Einleitung ist kurz: eine schmucklose Vorstellung des Mottos, das sofort von einem Ausbruch des gesamten Orchesters hinweggefegt wird. Das mit Oboen und Fagotten über einer wiegenden Violinfigur orchestrierte Hauptthema *Allegro moderato* klingt zu Beginn zögernd und zerbrechlich. Trotz seiner anfänglichen Schüchternheit enthält jedoch dieses Thema die Motive für den Großteil des

Sinfoniematerials. Im Durchführungsabschnitt wird das Thema fragmentiert und spürbar bitter gefärbt, was unweigerlich die Trauer des Komponisten über den Verlust seiner russischen Vergangenheit assoziiert. Das von den Celli eingeleitete zweite Thema gehört zu Rachmaninows einprägsamen „großen Melodien“: liedhaft phrasiert, sinnlich und mit einem endlosen Potential zum Weiterspinnen. Im Vergleich zum ersten Thema scheint dieses Thema in einer anderen Welt zu leben, obgleich die beiden eigentlich sehr verwandt sind. In der langen Durchführung ist es abwesend, und wenn es in der Reprise wiederkehrt, gerät seine erwartete Stabilität durch Modulation zu entfernten Tonarten ins Wanken: in den Altweibersommer hat sich ein Hauch bevorstehender Winterkälte eingeschlichen.

In der Mitte der Sinfonie steht ein Satz, der sowohl den langsamen Satz als auch das *Scherzo* in sich vereint. Dieser Satz beginnt und endet wie der erste Satz mit dem Mottothema. Im *Adagio* zeigt sich Rachmaninow von seiner üppigsten Seite. Hier ergießen sich kontrolliert ausdrucksvolle Melodien und steigern sich allmählich zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt. Im völligen Gegensatz dazu ist das *Allegro vivace* spröde, schrullig, voller unerwarteter Wendungen und bizarre Orchesterklänge. Nach Abschluss dieses Abschnitts kehrt das *Adagio* wieder zurück, wenn auch als Schatten seiner selbst. Sehr verkürzt kann es seine vorherige Intensität nicht erreichen und verklingt in einem rückblickenden Nebel.

Der Mittelsatz lässt sich als eine Art Wendepunkt deuten, in dem sich die Sinfonie neu ausrichtet. Die im Scherzoabschnitt eingeführte Hartnäckigkeit speist den Schlusssatz, oder anders gesagt, man



könnte meinen, Bilder der Vergangenheit müssten nun einer Akzeptanz der Gegenwart weichen, mit all ihren Widersprüchen und ungelösten Problemen.

Der Schlussatz mit seiner Orchestervirtuosität und prägnant-rhythmischen Triebkraft ist in gewisser Weise der unkomplizierteste Satz der Sinfonie. Erinnerungen an frühere Themen sowie flüchtige Verweise auf das *Dies irae* werfen jedoch beunruhigende Schatten über das Geschehen.

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

Sinfonische Tänze op. 45 (1940)

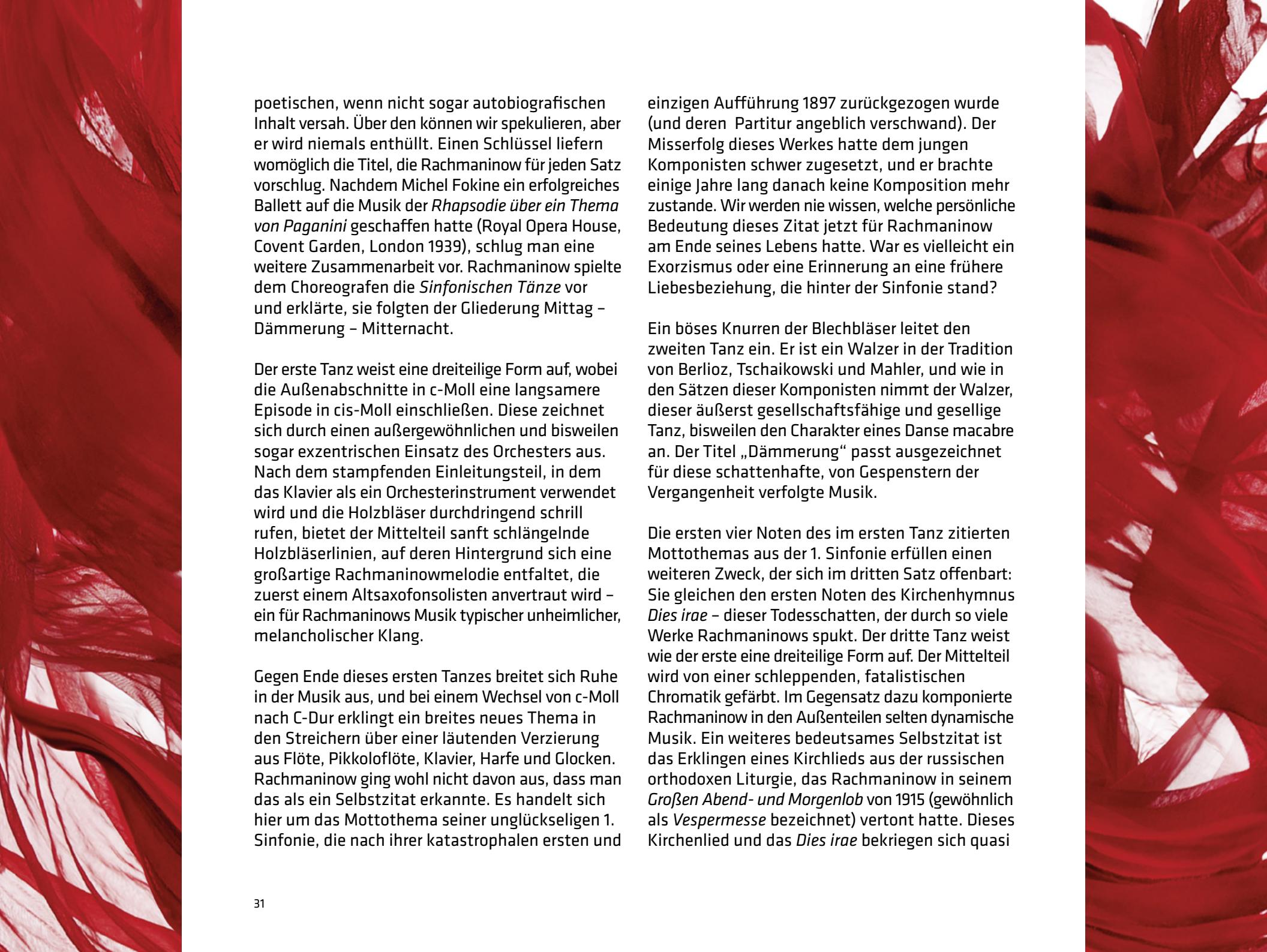
War sich Rachmaninow bewusst, dass die *Sinfonischen Tänze* sein letztes Werk sein würden? Ungeachtet davon, ob er so eine Vorahnung hatte oder nicht, beendigten wenige Komponisten ihre Laufbahn mit solch passender Musik. Die *Sinfonischen Tänze* enthalten nämlich das Feinste von Rachmaninow und stellen ein Kompendium lebenslanger musikalischer und emotioneller Erfahrungen dar.

Vor der Komposition des Werkes fand eine große öffentliche Retrospektive von Rachmaninows dreifältiger Karriere als Komponist, Pianist und Dirigent statt. Am 11. August 1939 trat Rachmaninow zum letzten Mal in Europa auf, und kurz danach zog er mit seiner Familie in die USA. Er gehörte zu den zahlreichen vom heraufziehenden Krieg aus Europa fortgetriebenen Künstler. In der darauf folgenden Winterspielzeit gab das Philadelphia Orchestra zur Feier des 30. Jahrestages von Rachmaninows amerikanischem Debüt fünf

Konzerte in New York ausschließlich mit Werken des Komponisten (1909 war Rachmaninow in New York als Solist in der von Walter Damrosch dirigierten Uraufführung seines 3. Klavierkonzerts aufgetreten, bei der nächsten Aufführung des Werkes in New York stand Gustav Mahler am Pult). Rachmaninow trat als Pianist und Dirigent in Erscheinung, zu den gespielten Werken gehörten die drei Klavierkonzerte, die *Rhapsodie über ein Thema von Paganini*, die 2. und 3. Sinfonie, die sinfonische Dichtung *Die Toteninsel* und die Chorsinfonie *Die Glocken*.

Im Sommer 1941 schrieb Rachmaninow an Eugene Ormandy und bot ihm und dem Philadelphia Orchestra die Uraufführung der drei „Fantastischen Tänze“ an. Als die Orchestrierung zwei Monate später fertig gestellt war, hatte sich der Komponist endgültig für den Titel *Sinfonische Tänze* entschieden. Das Werk liegt in zwei Fassungen vor: für großes Orchester und für zwei Klaviere. Rachmaninow ließ trotz seiner ausgezeichneten Orchestrierungsfähigkeiten die Bogenführungen und Artikulationen der Streicherstimmen immer von einem professionellen Musiker überprüfen, und in diesem Fall genoss er die Hilfe von keinem Geringeren als dem Violinisten Fritz Kreisler.

Rachmaninow scheute sich gewöhnlich, über seine Musik zu sprechen. Deshalb wissen wir sehr wenig über den Kompositionshintergrund der *Sinfonischen Tänzen*. Uns ist jedoch bekannt, dass andere Werke Rachmaninows von einer visuellen oder literarischen Idee angeregt wurden – Beispiele dafür sind *Die Toteninsel* und einige *Etudes-tableaux* für Klavier solo. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, dass der Komponist auch die *Sinfonischen Tänze* mit einem



poetischen, wenn nicht sogar autobiografischen Inhalt versah. Über den können wir spekulieren, aber er wird niemals enthüllt. Einen Schlüssel liefern womöglich die Titel, die Rachmaninow für jeden Satz vorschlug. Nachdem Michel Fokine ein erfolgreiches Ballett auf die Musik der *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* geschaffen hatte (Royal Opera House, Covent Garden, London 1939), schlug man eine weitere Zusammenarbeit vor. Rachmaninow spielte dem Choreografen die *Sinfonischen Tänze* vor und erklärte, sie folgten der Gliederung Mittag – Dämmerung – Mitternacht.

Der erste Tanz weist eine dreiteilige Form auf, wobei die Außenabschnitte in c-Moll eine langsamere Episode in cis-Moll einschließen. Diese zeichnet sich durch einen außergewöhnlichen und bisweilen sogar exzentrischen Einsatz des Orchesters aus. Nach dem stampfenden Einleitungsteil, in dem das Klavier als ein Orchesterinstrument verwendet wird und die Holzbläser durchdringend schrill rufen, bietet der Mittelteil sanft schlängelnde Holzbläserlinien, auf deren Hintergrund sich eine großartige Rachmaninowmelodie entfaltet, die zuerst einem Altsaxofonsolisten anvertraut wird – ein für Rachmaninows Musik typischer unheimlicher, melancholischer Klang.

Gegen Ende dieses ersten Tanzes breitet sich Ruhe in der Musik aus, und bei einem Wechsel von c-Moll nach C-Dur erklingt ein breites neues Thema in den Streichern über einer läutenden Verzierung aus Flöte, Pikkoloflöte, Klavier, Harfe und Glocken. Rachmaninow ging wohl nicht davon aus, dass man das als ein Selbstzitat erkannte. Es handelt sich hier um das Mottothema seiner unglückseligen 1. Sinfonie, die nach ihrer katastrophalen ersten und

einigen Aufführung 1897 zurückgezogen wurde (und deren Partitur angeblich verschwand). Der Misserfolg dieses Werkes hatte dem jungen Komponisten schwer zugesetzt, und er brachte einige Jahre lang danach keine Komposition mehr zustande. Wir werden nie wissen, welche persönliche Bedeutung dieses Zitat jetzt für Rachmaninow am Ende seines Lebens hatte. War es vielleicht ein Exorzismus oder eine Erinnerung an eine frühere Liebesbeziehung, die hinter der Sinfonie stand?

Ein böses Knurren der Blechbläser leitet den zweiten Tanz ein. Er ist ein Walzer in der Tradition von Berlioz, Tschaikowski und Mahler, und wie in den Sätzen dieser Komponisten nimmt der Walzer, dieser äußerst gesellschaftsfähige und gesellige Tanz, bisweilen den Charakter eines *Danse macabre* an. Der Titel „Dämmerung“ passt ausgezeichnet für diese schattenhafte, von Gespenstern der Vergangenheit verfolgte Musik.

Die ersten vier Noten des im ersten Tanz zitierten Mottothemas aus der 1. Sinfonie erfüllen einen weiteren Zweck, der sich im dritten Satz offenbart: Sie gleichen den ersten Noten des Kirchenhymnus *Dies irae* – dieser Todesschatten, der durch so viele Werke Rachmaninows spukt. Der dritte Tanz weist wie der erste eine dreiteilige Form auf. Der Mittelteil wird von einer schleppenden, fatalistischen Chromatik gefärbt. Im Gegensatz dazu komponierte Rachmaninow in den Außenteilen selten dynamische Musik. Ein weiteres bedeutsames Selbstzitat ist das Erklingen eines Kirchlieds aus der russischen orthodoxen Liturgie, das Rachmaninow in seinem *Großen Abend- und Morgenlob* von 1915 (gewöhnlich als *Vespermesse* bezeichnet) vertont hatte. Dieses Kirchenlied und das *Dies irae* bekriegen sich quasi



in einem Kampf auf Leben und Tod. Gegen Ende, an der Stelle, wo das *Dies irae* schließlich von einem neuen Kirchenlied überwältigt und bezwungen wird, schrieb Rachmaninow in die Partitur das Wort „Alliluya“ (Rachmaninows Buchstabierung, mit lateinischen, nicht kyrillischen Buchstaben). Am Ende seines Lebens und mit seiner letzten Komposition scheint Rachmaninow also schließlich den Teufel ausgetrieben zu haben, der in seiner gesamten Musik herum spukt und sich mit der Redewendung Puschkins zusammenfassen lässt, die der Komponist fast ein halbes Jahrhundert zuvor in seiner Oper *Aleko* vertont hatte: „Gegen das Schicksal gibt es keinen Schutz.“

Die Uraufführung fand am 3. Januar 1942 mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy statt. Das Werk wurde gemischt aufgenommen wie schon die 3. Sinfonie fünf Jahr davor. Mal von der kaum relevanten Frage abgesehen, ob die musikalische Sprache zu altmodisch war oder nicht, scheint eine schwer fassbare Qualität des Werkes, eine unbehagliche Ambiguität der Ziele und des Ausdrucks, alle zu jener Zeit verwirrt zu haben. Im Laufe der Zeit begann man allmählich die *Sinfonischen Tänze* als eine der feinsten Errungenschaften Rachmaninows zu schätzen, wo ein tiefes Gefühl des Rätselhaften im Herzen des Werkes das hohe Maß an Einfallsreichtum und instrumentaler Brillanz nur bereichert.

Sergei Rachmaninow (1873–1943)

„Melodie ist Musik“, schrieb Rachmaninow, „die Grundlage der Musik als Ganzes, weil eine perfekte Melodie ihre eigene harmonische Gestalt birgt und ins Leben ruft.“ Die Leidenschaft des russischen

Komponisten, Pianisten und Dirigenten für Melodien spielte in seinem Schaffen eine zentrale Rolle und ist deutlich hörbar in seiner *Rhapsodie über ein Thema von Paganini*, einer brillanten und vielseitigen Variationsreihe über ein Thema des großartigen Violinisten und Komponisten des 19. Jahrhunderts Niccolò Paganini.

Obwohl der Vater des jungen Sergei den Großteil des Erbes verschwendete, investierte er anfänglich klug in die musikalische Ausbildung seines Sohns. 1882 erhielt der Junge ein Stipendium für ein Studium am St. Petersburger Konservatorium, doch weitere Katastrophen zu Hause hinderten seine Entwicklung. Er zog deshalb nach Moskau und studierte dort weiter. Hier erwies er sich als ein ausgezeichneter Klavierstudent und begann mit Kompositionsunterricht. Rachmaninows frühe Werke zeigen den Einfluss von Rimski-Korsakow und Tschaikowski. Doch bald schon bildete er eine eigene, opulent lyrische Musiksprache heraus, die deutlich in seinem Prélude in cis-Moll für Klavier (1892) zum Ausdruck kommt. Seine 1. Sinfonie (1897) wurde von den Rezensenten zerrissen, was das Selbstwertgefühl des Komponisten total zerrüttete. Verzweifelt bat er Dr. Nikolai Dahl um Hilfe, dessen Hypnotherapie Rachmaninows Glauben an sich selbst wiederherstellte und ihn im Willen stärkte, sein 2. Klavierkonzert abzuschließen, das durch seine spätere Verwendung als Musik zum Filmklassiker *Begegnung* weithin bekannt wurde. Danach entfaltete sich Rachmaninows Kreativität frei und er schuf eine Reihe von unverhohlen romantischen Werken jenseits neuerer musikalischer Trends. Er verließ Russland kurz vor der Oktoberrevolution 1917, unternahm Konzertreisen als Pianist und Dirigent und erwarb Immobilien in Europa und den USA.

Mili Balakirew (1837–1910)

Tamara (1867–82)

Balakirew besuchte den Kaukasus zum ersten Mal 1862 und war von den dramatischen Landschaften, den Menschen und ihrer Musik begeistert. Ein Resultat dieses Besuchs war *Islamej*, die verteufelt schwierige „orientalische Fantasie“ für Klavier, die Balakirew im Herbst 1869 komponierte. Dann kam die sinfonische Dichtung *Tamara*, die allerdings erst 1882 abgeschlossen wurde. Viele betrachten *Tamara* als das Hauptwerk des Komponisten.

Der Titel *Tamara* stammt aus einem Gedicht Michail Lermontows (1814–41), das eine tiefe Schlucht im Norden Georgiens beschreibt, durch die der Fluss Terek fließt. In einem Turm über der Schlucht lebt die Prinzessin Tamara „wie himmlische Engel so schön/ dämonische Pläne sie hegt“. Ein Reisender kommt an dem Turm vorbei und wird von ihm wie verzaubert angezogen. Dort wird er von Tamara begrüßt, die gekleidet in Samt und Perlen auf einem Bett liegt. „Und Klänge, so seltsam und wild/ ertönten von dort durch die Nacht“, und es scheint, als ob in Tamaras Turm „wohl einhundert Pärchen vereint/ zu hochzeitlich freudigem Tun/ das laut eine Leiche beweint.“ Aber beim ersten Lichtstrahl der Morgendämmerung über dem Felsen breitet sich eine unheimliche Stille aus. Der Fluss rauscht weiter, und es scheint, als ob er weint, wenn seine Wogen einen Körper davongetragen. In einem Turmfenster flattert ein zartweißes Etwas und flüstert: „‘Mach’s gut!'/ Es war so ein rührender Abschied/ so süß klang die Stimme noch nach/ die Wiedersehnsfreude und Liebe/ auf ewig und immer versprach.“

Der orientalische Stil, der von Glinka in seiner Oper *Ruslan und Ljudmila* erstmals vorgestellt und dann von Balakirew und seinen Anhängern auf eine neue Stufe gehoben wurde, zeichnete sich durch zwei Eigenschaften aus: eine zähe langsame Melodie, die häufig stark verziert war und übermäßige Intervalle enthielt, sowie schnelle Tanzrhythmen mit reichlich Wiederholung, die oft mit viel Schlagzeug begleitet wurden. In *Tamara* sind diese Eigenschaften zur Wiedergabe der Atmosphäre und des Gedichtverlaufs von wesentlicher Bedeutung. Der Beginn ist Tonmalerei zur Darstellung der Flussschlucht. Hieraus schält sich in den aufsteigenden Holzbläsern allmählich das erste „Tamarathema“ heraus. Es herrscht ein Gefühl zunehmender Tragik, wenn weitere Themen der Erzählung mehr Details und Farbe hinzufügen. Die Syncopen und rhythmischen Verschiebungen, der schiere, ja fast schon hysterische Taumel mancher Passagen sind gleichermaßen beunruhigend wie aufregend.

Mili Balakirew (1837–1910)

Russia (2. Ouvertüre über drei russische Themen) (1864, überarb. 1907)

Balakirew ist fast weniger für seine eigene Musik als für die Anregungen bekannt, die er jenen Komponisten in den 1860ern gab, die versuchten, durch Nutzung von Volksmusikmaterial einen wahren russischen Stil zu schaffen. Das hier vorliegende Werk ist ein gutes Beispiel für das, was sie zu erreichen versuchten. Es beruht auf drei Volksliedern, die Balakirew bei seinen Reisen entlang der Wolga gehört hatte: ein langsames Hochzeitslied und zwei Reigen. Das erste Lied erklingt in der langsamen



Einleitung und Koda, die beiden anderen werden im schnellen Hauptteil herangezogen.

Balakirew bearbeitet seine Themen mit einer großen Palette von rhythmischen, harmonischen und klangfarblichen Variationen. Da die Volkslieder aus kurzen, oft wiederholten Motiven bestehen, können sie leicht in Fragmente gespalten und neu kombiniert werden. Syncopen und verschobene Betonungen verleihen dem Rhythmus einen prägnanteren und womöglich frischeren Charakter, als man in der westeuropäischen Musik jener Zeit gewohnt war. Im Vergleich mit vielen anderen westeuropäischen Komponisten jene Zeit bewegt sich auch die Harmonie freier und betont dabei wie in der Volksmusik üblich tonartenfremde Noten. Orchesterfarben und Textur sind nicht zufällig gewählt, sondern wichtige Elemente der Komposition. So erhält das Grundmaterial durch Spielen der Melodien in unterschiedlichen Registern oder mit verschiedenen Kombinationen von Instrumenten einen jeweils leicht abweichenden Charakter. Das hier vorliegende Stück wurde 1864 uraufgeführt und mehrmals überarbeitet, jedes Mal mit einem anderen Titel und unterschiedlichen Erklärungen. Bei der Uraufführung 1864 hieß das Werk *2. Ouvertüre über russische Themen* und deutete ein Programm radikal-populistischer Art an.

Bei der Veröffentlichung des Werkes fünf Jahre später erhielt es den Titel *1000 Jahre* und bezog sich dabei auf die angebliche Gründung des russischen Staates 862. 1890 wurde der Titel erneut geändert, diesmal zu *Russia* (im Original spielt „Russ“ eher an das Russischsein als den Namen des heutigen Landes an). Diesmal stellte ein Kommentar Verbindungen zwischen den Themen und bestimmten Aspekten

russischer Geschichte her. Die endgültige Ausgabe der Partitur 1907 (die in dieser Einspielung zu hörende Fassung) enthielt einen weiteren Kommentar, der behauptet, dass alles Feine und Wertvolle in Russland von den Reformen Peter des Großen im 18. Jahrhundert zerstört wurde. Diese verschiedenen Titel und außermusikalischen Erklärungen spiegeln den Übergang des Komponisten von einem jungen Radikalen zu einem äußerst pessimistischen Reaktionär wider und haben fast nichts mit dem Stück als solches zu tun. Das Werk ist ein beachtenswert geschliffenes und wirksames Beispiel für die Michail Glinka zugeschriebene Bemerkung: „Das Volk schafft die Musik, wir Komponisten bearbeiten sie nur.“

Mili Balakirew (1837–1910)

Mili Balakirew wuchs flussabwärts von Moskau in der an der Wolga gelegenen Verwaltungshauptstadt Nischni Nowgorod auf. Der Reiz ging jedoch von St. Petersburg aus. Von musikalischen Ambitionen erfüllt gab der junge Balakirew seine Mathematikstudien auf und begann ein Künstlerleben in Russlands wichtigster Kulturstadt. Balakirews Entscheidung fand bald Bestätigung. Der junge Komponist machte sich in den Künstlerkreisen der Stadt einen Namen und schloss sich schließlich der *Gruppe der Fünf* an. Zu ihr gehörten neben Balakirew auch Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow. Diese jungen Musiker opponierten sich gegen das bürgerliche Musiketablissement und sprachen sich für den unverdorbenen kreativen Geist eines Autodidakten und den natürlichen Reichtum der umfangreichen russischen Volkskultur aus.



Aufgrund seiner Erfahrung übernahm Balakirew die inoffizielle Rolle eines Mentors für die Gruppe, entwickelte sich jedoch zu einer autoritären Person. Er lehnte unvermittelt alle musikalischen Meinungen ab, die sich von seinen eigenen unterschieden, was dazu führte, dass die Musik aller fünf Komponisten zunehmend ähnlich und immer mehr nach Balakirew klang. Diese Unsicherheiten Balakirews, die durch eine zu starken Depressionsschüben neigenden Persönlichkeit verstärkt wurden, führten 1871 zu einem Nervenzusammenbruch. Balakirew wandte sich da von allen Aspekten seines Musiklebens ab und versuchte, Trost in der russisch-orthodoxen Kirche zu finden. Er trat auch von seiner Leitungsposition an der Musikalischen Freischule in St. Petersburg zurück und fand eine bequeme Anstellung als Eisenbahnbeamter außerhalb der Stadt. Zu diesem Zeitpunkt hatte er völlig mit dem Komponieren aufgehört. Fünf Jahre später kehrte er wieder zurück und nahm erneut seine Arbeit als Direktor auf. Er begann auch wieder, Musik zu komponieren. Stilistisch ähnelte sie den Werken aus seinen jüngeren Jahren, war aber leider nicht von der gleichen Leidenschaft erfüllt. Balakirew trat 1895 in den Ruhestand und widmete seine verbleibenden Jahre dem Komponieren.

Einführungstexte © Andrew Huth

Kurzbiographie (Rachmaninov) © Andrew Stewart

Kurzbiographie (Balakirev) © Mark Parker

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Valery Gergiev

Conductor

Valery Gergiev, one of the world's finest conductors, is Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre. As well as managing the Mariinsky Theatre, he is Music Director of the Munich Philharmonic Orchestra and works with the London Symphony Orchestra, the Vienna Philharmonic, the Rotterdam Philharmonic, the New York Philharmonic and the Orchestra of the Teatro alla Scala. He has founded and organised musical festivals of world renown such as the Gergiev Festival Mikkeli (Finland), the Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival (The Netherlands), Stars of the White Nights Festival (Saint Petersburg) and the Moscow Easter Festival. At the Mariinsky Theatre Gergiev has overseen the emergence of a plethora of world-class singers. Under his direction the theatre's opera and ballet repertoires have become much richer and more diverse, now including a broad range of works from 18th to 20th century classics as well as music by contemporary composers. In 2006 the Concert Hall opened on the site of workshops that had burnt down, and 2 May 2013 saw the opening of the new Mariinsky Theatre (Mariinsky-II) alongside the historical building, thanks to which the Mariinsky Theatre was transformed into a theatre and concert complex unparalleled in Russia. Established by Gergiev in 2009, the Mariinsky recording label has already released more than 40 discs that have won praise and acclaim from critics and audiences alike across the globe. In 2014 the Children's Chorus of Russia, founded on the initiative of Valery Gergiev on the basis of the All-Russian Choral Society, first performed a programme at the Mariinsky-II and subsequently took part in the Closing Ceremony of

the XXII Olympic Games in Sochi. Gergiev's numerous awards and prizes include prestigious government decorations from Russia, Germany, Italy, France, Japan, the Netherlands and Poland. He is Dean of the Faculty of Arts of the St Petersburg State University, Co-Chairman of the Organisational Committee of the XV International Tchaikovsky Competition, Chairman of the All-Russian Choral Society and Honorary President of the Edinburgh International Festival. In 2012 Gergiev was awarded the titles of Honorary Doctor of the Moscow State University and Honorary Professor of the St Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatoire.

Valery Guerguev compte parmi les plus grands chefs d'orchestre du monde. Il est directeur artistique du Théâtre Mariinski dont il assure également la direction générale. Il est directeur de musique de l'Orchestre philharmonique de Munich, et il travaille, par ailleurs, avec l'Orchestre symphonique de Londres, la Philharmonie de Vienne, les Orchestres philharmoniques de Rotterdam et New York, et l'Orchestre de La Scala de Milan. Il crée et anime plusieurs festivals de renommée mondiale, dont le Festival Guerguev de Mikkeli en Finlande, le Festival Guerguev aux Pays-Bas, les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg et le Festival de Pâques de Moscou. Au Théâtre Mariinski, il favorise l'émergence de nombreux chanteurs de classe internationale. Sous sa direction, le répertoire de l'opéra et de la troupe de ballet s'enrichit et se diversifie – des grands classiques du XVIIIe au XXe siècle aux œuvres de compositeurs contemporains. L'année 2006 voit l'inauguration d'une salle de concert sur le site d'anciens ateliers détruits par un incendie, et le 2 mai 2013 celle du nouveau Mariinski (Mariinski-II), construit à côté du bâtiment historique abritant l'ancien opéra ; le Mariinski, qui rassemble ainsi



un opéra et une salle de concert, est désormais un complexe sans équivalent en Russie. Depuis sa création en 2009 par Valery Guerguiev, le label de disque Mariinski a gravé plus de 40 enregistrements qui lui ont valu les louanges de la critique et les acclamations du public dans le monde entier. En 2014, le Chœur des enfants de Russie, créé à l'initiative de Guerguiev au sein de la Société chorale de la Russie, se produit pour la première fois au Mariinski-II, puis participe à la cérémonie de clôture des XXIIe Jeux olympiques à Sotchi. Lauréat de nombreux prix et récompenses, Guerguiev se voit décerner prestigieuses distinctions nationales en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, au Japon, aux Pays-Bas et en Pologne. Il est doyen de la faculté des Arts de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, co-président du comité d'organisation du XV^e Concours international Tchaïkovski, président de la Société chorale russe et président d'honneur du Festival international d'Édimbourg. Depuis 2012, Guerguiev est docteur honoris causa de l'Université d'État de Moscou et professeur honoraire du Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg.

Waleri Gergiew, einer der herausragendsten Dirigenten unserer Zeit, ist künstlerischer Leiter und Generaldirektor des Mariinski-Theaters. Er ist Musikdirektor der Münchner Philharmoniker und er arbeitet zudem mit dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, der Philharmonie Rotterdam, der New York Philharmonic und dem Orchester des Teatro alla Scala. Er gründete und organisiert weltberühmte Musikfestspiele wie etwa das Gergiew-Festival (Mikkeli, Finnland), das Gergiew-Festival (Rotterdam, Niederlande), Stars der weißen Nächte (St. Petersburg) und das Moskauer Oster-Festival. Unter seinen Fittichen entwickelten sich am Mariinski-Theater zahlreiche

Sänger und Sängerinnen der Spitzenklasse. Darüber hinaus wurde unter seiner Leitung das Opern- und Ballettrepertoire des Hauses stark erweitert, sodass es mittlerweile eine Fülle von Werken aus dem 18. bis 20. Jahrhundert umfasst, aber auch Musik zeitgenössischer Komponisten. 2006 fand die Einweihung des Konzertsäals statt, der auf dem Gelände der abgebrannten Werkstätten errichtet wurde, und am 2. Mai 2013 öffnete das neue Mariinski-Theater (Mariinski II) neben dem historischen Bauwerk seine Pforten. Dadurch ist das Mariinski-Theater nun ein Theater- und Konzertkomplex, der in Russland seinesgleichen sucht. Auf dem 2009 von Gergijew geschaffenen Mariinski-Aufnahmelabel wurden mittlerweile über 40 CDs/DVDs veröffentlicht, die weltweit bei Kritiker und Zuhörern gleichermaßen großen Anklang fanden. 2014 trat der Russische Kinderchor, der auf Initiative Waleri Gergijews und ausgehend vom Allrussischen Chorverein ins Leben gerufen wurde, erstmals mit einem Programm am Mariinski II auf und wirkte wenig später bei der Abschlussfeier der XXII. Olympischen Spiele in Sotschi mit. Zu den zahlreichen Preisen, die der Maestro erhielt, gehören zahlreiche nationale Auszeichnungen, etwa von Russland, Deutschland, Italien, Frankreich, Japan, den Niederlanden und Polen. Waleri Gergijew ist Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät der staatlichen Universität St. Petersburg, stellvertretender Vorsitzender des Organisationskomitees für den XV. Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb, Vorsitzender des Allrussischen Chorvereins und Ehrenpräsident des Edinburgh International Festival. 2012 wurde Gergijew zum Ehrendoktor der staatlichen Universität Moskau ernannt sowie zum Ehrenprofessor des Rimski-Korsakow-Konservatoriums in St. Petersburg.

Orchestra featured on Symphony No 1 / Symphonic Dances

First Violins

Tomo Keller *Leader*¹
Andrew Haveron *Guest Leader*^D
Carmine Lauri^D
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth¹
Nicholas Wright^D
Gerald Gregory¹
Ginette Decuyper
Claire Parfitt
Laurent Quénelle
Colin Renwick
Robin Brightman^D
Nigel Broadbent^D
Jörg Hammann
Michael Humphrey^D
Maxine Kwok-Adams^D
Ian Rhodes¹
Sylvain Vasseur¹
Rhys Watkins¹
Shlomy Dobrinsky¹
Gabrielle Painter^D
Hilary Jane Parker¹
Erzsebet Racz¹
Julia Rumley
Helena Smart^D

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris^D
Sarah Quinn
Miya Väisänen

Julian Gil Rodriguez¹
David Ballesteros¹
Richard Blayden
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Naoko Keatley¹
Iwona Muszynska
Philip Nolte^D
Andrew Pollock¹
Paul Robson
Stephen Rowlinson^D
Norman Clarke^D
Eleanor Fagg^D
Hazel Mulligan¹
Alain Petitclerc^D
Violeta Vancica¹
Qian Wu^D (SE)

Violas

Paul Silverthorne *^D
Edward Vanderspar *¹
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston^D
Anna Bastow¹
Gina Zagni^D
Julia O'Riordan¹
Regina Beukes¹
German Clavijo¹
Lander Echevarria^D
Richard Holtum
Robert Turner
Jonathan Welch

Michelle Bruij^D
Elizabeth Butler¹
Fiona Dalgliesh
Nancy Johnson^D
Caroline O'Neill

Cellos

Tim Hugh *^D
Rebecca Gilliver *
Minat Lyons¹
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin^D
Noel Bradshaw
Eve-Marie Caravassilis¹
Daniel Gardner
Hilary Jones
Amanda Truelove
Orlando Jopling¹
Andrew Joyce^D
Judit Berendschot^D (SE)

Double Basses

Rinat Ibragimov *^D
Håkan Ehrén **¹
Colin Paris
Nicholas Wörters^D
Patrick Laurence
Michael Francis^D
Thomas Goodman
Matthew Gibson
Joe Melvin¹

Orchestra: Symphony No 1 / Symphonic Dances (continued)

Jani Pensola

Axel Bouchaux¹

Nikita Naumov ^D (SE)

Flutes

Adam Walker *¹

Matthieu Gauci-Ancelin ** ^D

Alex Jakeman¹

Siobhan Grealy ^D

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl * ^D

Timothy Rundle ** ¹

John Lawley ^D

Ruth Contractor¹

Cor Anglais

Christine Pendrill * ^D

Clarinets

Andrew Marriner * ¹

Chi-Yu Mo¹

Nele Delafonteyne ^D

Bass Clarinet

Laurent Ben Slimane ** ^D

Alto Saxophone

John Stenhouse ** ^D

Bassoons

Rachel Gough * ^D

Daniel Jemison * ¹

Joost Bosdijk ^D

Dominic Tyler¹

Contrabassoon

Dominic Morgan * ^D

Horns

Timothy Jones *

HongPark Kim ** ¹

Angela Barnes

John Ryan ^D

Andrew Budden¹

Jonathan Lipton

Tim Ball ^D

Trumpets

Nicholas Betts ** ¹

Martin Hurrell ** ^D

Gerald Ruddock

Nigel Gomm ^D

Daniel Newell¹

Trombones

Dudley Bright * ¹

Katy Jones *

James Maynard¹

Rebecca Smith ^D

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *

David Jackson

Sam Walton

Antoine Bedewi¹

Scott Bywater ^D

Jeremy Cornes ^D

Helen Edordu ^D

Tom Edwards¹

Harps

Bryn Lewis * ^D

Karen Vaughan ^D

Piano

John Alley * ^D

Key

* Principal

** Guest Principal

¹ Symphony No 1 only

^D Symphonic Dances only

Orchestra featured on Symphony No 2 (Rachmaninov) / Russia (Balakirev)

First Violins

Roman Simovic *Leader* ^R
Andrew Haveron *Guest Leader* ²
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth ^R
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Jörg Hammann ^R
Claire Parfitt
Colin Renwick ^R
Robin Brightman ²
Gerald Gregory ^R
Michael Humphrey ²
Maxine Kwok-Adams
Laurent Quénelle
Harriet Rayfield
Ian Rhodes ^R
Sylvain Vasseur ^R
Rhys Watkins ^R
Valentina Bernardone ²
Clare Hoffman ²
Gabrielle Painter ²
Alain Petitclerc ²
Jan Regulski ²

Second Violins

David Alberman * ²
Thomas Norris *
Miya Väisänen ^R
Sarah Quinn ²
Matthew Gardner

Belinda McFarlane
Paul Robson
David Ballesteros
Richard Blayden
Julian Gil Rodriguez ^R
Naoko Keatley ^R
William Melvin ^R
Iwona Muszynska ²
Philip Nolte ²
Andrew Pollock ²
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton ²
Ingrid Button ^R
Hazel Mulligan
Alain Petitclerc ^R

Violas

Paul Silverthorne *
Malcolm Johnston
Gina Zagni ²
Heather Wallington ^R
Robert Turner
Anna Bastow ^R
Regina Beukes ^R
German Clavijo ^R
Lander Echevarria
Julia O'Riordan ^R
Jonathan Welch
Natasha Wright ²
Jessica Beeston ²
Michelle Bruil ²
Fiona Dalgliesh ^R

Nancy Johnson ²
Melanie Martin ²
Arun Menon ²
Caroline O'Neill ^R

Cellos

Tim Hugh * ^R
Moray Welsh ** ²
Rebecca Gilliver ²
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Amanda Truelove
Mary Bergin ²
Noel Bradshaw
Eve-Marie Caravassilis ^R
Daniel Gardner ^R
Hilary Jones
Minat Lyons ²
Morwenna Del Mar ^R
Andrew Joyce ²
Deborah Tolksdorf ^R

Double Basses

Colin Paris *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis ²
Jani Pensola
Matthew Gibson
Thomas Goodman ^R
Joe Melvin ^R
Gerald Newson ²

Orchestra: Symphony No 2 (Rachmaninov) / Russia (Balakirev) (continued)

David Brown²
Jeremy Watt^R

Flutes

Adam Walker * R
Lorna McGhee ** 2
Alex Jakeman^R
Clare Findlater²
Sharon Williams

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl *
John Lawley²
Alice Munday^R
Christine Pendrill²

Cor Anglais

Christine Pendrill * 2

Clarinets

Andrew Marriner * 2
Chris Richards * R
Chi-Yu Mo^R
Nele Delafonteyne²

Bass Clarinet

Katherine Lacy ** 2

Bassoons

Rachel Gough * 2
Daniel Jemison * R
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones * R
David Pyatt * 2
Angela Barnes
John Ryan²
Alexander Edmundson^R
Jonathan Lipton
Tim Ball²

Trumpets

Roderick Franks * 2
Maurice Murphy ** 2
Jason Evans ** R
Gerald Ruddock
Nigel Gomm²

Trombones

Peter Moore * R
Katy Jones * 2
James Maynard
Rebecca Smith²

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy * R
David Jackson *
Sam Walton^R
Antoine Bedewi^R
Helen Edordu²
Benedict Hoffnung²
Glyn Matthews²

Harps

Bryn Lewis * R
Karen Vaughan^R

Key

* Principal
** Guest Principal
² Symphony No 2 only
R Russia only

Orchestra featured on Symphony No 3 (Rachmaninov) / Tamara (Balakirev)

First Violins

Roman Simovic *Leader*³
Tomo Keller *Leader*^T
Carmine Lauri³
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth
Gerald Gregory
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Laurent Quénelle
Colin Renwick
Nigel Broadbent³
Ginette Decuyper
Maxine Kwok-Adams³
Harriet Rayfield³
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Rhys Watkins
Shlomy Dobrinsky^T
Hilary Jane Parker^T
Erzsebet Racz^T
Julia Rumley^T

Second Violins

David Alberman *^T
Thomas Norris *³
Sarah Quinn^T
Miya Väisänen
Matthew Gardner
Julian Gil Rodriguez
Paul Robson

David Ballesteros
Richard Blayden
Naoko Keatley
Belinda McFarlane
William Melvin³
Iwona Muszynska^T
Andrew Pollock^T
Ingrid Button³
Hazel Mulligan
Alain Petitclerc³
Stephen Rowlinson³
Violeta Vancica^T

Violas

Paul Silverthorne *³
Edward Vanderspar *^T
Gillianne Haddow^T
Malcolm Johnston³
Anna Bastow
Heather Wallington³
Julia O'Riordan
Regina Beukes
German Clavijo
Lander Echevarria³
Robert Turner
Jonathan Welch
Elizabeth Butler^T
Fiona Dalgliesh
Richard Holttum^T
Caroline O'Neill

Cellos

Tim Hugh *³
Rebecca Gilliver *^T
Minat Lyons^T
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Amanda Truelove
Noel Bradshaw
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner
Hilary Jones
Morwenna Del Mar³
Orlando Jopling^T
Deborah Tolksdorf³

Double Basses

Colin Paris *
Håkan Ehrén **^T
Nicholas Wörters³
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Jani Pensola
Matthew Gibson
Joe Melvin
Axel Bouchaux^T
Jeremy Watt³

Orchestra: Symphony No 3 (Rachmaninov) / Tamara (Balakirev) (continued)

Flutes

Adam Walker *
Alex Jakeman

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Emanuel Abbühl **³
Timothy Rundle **^T
Alice Munday³

Cor Anglais

Maxwell Spiers **³
Sarah Harper **^T

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo
James Burke^T

Bass Clarinet

Lorenzo Iosco *³

Bassoons

Rachel Gough *³
Daniel Jemison *^T
Joost Bosdijk³
Dominic Tyler^T

Contrabassoon

Dominic Morgan *³

Horns

Timothy Jones *^T
Katy Woolley **³
Angela Barnes
Alexander Edmundson³
Andrew Budden^T
Jonathan Lipton

Trumpets

Philip Cobb *³
Nicholas Betts **^T
Gerald Ruddock
Niall Keatley³

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton
Antoine Bedewi
Tom Edwards^T
Benedict Hoffnung^T
Glyn Matthews³

Harps

Bryn Lewis *
Nuala Herbert^T

Celesta

John Alley *³

Key

* Principal
** Guest Principal
³ Symphony No 3 only
^T Tamara only

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Conductor Emeritus André Previn KBE

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007-15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe

quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@Iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores

For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lsoco.uk

Prokofiev

Romeo & Juliet

Valery Gergiev, LSO

Tchaikovsky

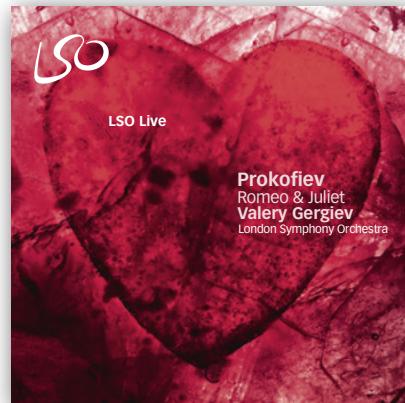
Symphonies Nos 1-3

Valery Gergiev, LSO

Scriabin

Symphonies Nos 3 & 4

Valery Gergiev, LSO



2SACD (LSO0682) or download

BBC Music Magazine Disc of the Year and Best Orchestral Recording

Editor's Choice Gramophone

Editor's Choice Classic FM Magazine

CD of the Week The Sunday Times

******* Audiophile Audition**

Clef de Resmusica Resmusica



2SACD (LSO0710) or download

******* Recording of the Month Limelight**

******* The Guardian**

'Gergiev's interpretations are among the most satisfying I've encountered and, especially in their SACD form, are superior in sound quality to many of the older accounts.'
Fanfare



1SACD (LSO0771) or download

Performance *** BBC Music Magazine**

Performance *** Multichannel recording ******

'Strongly recommended'

HRAudio.net

****** IrishTimes.com**

****** Classica**